

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

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

L J U B L J A N A 1 9 9 8

Urejuje uredniški odbor • Prepared by the Editorial Board

Urednik • Editor
Matjaž Barbo

Uredništvo • Editorial Adress
Oddelek za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
1000 Ljubljana
Slovenija

Izdal • Published by
Odeelek za muzikologijo
Filozofske fakultete
Univerze v Ljubljani

Izdajo zbornika je omogočilo
Ministrstvo za znanost in tehnologijo Republike Slovenije

Po mnenju Ministrstva za kulturo, št. 415-100/92 MB z dne 17.12.1992, šteje Muzikološki zbornik med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

Vsebina • Contents

Uvodna beseda • Introductory Note

5

Marija Bergamo

Muzikologija med znanostjo in umetnostjo

Musicology between Science and Art

7

Lidija Podlesnik

Johannes Thesselius in njegova zbirka plesov za petglasni inštrumentalni sestav

Johannes Thesselius and his Collection of Dances for Five-Part Instrumental Ensemble

15

Radovan Škrjanc

Prispevek k dataciji rokopisov skladb Jakoba Franciška Zupana

A Contribution Towards the Dating of Manuscripts of Compositions by Jakob Frančišek Zupan

35

Albrecht Riethmüller

Heine, Schubert und Wolf: "Ich stand in dunkeln Träumen"

Heine, Schubert in Wolf: "Ich stand in dunkeln Träumen"

69

Aleš Nagode

Starejše slovensko cecilijanstvo in Gregor Rihar

The Older Cecilian Movement and Gregor Rihar

89

Urša Šivic

Publicistični in kritiški slog Pavla Šivica v Glasbeni mladini (1974-1995)

Publicistic and Critical Style of Pavle Šivic in Musical Youth (1974-1995)

101

Leon Stefanija

Glasbeno-analitični nastavki: k pojmovanju deskripcije tonskega stavka

Musical and Analytical Points of Departure: Towards a Description of Compositional Structure

117

Disertacije • Dissertations

131

Magistrska dela • M.A. Works

139

UDK

Uvodna beseda

Dragotin Cvetko, ustanovitelj in dolgoletni urednik Muzikološkega zbornika, je začel nekoliko resignirano svoje uvodne vrstice v prvo številko revije: "Med vedami, ki preučujejo posamezne umetnostne veje, je bila in je v nekem smislu še danes, muzikologija v slovenski znanosti najbolj v zaostanku." Od tedaj, ko je nastala ta misel, se je marsikaj spremenilo. Današnji čas ni več naklonjen merjenju "zaostankov", vedno bolj nam blede pomen vsakršnega historičnega "napredovanja", zdi se, da v odjugi "post"-vsedopustnih gibanj izgubljam o mero za Resnično - tako v znanosti in umetnosti, kot v znanosti o umetnosti.

Danes ima slovenska muzikologija svoje nesporno mesto med vrhunskimi slovenskimi znanstvenimi vedami. Resignacija iz uvoda v prvo številko revije je odveč. In to zanesljivo tudi po zaslugi Muzikološkega zbornika ter zlasti vztrajnega visoko postavljenega znanstvenega prizadevanja njegovih urednikov, Dragotina Cvetka in Andreja Rijavca. Ko z menjavo uredništva ter z novim oblikovalskim konceptom Muzikološki zbornik navzven spreminja svojo podobo, ostajajo cilji isti, kot sta si jih zastavila in jim sledila oba prejšnja urednika, ali, kot je Guido Adler pred dobrimi stotimi leti programatsko zapisal ob koncu svojega znamenitega članka *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*: "Erforschung des Wahren und Förderung des Schönen."

UDK

Introductory Note

Dragotin Cvetko, the founder and for many years the editor of the Musicological Annual, started his introductory lines to the first number of the periodical with a tinge of resignation, "Among disciplines studying individual branches of art musicology was and in a sense still is in Slovene science most clearly lagging behind." Since the time when this thought was formulated much has changed. The present period has little sympathy with measuring "how far behind" one has been, increasingly the significance of any historic "progression" is fading away, it would appear that in the thaw of "post"-all-permissive movements we are losing the criterion of the True - in science and in art no less than in the scholarship about art. Today Slovene musicology has an undisputed place among top Slovene branches of science. The resignation from the introduction to the first number of the periodical is redundant. And assuredly credit for this goes also to the Musicological Annual and especially to the persistently high-aspiring scholarly endeavours of its editors, Dragotin Cvetko and Andrej Rijavec. As with the change in the editorial board and with the new concept of design the Musicological Annual is changing its lay-out, the objectives remain the same as set and pursued by both hitherto editors, or, as Guido Adler a good hundred years ago pragmatically put down at the end of his remarkable article *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft: "Erforschung des Wahren und Förderung des Schönen"* (the study of what is true and the promotion of what is beautiful).

UDK 781

Marija Bergamo

MUZIKOLOGIJA MED ZNANOSTJO IN UMETNOSTJO

Muzikološka stroka je danes - kljub svoji dolgi in pestri zgodovini - v splošni, pa tudi glasbeniški zavesti še vedno (ali bolje: spet enkrat) obremenjena z dvomi, negotovostjo, tudi očitki in nerazumevanjem. Le-ti izhajajo, po eni strani, iz narave njenega predmeta, iz fenomena glasbe kot takega, po drugi strani pa iz današnjega trenutka življenja muzikologije; tako v družini humanističnih **znanosti**, kot tudi znotraj področja **umetnosti**.

V pričujočem zapisu bom poskusila premisliti, ozavestiti in ubesediti določena vprašanja, ki jih ob nekakšnem "izpraševanju muzikološke vesti" (imam ga namreč za nepogrešljivi del živega razmerja s stroko) - zaznavam in občutim kot danes temeljna. Za tako početje sta me opogumila filozofa Gilles Deleuze in Felix Guattari s tezo, da je vprašanje "kaj je filozofija?" (v mojem primeru: kaj je muzikologija?) možno zastaviti šele, ko je skorajda "prepozno", v starosti, ko dozori trenutek, da lahko govorimo konkretno. Prej, menita, za taka vprašanja nismo dovolj skromni in bi lahko imela le pomen nekakšne vaje v slogu, ne pa dejanskega stika z bistvi. Upam, da sem in želim biti skromna.

Nobeden od treh pojmov iz naslova mojega premisleka (muzikologija - znanost - umetnost) ni utrjen, ni enopomenski, ali zadovoljivo definiran vsaj za čas, ki ga živimo. Gotovo bi se lahko tudi sama odločila za katero od številnih učbeniško veljavnih definicij teh treh pojmov. Stvari bi bile takoj lažje, interakcija sistemov bi bila na ravni spekulacije zlahka zagotovljena. Vendar bi, če želim biti poštena, morala (pri današnjem vpogledu v snov) podvomiti v to, da je izbrana miselna mreža uspela ujeti fenomen, zaradi katerega jo pletemo. Vprašljiv je celo predlog "med", ki naj bi odgovoril na vprašanje kje se stroka nahaja, na eni ali na drugi obali.

Ali je definiranje fluida, nevidne snovi po kateri se pretaka energija, nemogoče? Ne. Le instrumentarij je zahtevnejši. Naj takoj objavim svoje izhodišče, ki ga bom skušala razložiti: stroko umevam kot mogočno reko, ki jo zamejujeta, uravnava in določata obe obrežji. Muzikologija kot **znanost** o umetnosti pogosto nima nobenega stika z umetnostjo, ki naj bi jo na njej ustrezen način umevala, pojasnjevala in razlagala, muzikologija kot znanost o **umetnosti** pa se nemalokrat bojuje s sistemskostjo, s t.im. objektivnostjo znanstvenega mišljenja in je v težavah glede potrjevanja svoje znanstvenosti. Odkod takšen položaj? Sta znanost in umetnost v primeru, ko gre za glasbo, dejansko v nasprotju in se v svojih bistvih celo izkjučujeta? Navidezno nevprašljive postavke - denimo, da je *umetnost* neposreden, nepredvidljiv in v svoji biti nedosegljiv subjektivni izraz, *znanost* pa verificirana objektivnost sama, ki ugotavlja dejanska, stvarna stanja in operira z "večnimi zakoni" - so pravzaprav privzete miselne sheme, ki jih nereflektirano sprejemamo in ponavljamo kot večne resnice čeprav so le izvotljeni modeli.

Današnji položaj muzikologije je, razumljivo, posledica njenega včeraj. Najmlajša naj bi bila, beremo, v družini znanosti o umetnosti, zato še ni dovolj utrjena in si ni zmogla izgraditi znanstvene paradigme, ki sicer zaznamuje t.im. *običajno znanost* - kar preprosto ni res. Tako kot je *glasba* ena nepogrešljivih konstituant človekove biti v vsej zgodovini njegovega obstoja, je *misel o glasbi*, ki jo ne le spremlja, temveč pogojuje in opredeljuje - del življenja glasbe skozi stoletja. Zato je muzikologija - čeprav jo s tem imenom in z zgodovino glasbe kot tedaj temeljnim predmetom postavijo šele v 19.st. - najstarejša "znanost o umetnosti". Že v antičnih, grških in helenističnih časih in nato vse do konca Srednjega veka je kot del matematičnih umetnosti iz quadriviuma ciljala na "scientio" (ki spleta večšino, znanje in umevanje) in je kot teorija preučevala same temelje glasbe (od akustike, ritmike, melodike, notacije do nauka o etosu in filozofije glasbe). V univerzumu znanja je bila edina umetnost, ki je bila fundirana s formalno znanostjo. Od 12/13. stoletja so jo kot učeno znanost predavali na univerzah. V strogo dualistični sliki sveta, kjer teorija presega prakso enako kot razum presega telesno, sta - tako glasbena praksa, kot teoretična misel - dobili izrazito racionalistično zasnovo, ki ju je (bolj ali manj izrazito) spremljala in zaznamovala skozi čas, vse do naših dni. Hkrati pa so ju dolgo in na različne načine povezovali. V 16.st. so musico theorico sicer opustili na univerzah in jo odpustili iz združenja "sedmih svobodnih umetnosti"; zdelo se je namreč, da v primerjavi z družicami iz quadriviuma "peša", šlo pa je za eno bistvenih sprememb duha časa, ki je glasbo prežemal vse bolj z "govornimi", pomenskimi momenti, časovno dimenzijo in izraznostjo, ki so jih imeli tedaj za nezdržljive s pojmom *scientia* in *disciplina*. Glasba je postajala samostojno področje duha, še vedno (in tako je ostalo do danes) tesno povezana z neko vrsto "matematičnega" reda, *scientia musica* pa je bila zožena na znanost o glasbi, vendar kmalu z vrsto disciplin (*musica poetica*, *ars inveniendi*, nauk o kompozici-

ji, retorika, nauk o afektih), ki so jih teoretiko-praktiki, tipa *musico perfetto* preizkušali in opisovali z obeh plati, praktične in teoretične. Naravoslovni napor, da bi na vseh področjih sistema naturae odkrili in razumsko dojel večne zakone skladno urejenega sveta, kakor sta predlagala Newton ali Leibniz, so v glasbi ustrezali Rameaujevi, Fuxovi ali Werkmeisterjevi predlogi o naravnih tonskih sistemih, nauku o harmoniji, nauku o tonskem stavku, temperirani ureditvi tonalitete. Glasba se je vse bolj trgala iz zveze z znanostjo. Vse kar je sledilo, je bila veriga posledic, ki so glasbo in muzikologijo pomikale vse bolj narazen. Izobraževalni napor razsvetljenstva so si prizadevali za glasbeno sistematiko kot enciklopedični pregled. V 18. st. se je misel o glasbi prilagodila znanosti o kulturi in njenim poudarkom; še bolj se je oddaljila od matematičnih umetnosti, spremenila svoj značaj in vstopila v krog humanističnih znanosti. Približala se je modeloma zgodovine umetnosti in literature in dopustila estetski pristop glasbi ter njeno umevanje kot ene izmed lepih umetnosti. Za svoj predmet si je muzikologija poslej zastavila nalogo: raziskati raznolikost pojavnih oblik glasbe in njihovo spreminjanje v času in prostoru. Ustrezno novemu pojmovanju glasbe kot Umetnosti v empatičnem pomenu besede so v romantičnem času tudi glasbo pojasnjujoča prizadevanja dobila izrazito barvit lesk. Muzikologija postaja vse bolj znanost o umetnosti. Dokler je prevladovala zgodovinska zavest, ki se je spraševala po nastajanju in izginjanju glasbenih zvrsti in norm, je bila omajana le nekdanja vera v nespremenljivo naravo glasbe, glasbo kot celoto pa so še poskušali zajeti z zgodovino in estetiko glasbe. Poslej se je raziskovalno delo vse bolj specializiralo v različnih smereh. Diviniziranje znanosti je v 19. st. pripeljalo do podrejanja celotnega oblikovanja življenja vodstvu znanstvenih metod in znanstvenega spoznanja. Razpoka, ki se je vse bolj odpirala med umetnostjo in znanostjo, je v zadnji tretjini 19. st., pod močnim vplivom naravoslovne ekspanzije, pripeljala do nove utemeljitve muzikologije kot do podrobnosti organizirane, celovite "pozitivne znanosti", ki je ponovno dobila vstop na univerzo pod današnjim imenom muzikologija. Skupno ime je združevalo vrsto znanstvenih panog v enotnost ene znanosti, zgodovinski poudarek se je sčasoma relativiral v korist sistematičnih nastavkov, ki so se nato vse bolj bohotali in osamosvajali (estetika, psihologija, sociologija, teorija glasbe). Leta 1885. je Guido Adler formuliral *Obseg, metode in cilje muzikologije*, jo razdelil na dve obsežni medsebojno povezani področji, na historični in sistematični del. Ta razdelitev je poslej prevladovala v zasnovi muzikologije kot znanosti, ne glede na spreminjanje poudarkov in različno dinamiko razvoja posameznih disciplin, predvsem na področju sistematične muzikologije. Zdelo se je, da je *disciplinarna matrica* (Kuhn) muzikologije končno in dokončno izdelana.

S poenostavljeno skico curriculumuma razmerja glasba-muzikologija sem imela le namen opozoriti na nekdanjo enovitost glasbe in misli o glasbi, ter na njuno raz-

druženje v toku duhovne zgodovine človeštva. V soglasju z dualističnim mitom, ki strogo ločuje med intelektom in intuicijo, med mišljenjem kot racionalno in občutenjem kot le-tej nasprotujočo zasnovo človeka, s tem mitom, ki ju obe sicer vidi kot za procese spoznavanja konstitutivni vendar različni in neodvisni duhovni izkušnji - sta glasba kot umetnost in muzikologija kot znanost končno postali dve ločeni dejavnosti, ki se ne moreta vzporejati niti biti v tesnejšem medsebojnem odnosu. Muzikologija je stopila na "pot čiščenja". Tako Hermann Broch imenuje poudarjeno scifikacijo mišljenja, ki je v prizadevanjih za avtonomijo in nedotakljivost posameznih področij pripeljala do skoraj zastrašujoče premoči določenih znanstvenih metod mišljenja nad drugimi sistemi vrednosti. Vendar: znanost ni vsebina in ni simbol sveta, racionalno spoznanje ne zajema njegove celote, posebej če gre za fenomen, ki v svoji biti ni le podoba ali odsev življenja, temveč življenje samo. Toda: v takšno dualiteto smo bili rojeni in ujeti tudi muzikologi moje generacije in z njo pregnani iz raja umetniškega spoznanja v predele samozadostnih, vsekakor koristnih, metodološko neoporečnih in pogosto do samovšečnosti "čistih", torej znanstveno primernih, vendar sterilnih "pospravljanj" in kombiniranj glasbenih dejstev in podatkov, ki nas ločujejo od ustvarjalne biti in od skladateljev, ustvarjalcev glasbe in med nami ustvarjajo napetosti, ki škodujejo tako enim kot drugim. Redki so skladatelji, žal pa tudi muzikologi, ki se zavedajo, da oba sistema glasbe - ustvarjanje njene žive, poduhovljene strukture in miselno prediranje vanjo - predstavljata dve plati istega prizadevanja in da glede na specifične lastnosti sistema glasba, ki ga eni predvsem ustvarjajo, drugi pa preiščajo, mehanizmi funkcioniranja sistema ne morejo biti bistveno različni. Znanstveno in umetniško spoznanje bosta morala doseči enovitost na višji ravni, če naj bi "ujela" fenomen glasba.

Misel seveda zahteva dokazni postopek. Tukaj bo skrajšan le na temeljne teze. Glasbo konstituirata, povsem enakovredno, matematizirana emocija in emocionalizirani ratio, kot poimenuje Hans Heinrich Eggebrecht ti dve temeljni oporni točki za približevanje biti glasbe (ob poprostorjenem času, seveda, kot mediju obstoja glasbe). Se pravi: čutno-čustvena, doživljajska plat in druga, sistemsko prednačrtovana, do potankosti organizirana in racionalno kontrolirana plat. Interakcija med navideznim "neredom" ene in "redom" druge konstituante ni zaznamovana z nasprotovanjem, temveč z dopolnjevanjem. Nered je mišljen le kot nepredeterminiranost in nelinearnost, red pa kot sistemskost, organiziranost, ki ustvarja glasbeni smisel. Red in nered se torej v glasbeni strukturi združujeta, enako kot v biti in strukturah življenja. Lažje ju doživljamo kot smiselni estetski fenomen, kot pa racionalno zajemamo in analiziramo s pojmovnim instrumentarijem. Iz tega dejstva črpa glasba svojo moč in premoč nad ljudmi ter si zagotavlja "večen" obstoj (v občestvu civilizacijsko in izobrazbeno nanjo pripravljenih ljudi, katerim edino zmore ustrezno spregovoriti). Iz istega dejstva pa mora tudi muzikologija (za-

vezana določeni znanstveni metodi) izvleči, oz. spoznati svoje meje. Ne nameravam jih namreč zanikati. Tako kot je življenje nereverzibilno in se zapira zadnjemu vpogledu, je tudi glasbeno-ustvarjalni proces - v svoji enkratni kombinatoriki normativno trdnega in neposredno-iracionalnega - neponovljiv v obratni smeri. Smisel glasbene umetnine presega raven racionalnega. Zato zgolj formalno oprijemanje fenomena odpoveduje in ne pelje do cilja.

Muzikološki instrumentarij je danes pretanjen bolj kot kdajkoli prej. Posamezne metode so opredeljene, skrbno izdelane in izprašane glede meja do katerih segajo. Čeprav se morda, na prvi pogled, kakšna glasbeno-teoretična dogmatika močno razlikuje od npr. glasbeno-sociološkega "idealnega tipa", ali, denimo, eksperimentalno preizkušanje hipoteze kakšnega zakona od fenomenološkega bistvogledja pri rekonstrukciji neke glasbeno-estetske paradigme, in, čeprav je ena doslej bistvenih muzikoloških nalog bila orisati zgodovino nastajanja glasbenih pojavov, zvrsti, ali posamičnih umetnin, druga pa doumeti njihovo estetsko bit – so vendar danes tudi medsebojne odvisnosti med tako različnimi pristopi že jasno izpostavljene. Sodobni muzikološki znanstveni program predlaga metodološko fundirano posredovanje med disciplinami, obtok in kroženje med njimi. Hibo ali nezadostnost ene discipline, danes takoj tematizira druga in poskuša s svojimi močmi odgovoriti na vprašanja prve. (Seveda je, po drugi strani, res tudi to, da je zastavljanje vprašanj pogosto odvisno od možnosti, ki so na razpolago, da bi nanje zadovoljivo odgovorili.) Mnogi v teh procesih posredovanja med disciplinami vidijo pomanjkljivost, nedospelost stroke. Sama prav v tem vidim njeno odliko in prednost. Edino skrajnje diferencirani instrumentarij lahko na izhodišču ponudi možnost za strpno in skromno sestavljanje tistih drobnih racionalnih korakov s katerimi bi se, tako upamo, znali po svoji poti nekoliko bolj približati spoznanju totalitete sveta, za nas sublimirane v glasbeni umetnini. Zagotovila v tem smislu pa nam tudi takšen instrumentarij ne more ponuditi.

Vpogled v današnjo poplavo najraznovrstnejših muzikoloških metod in načine njihovega demonstriranja v stroki, je mojega kolega Nikšo Gliga pripeljal do tega, da je pred kratkim v razpravi o muzikologiji podvomil v vrednost metode kot take in se hudo razjezil na negativni, simulirani, "slonovsko-znanstveniški" (kot je napisal) intelektualizem, ki metode sprevača v recepte, jih absolutizira, si izbere katerikoli problem iz nomenklature aktualnih muzikoloških vprašanj, demonstrira arzenal znanstvenih okraskov in domislic, ki jih aplicira na problem, katerega sploh nima namena razrešiti. Cilj namreč v takih primerih, meni Gligo, ni "iskanje resnice", ki bi legitimirala muzikologijo kot znanost z določenim dostojanstvom, temveč razkazovanje obvladovanja muzikološkega arzenala in kombinatorike v okvirih *dějã vu*. Strinjam se z njim, do so konstrukti kar preveč privlačni, prav sirensko zapeljivi in se jim mnogi prelahkotno prepuščajo. Toda menim, da je današnja muzikološka metodološka razvejanost, z doslej neznanim bogastvom modelov prav tisti humus,

na katerem šele lahko raste in se razcveti individualna fenomenološka rado-vednost, ki naj bi bila, kot ugotavlja Tine Hribar v svoji Fenomenologiji, "na izviru filozofije in v jedru umetnosti". Takšna radovednost, pravi, "ne pomeni prisvajanja (ne teoretskega, ne praktičnega) marveč pomeni dopuščanje stvari. Vključuje približanje k stvarem, vendar le do tiste meje, ko jih - zaradi prevelike bližine - še ne ogrožamo v njihovi biti. Kajti preveliko približanje pomeni nasilje nad stvarmi." Prav takšna distanca, ki to je, in hkrati ni, distanca ki umeva tako treznost odmika kot čustveno-racionalni angažma, brez katerega se fenomenu glasba ni možno ustrezno približati, in takšna radovednost lahko muzikologa-posameznika motivira pri iskanju glasbenih resnic in prediranju v globlje plasti fenomena kot so klasifikacije gradiva, opisi dogodkov in potekov, ali vzorčno predoločene analize glasbenih struktur.

Pri tem delu pa je muzikolog dejansko v podobnih stiskah in dvomih kot skladatelj. Ponavljanje normativno opredeljenega, v določenem času glasbeno veljavnega, pomeni - tako za prvega kot za drugega - delo z mrtvim gradivom, delo v prosekuri. Izid takega dela je malo pomemben. Po drugi strani pa se glasbe ne da ne ustvarjati, ne misliti zunaj sistema. Vso glasbo našega zahodnega sveta, kot naravo in kot načrtovano podobo, zaznamuje njena racionalna utemeljenost (izpričana tako v silno razviti teoriji, notaciji, kot tudi v kompozicijskih veščinah in principih ter, končno, zgodovinskosti te glasbe). Ves ta aparat, ki je že v sami zasnovi glasbe in s katerim se zveneče (nepojmovno in pojmovno) zajema in opriema, se spleta z iracionalnim, ki v različnih intenzitetah in podobah vstopa v glasbeno zavest in mišljenje o glasbi. Zato racionalno in emocionalno izgubita svojo protislovnost: glasbene emocije, domisleka ali ideje se ne da drugače uresničiti kot potom racionalizacije. Vsaka glasbena oblika, ali struktura, je v temeljih vedno teoretizirana in podložna refleksiji. Ta značilna prevlada racionalnega nad področjem glasbe, ki je sicer zavezano čutnosti, občutenju in čustvovanju - je doma v iracionalnem področju subjektivnega in individualnega. Racionalnost to področje objektivira in s tem omogoča tudi znanstveniku dostop do enega bistvenih, nosilnih delov sistema glasba. Od znanstvenikovih lastnih ustvarjalnih sposobnosti pa bo odvisno, ali bo v njem prepoznal, ujel in ozavestil tudi z njim nedeljivo spleten intuitivno-iracionalni delež. Metodološko razkošje njegove vede mu je gotovo v pomoč, ni pa zadostno. Muzikolog ga namreč zmore ustrezno obvladati in uporabiti le, če mu to omogoči njegov talent, enako kot si skladatelj, sorazmerno svojemu talentu, lahko prisvoji metier, odn. tehnološke veščine, ki mu omogočajo doseganje zahtevnejših ravni organizacije glasbene strukture. Muzikolog mora biti seveda najprej znanstveniško osposobljen, nato pa predvsem ustvarjalno domiselni in iznajdljiv, če naj bi dosegel in se dotaknil predelov umetnosti. Prav tu tiči navidezna zagata: če naj bi znanost bila znanost, se mora zamejiti. Mora operirati s trdnimi

modeli, s primerjavami vzorcev in konceptov. Takrat pa največkrat preneha biti znanost.

Če glasbeno umetnino pojmuje kot (življenju podobni) potentni *navidezni kaos* (v današnjem pomenu, ki ga ta pojem ima in ga, mislim, ni treba dalje razlagati), kot dinamični sistem torej, ki v sebi, podobno življenju, povezuje različne vrste urejenosti in neurejenosti, - je muzikologija proces previdnega prediranja do reda, ki se v tem kaosu skriva. Nevarnost, ki preži je: da ta (za potrebe znanstvenega opazovanja) zaustavljeni proces, v trenutku, ko mislimo, da smo končno opredelili njegov tako izhodiščni kot ciljni red - ni več živ. Muzikološka umetniška občutljivost mora torej znati prepoznati živo (kot "determinizem, ki to le ni čisto zares") in ga kot "živo", torej odprto tudi za slučajnosti in nepredvidljivosti, zajeti in interpretirati.

Menim, da naša generacija - ki si je morala (v pogojih še veljavne evklidovske matematike in fizikalne zamejenosti v linearno) predvsem prizadevati za znanstvenost svojega dela v teh okvirih - ni imela tistih izgledov in vidikov, ki se danes odpirajo tej vedi. Bilo je treba obvladati arzenal analitičnih metod, estetskih paradig, semiotičnih nastavkov, zgodovinskih modelov, socioloških teorij in empiričnih raziskovalnih predlogov, pa vedno znova opredeljevati in preiščati glasbeno terminologijo, ki je v glasbi silno tvegana, niti malo poljubna in povsem specifična, saj z njo skušamo karseda natančno prevajati nepojmovni fenomen v pojmovni diskurz; in, končno, potrebno je bilo še hkrati zasledovati premike na področjih, s katerimi je muzikologija vitalno povezana (filozofija, psihologija, umetnostna zgodovina, lingvistika). Vse to je pomenilo postopoma zagotavljati stroki tisto raven znanstvenosti, ki jo opredeljuje stopnja teoretične dospelosti in integracije v celoto.

Danes pa pomeni obvladovanje teh področij pripravljenost za muzikološko delo v novem pomenu besede. Znanost novega veka se je preoblikovala v raziskovanje. Muzikologija mora odpreti svojo eksegezo najrazličnejšim pristopom (predvsem psihoanalitičnim, fenomenološkim, strukturnim), in mora hkrati ostati občutljiva tako za empirična inventariziranja kot za temeljne raziskave. Pri slednjih naj bi zupanje v vsako od metod seglo le do meje vpogleda v instrumentarij. Skepsa do trdno zakoličenih konceptov z neprestopnimi mejami (pa naj bodo ideološke ali znanstveno-modne) moramo celo negovati. Opravičuje jo in hkrati nalaga narava glasbe. Odmik od norme, v kateri je iskati umetniškost vsakokratnega glasbenega opusa, narekuje muzikologu odmik od v naprej danega interpretacijskega modela. Velika umetnost je, pravijo, vedno "pametnejša od njenih razlagalcev in trajnejša od načel, ki so sodelovala pri njenem nastanku".

Muzikologovo prediranje do motivacij in narave umetnikovega odmika ter do vsakokrat drugačne interakcije med navideznim determinizmom sistema in svobodno voljo pri izboru naslednje poteze v sistemu, naj bi se zato opiralo na lastno

ustvarjalno domiselnost. Skladatelj in muzikolog se namreč ne v metodi, ne v obvladovanju veščin, ki so potrebne za glasbeno upodabljanje oz. muzikološko interpretacijo, ne razhajata. Zavest o tem je perspektiva muzikologije, ki bi **morala biti umetnost, da bi lahko bila smiselna kot znanost**.

Musicology between Science and Art

Summary

A reconsideration of the fundamental issues in musicological scholarship currently proceeds from the awareness that as a science about art musicology, despite all the refinement of its instruments and methodology, today has no longer any connection with art, and as a science about art it is infrequently fighting with its systemic aspects and has difficulties in verifying its scholarly status. The analysis of its position between science and art, and the exposition of its subject (the phenomenon of music), lead to the conclusion that the scholarly and the artistic cognition will have to lead to uniformity at a higher level if they are to "catch" the phenomenon of music.

On the way towards this goal the author proposes a methodologically substantiated interaction among various disciplines and approaches and assumes the current methodological ramification of the scientific field to be humus on which individual phenomenological inquisitiveness could flourish, one which does not "appropriate" but rather "permits" things. It trusts the methods only as far as it can have insight into instruments. She proposes a sceptical attitude towards firmly implanted concepts with intransgressive limits as such do not correspond to the nature of music. Because of the essence of musico-creative work which the musical scholar in his thoughts and emotions seeks to comprehend, capture, and put into words, the precondition for his work is his own creative imagination and creativeness. The composer and the musical scholar namely neither in the method nor in the mastering of skills needed for musical portrayal or for musicological interpretation respectively go separate ways. The awareness of that is the real prospect for musicology, which should be art in order that it might be purposeful as science.

Lidija Podlesnik

JOHANNES TSESSELIUS IN NJEGOVA ZBIRKA PLESOV ZA PETGLASNI INŠTRUMENTALNI SESTAV

Zbirka *Neue liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden auff allerley Instrumenten zu gebrauchen mit fünff Stimmen componirt*¹ Johannesa Thesseliusa, je v zgodovini glasbe zapisana kot najzgodnejšo delo oblikovano v smislu variacijskih suit² za inštrumentalni sestav. Vsebuje trideset plesov, razporejenih v desetih ciklih po vedno enakem zaporedju treh plesov Paduana - Intrada - Galliarda. Natisnjena je bila v letu 1609, pri založniku in tiskarju Paulu Kauffmannu³ v Nürnbergu. Plese v Thesseliusovi suiti povezuje ista tonaliteta, medtem ko je variacijsko oblikovanje na posameznih mestih le nakazano. Variacijska suita za inštrumentalni sestav ali krajše ansambelska variacijska suita je bila kratkotrajen pojav v avstrijsko-nemški glasbi na začetku 17. stoletja, ali natančneje med 1609 in 1618, ko so izšle štiri plesne zbirke naslednjih avtorjev - Johannesa Thesseliusa, Paula Peuerla, Johanna Hermanna Scheina in Isaaca Poscha (tabela 1).

¹ Izvirni naslov zbirke se glasi: *Neue liebliche Padua= // ven / Intraden vnd Galliarden /// auff allerley Instrumenten zu gebrau= // chen / mit fünff Stimmen com= // ponirt // durch // Johannem Thesselium // Musicum & c. // TENOR. // Gedruckt zu Nürnberg / bey vnd in ver= // legung Paul Kauffmanns // MDCIX*. Thesseliusova zbirka plesov je bila v celoti prestavljena v obliko partiture po mikrofilmskih kopijah omenjenega izvirnega tiska, v diplomski nalogi avtorice članka z naslovom *Transkripcija in analiza inštrumentalne zbirke plesov za pet glasov Johannesa Thesseliusa*, na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete, Ljubljana 1998; do sedaj je iz zbirke v transkripciji izšel le četrti cikel treh plesov (št. X, XI, XII), vendar brez redakcijskih pojasnil, v *Zeitschrift für Spielmusik* (614/615), Hrsg. Volker Roth. Celle, Moeck Verlag 1990

² Opredeljevanje kot "variacijske" je problematično pri vseh štirih avtorjih ansambelske variacijske suite, ker ne moremo govoriti o očitni ritmični ali melodični povezanosti med plesi, Metoda Kokole, *Inštrumentalna zbirka Musicalische Ehrenfreudt* (1618) skladatelja Isaaca Poscha, *Muzikološki zbornik* XXXII, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1996, str. 24.

³ Paul Kauffmann (1568-1632) je bil protestantski založnik in tiskar, ki je tiskal tudi dela Valentina Hausmanna, Hansa Lea Hasslerja, Johanna Stadena in dela drugih skladateljev ansambelske plesne glasbe na prehodu iz 16. v 17. stoletje, M. Kokole, Isaac Posch in njegova inštrumentalna dela; s posebnim ozirom na variacijske suite za inštrumentalni sestav zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* (1618), magistrsko delo, Oddelek za muzikologijo FF, Ljubljana 1995, str. 50.

Tabela 1: Avtorji inštrumentalne variacijske suite

Johannes THESELIIUS	Paul PEUERL	Johann Hermann SCHEIN	Isaac POSCH
1609 Nürnberg / P. Kauffmann	1611 Nürnberg / A. Wagenmann	1617 Leipzig / A. Lamberg, C. Kloseman	1618 Regensburg / M. Mylius
Aschach ob der Enns	Steyr	Leipzig	Klagenfurt
skladatelj na gradu	protest. mestni organist	kantor v Tomaževi cerkvi	stanovski organist
3 stavčna suite: Paduana - Intrada Galliarda	4 stavčna suite: Padouan - Intrada - Dantz - Galliarda	5 stavčna suite: Padouan - Gagliarda - Courente - Allemande - Tripla	3 stavčna suite: Gagliarda (Couranta) - Tanz - Proportio
10 suit (30 plesov) za 5 glasov	10 suit (40 plesov) za 4 glasove	20 suit (100 plesov) za 5 glasov	15 suit (30, oz. 45) za 5,4 glasove
<i>"Neue liebliche Paduanen, Intraden und Galliarde..."</i>	<i>"Neue Padouan, Intrada, Dantz und Galliarda"</i>	<i>"Bancetto musicale"</i>	<i>"Musicalische Ebnrenfreud"</i>

Thesseliusovo življenje je bilo skrivnostno. Ne poznamo niti letnici rojstva in smrti, niti podatkov o skladateljevem glasbenem šolanju. Thesseliusova zbirka plesov za inštrumentalni ansambel in posvetilo v njej sta tako edina vira o njegovem glasbenem delovanju in ustvarjanju. Domnevamo lahko, da je pred natisom omenjene zbirke plesov deloval na gradu Aschach ob der Enns, ob desnem pritoku Donave pri mestu Enns (slovensko Aniža) kot glasbenik, saj si je v posvetilu baronu Carlu Jörgerju, kateremu je namenil svojo zbirko plesov, pripisal naziv "Musicus".⁴ Thesseliusovo zbirko plesov za inštrumentalni sestav je prvi omenil Georg Draudius,⁵ ki je v bibliografiji z naslovom Bibliotheca classica, v revidirani izdaji iz leta 1625, zabeležil še drugo Thesseliusovo zbirko, ki pa se ni ohranila.⁶ To je bila zbirka triglasnih motetov z naslovom Tricinia sacra,⁷ natisnjena na Dunaju leta 1615. Naslednji avtor, ki navaja Thesseliusa, je bil Fétis (1784-1871), vendar je v svoji biografiji glasbenikov le povzel prejšnji vir. Tako omenja le obe Thesseliusovi zbirki; kot prvo delo navaja zbirko plesov iz leta 1609 in kot drugo, zbirko triglasnih motetov iz leta 1615.

⁴ Herald Kümmerling, Thesselius Johannes, Die Musik in Geschichte und Gegenwart 13, Kassel, Bärenreiter 1966, str. 330.

⁵ Georg Draudius (1573-1635) je bil nemški bibliotekar, ki je bil v svojem času poznan po številnih teoloških spisih in delih o aristoteljski filozofiji, danes pa predvsem po vestnem zapisovanju bibliografij, ki so postale pomemben vir za proučevanje glasbene preteklosti. O glasbi govorijo tri njegove Bibliografije, vse tri tiskane v Frankfurtu:

Bibliotheca exotica... (1610, rev. 2/1625)

Bibliotheca classica... (1611, rev. 3/1625)

Bibliotheca librorum... (1611, rev. 2/1625), M.E.C. Bartlet, Georg Draudius, The new Grove Dictionary of Music and Musicians 5, Ed. S. Sadie, London 1980, str. 610-611.

⁶ Friedrich Baser, Thesselius, Johann, The new Grove Dictionary of Music and Musicians 18, Ed. S. Sadie, London 1980, str. 763.

⁷ Tricinia sacra (Collection de motets a trois voix); Vienne, 1615, F. J. Fétis, Biographe universelle des Musiciens, culture et civilisation, Bruxelles (?) 1966, str. 212.

Friedrich Baser⁸ povezuje skladateljevo usodo z zaroto Wallenstein,⁹ ki se je verjetno pletla tudi na gradu njegovega delovanja. Grad je pripadal družini Harrach, vendar je grof Karl von Harrach preživel večino časa na Dunaju kot eden vodilnih svetnikov cesarja Ferdinanda II. Na gradu, ki je bil v oskrbi Thesseliusovega delodajalca, barona Carla Jörgerja, sta odraščali tudi dve Harrachovi hčeri. Verjetno je Thesselius dekleti poučeval glasbo in skrbel na gradu za zabavo in ples. Friedrich Baser pojasnjuje,¹⁰ da je bil zaradi poroke Harrachovih hčera z Wallensteinom in grofom Terzkyjem, njegovim pristašem, v zaroto vpleten tudi njun učitelj. Verjetno je Thesseliusa doletel podoben konec kot Wallensteina in grofa Adama Terzkyja, saj je za imenovano zbirko triglasnih motetov, kot tudi za Thesseliusom samim, bila izbrisana vsakršna sled, hkrati pa tudi podatki o skladateljevem življenju. Prav tako se po dosedanjih popisih niso ohranili Thesseliusovi notni rokopisi. V izvirnem tisku iz leta 1609 so se ohranili posamezni glasovni zvezki¹¹ zbirke plesov v enem samem izvodu, ki ga sedaj hrani glasbeni oddelek Saške deželne knjižnice v Dresdnu, pod signaturo Mus, 1-B-164-2. Ali je bil v politično zaroto v letu 1634 Thesselius resnično vpleten, pa nam do podrobnejše raziskave o njegovem poreklu in življenju, ostaja nepojasnjeno.

V natisu se je ohranila še ena Thesseliusova skladba, z naslovom *Carmen musicum ... quinqu: vocibus compositum*. Natisnil jo je Valentin am Ende v Leipzigu leta 1605¹² in je Thesseliusova najzgodnejša tiskana skladba. Priložnostna vokalna skladba, ki je bila namenjena za poroko Heinricha Schwalenbergerja in Anne Zimmermann, se ni ohranila v celoti; od petih glasov so ostali le trije: I., II. sopran in tenor.¹³

Cikli treh plesov Johannesa Thesseliusa, kot tudi drugi podobni plesni cikli renesančnega in baročnega časa, se navezujejo na starejšo prakso združevanja plesov v pare. V našem primeru je iz preteklosti prevzeta plesna dvojica paduana - galliarda, v katero je Thesselius vrnil tretji ples intrado. Rudolf Flotzinger navaja

⁸ Friedrich Baser, Thesselius, Johann, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians* 18, Ed. S. Sadie, London 1980, str. 763.

⁹ Albrecht Wallenstein (1584-1634) je bil vojvoda in vojskovodja iz plemiške rodbine na Češkem; v 30-letni vojni 1625 je najel vojsko za cesarja Ferdinanda II. in jo vzdrževal z davki iz zasedenih ozemelj in je bil pri tem zelo uspešen. Vendar ga je cesar 1630 odpustil in ga že 1632 znova poklical, da bi zadržal prodiranje Gustava Adolfa. Wallenstein pa se je začel samovoljno pogajati s Švedsko in nemškimi protestanti za sklenitev miru; bil je odstavljen kot veleizdajalec in umorjen, *Leksikon CZ*, Ljubljana 1973, str. 1047.

¹⁰ Friedrich Baser, Thesselius, Johann, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians* 18, Ed. S. Sadie, London 1980, str. 763.

¹¹ Posamezni izvorni glasovni zvezki v velikosti 15 x 20 cm so zvezani v naslednjem zaporedju: tenor, cantus, basis, altus in quintavox. Vsak zvezek ima svojo naslovnico in enako uvodno posvetilo. Notni deli glasovnih zvezkov tenor, altus in quintavox obsegajo sedemnajst strani, notna dela glasovnih zvezkov cantus in basis pa eno stran več. Zvezki nimajo oštevilčenih strani, vendar so skladbe oštevilčene z rimskimi številkami. Nenavadno je, da zbirka nima za tisti čas običajnega nagovora izvajalcem, hvalnih pesmi in kazala.

¹² Répertoire international des sources Musicales (RISM), Einzeldrucke vor 1800, Band 8, Redaktion O. E. Albrecht, K. Schlager, Kassel (etc.), Bärenreiter 1980, str. 346.

¹³ *Ibid.*, str. 346

Thesseliuove cikle plesov kot primer tristavčne suitne oblike,¹⁴ vendar jih lahko razumemo tudi kot razširjene plesne pare - trojice plesov, saj se je suita v tem času šele oblikovala. Razširitev plesne dvojice prvič zasledimo v letu 1508, ko je Petrucci izdal zbirko za lutnjo,¹⁵ v kateri je urednik Dalza plesnemu paru pavane in saltarella dodal pivo. V 16. stoletju je bil osnovni ples največkrat pavana, kateri je sledil razgibani saltarello, v 17. stoletju pa je bil pogostejši par pavana - galliarda. Osnova plesnih dvojic, npr. paduane - galliarde je bila metrična sprememba iz dvo- v tridobnost.¹⁶ Princip ritmičnega kontrasta med plesno dvojico je bil zelo pomemben, vendar se z vrinjenim plesom intrado, pri Thesseliusu ni ohranil. Postavlja se vprašanje, zakaj Thesselius ni ohranil ritmičnega kontrasta počasne dvodobne paduane in hitre tridobne galliarde. Dejstvo je, da bi se z vsakim vrinjenim plesom zmanjšal prvotni ritmični kontrast osnovne dvojice, Thesselius pa je izbral dvodobno intrado. S tem je v notnem zapisu nakazal, da mu v oblikovanju plesnega cikla ritmični kontrast ni bil najpomembnejši, kar pojasnjuje rahljanje tedaj dobro utrjene plesne dvojice in premikanje v smeri suitnega oblikovanja samostojnih plesov. Vendar obstaja možnost, da so ritmični kontrast v izvajalski praksi ohranili, saj je bilo običajno, da so izvajalci sami plesom dodali poples, v katerem je šlo zgolj za ritmično spremembo iz dvo v tridobnost. Tako bi si v razširjeni Thesseliuovi suiti lahko sledili: dvodobna Pavana s tridobnim poplesom, dvodobna Intrada in tridobna Galliarda.

Glasba za ples je vedno sledila enostavni in jasni ritmični strukturi, tako da plesalce ni zavajala k pozornemu poslušanju. Thesseliuova glasba je bila namenjena tudi za poslušanje, ob polni mizi, pri kakršni je bilo poslušanje po gradovih običajno in kar je v posvetilu skladatelj tudi omenil.¹⁷ S tem je njegova zbirka plesov lahko presegla glasbo namenjeno zgolj za ples in postala umetelnejša. Še posebej je premik v smeri stilizacije plesa opazen v intradi, ki koreografsko ni bila tako zahteven ples kot galliarda, zato je bila (že) pri Thesseliusu oblikovana v smislu instrumentalne skladbe. Intrade so v cikle plesov vključili še Peuerl, Hausmann,¹⁸ Hassler,¹⁹ Franck²⁰ in Widmann²¹.

¹⁴ Rudolf Flotzinger, *Geschichte der Musik in Österreich*, Graz, Styria 1988, str. 86-87.

¹⁵ *Intabatura de lauto*, Libro quarto, Benetke, Petrucci 1508.

¹⁶ Metoda Kokole, Isaac Posch in njegova instrumentalna dela; s posebnim ozirom na variacijske suite za instrumentalni sestav zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* (1618), magistrsko delo, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo FF, 1995, str. 54.

¹⁷ "wie man sie pflegen von E. G. Tafel zu Musiciren" (glej prilogo št. 1)

¹⁸ *Neue Intrade...*, Nürnberg 1602, 1603, 1604.

¹⁹ *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balleti, Galliardten und Intradten*, Nürnberg 1601.

²⁰ *Neue Pavanen, Galliardten und Intradten*, a 4, 5 & 6, Coburg 1603.

²¹ *Gantz neue Cantzon, Intradten, Balletten, Courranten*, a 4, Nürnberg 1613.

Prve variacijske suite so se sicer pojavile v italijanski lutenjski glasbi 16. stoletja,²² vendar jih kot solistične skladbe moramo ločevati od ansambelskih. Priprava za nastanek ansambelske variacijske suite je tako segla v 16. stoletje, v italijanski način združevanja plesov, ki je vplival na nemško lutenjsko glasbo²³ v 2. polovici 16. stoletja.²⁴ Poleg italijanskega vira so za ansambelsko variacijsko suito pomembni tudi angleški glasbeniki, ki so od zadnjega desetletja 16. stoletja delovali v severni Evropi.²⁵ Z njihovim vplivom se je iz nemške lutenjske glasbe na prelomu stoletja v Nemčiji razvila glasba za inštrumentalni sestav, iz tega pa se je izoblikovala ansambelska variacijska suite.²⁶ Vzroka za nastanek ansambelske oblike prav na južno-nemškem področju sta bila v močni tradiciji inštrumentalne glasbe v nemških mestih in dejstvo, da je bil ples, za razliko od Italije, Francije in Anglije, kjer so ga gojili na dvorih v plemiških krogih, na Nemškem močno prisoten tudi med meščanstvom.²⁷ V nemško-govorečih deželah (in tudi pri nas) so že od srednjega veka naprej, za izvajanje plesne glasbe med gostijami in porokami skrbela mestna in deželna cehovska združenja poklicnih glasbenikov.²⁸

Za začetnika ansambelske variacijske suite, za katero je značilno, da se morajo stavki med seboj vsaj deloma povezovati z enakimi motivičnimi deli ali začetki, velja Paul Peuerl (1611),²⁹ ki je kot Thesselius deloval na današnjem območju Avstrije. Vendar lahko njene zametke nakažemo že pri Thesseliusu, predvsem v prvih dveh suitah (povezava začetka Intrade in Galliarde), v četrti (povezava basovega postopa Paduane in Galliarde) in v peti suiti (povezava enega motiva v Intradi in Galliarde).

²² Najpomembnejši avtorji lutenjske variacijske suite so bili Antonio Castelliono, Antonio Rotta, Francesco da Milano in Paulo Borrono, Metoda Kokole, Isaac Posch in njegova inštrumentalna dela; s posebnim ozirom na variacijske suite za inštrumentalni sestav zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* (1618), magistrsko delo, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo FF, 1995, str. 41.

²³ Hans Neusidler, *Ein neugeordnet künstlich Lautenbuch*, Nürnberg 1536; Rudolf Wyssenbech, *Tabulatubuch uff die Lutten*, Zürich 1550; Hans Gerle, *Ein neues sehr künstlich Lautenbuch*, Nürnberg, 1552; Hans Jacob Wecker, *Tenor Lautenbuch vonu mancherley schönen und lieblichen Stucken mit zweyen lauten zusammen zu schlagen, italienische Lieder, Pass'emezi, Saltavelli, Paduane: weiter frantzösische, teutsche, mit samt mancherley dänitzen*, Basel 1552; Elias Nikolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig 1571; Mathäus Waissel, *Tabulatura per Matthaenum Waisselium Bartisteunensam Borussum*, Frankfurt ob der Oder 1573; Melchior Neusidler, *Teutsch Lautenbuch*, Strasbourg 1574.

²⁴ Metoda Kokole, Isaac Posch in njegova inštrumentalna dela; s posebnim ozirom na variacijske suite za inštrumentalni sestav zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* (1618), magistrsko delo, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo FF, 1995, str. 28.

²⁵ William Brade, *Neue auserlesene Paduanen*, Hamburg 1609; Thomas Simpson, *Opusculum Neuer Pavanen, Galliardien, Couranten und Volten*, a 5, Frankfurt am Main 1610.

²⁶ Metoda Kokole, Isaac Posch in njegova inštrumentalna dela; s posebnim ozirom na variacijske suite za inštrumentalni sestav zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* (1618), magistrsko delo, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo FF, 1995, str. 28-29.

²⁷ Metoda Kokole, Inštrumentalna zbirka *Musicalische Ehrenfreudt* (1618) skladatelja Isaaca Poscha, Muzikološki zbornik XXXII, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1996, str. 11.

²⁸ Metoda Kokole, Isaac Posch in njegova inštrumentalna dela; s posebnim ozirom na variacijske suite za inštrumentalni sestav zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* (1618), magistrsko delo, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo FF, 1995, str. 40.

²⁹ R. Flotzinger, G. Gruber, *Musikgeschichte Österreichs: Von den Anfängen zum Barok*, 2. izdaja, Wien (etc.), Böhlau 1995, str. 86-87.

Thesseliusove Pavane, Intrade in Galliarde so oblikovane v treh delih s ponovitvijo. Izjema je le Intrada v deveti suiti, ki ima štiri-dele (glej prilogo št. 2). Največkrat se srednji del razlikuje od obeh objemajočih, čeprav tretji del ni ponovitev prvega, ampak se nanj samo navezuje. Vseh deset Pavan ima enako število taktov (48) kot tudi enako tri-delno členjenje po 16 taktov. Pri skladbah namenjenih za ples je skorajda brez izjeme veljalo pravilo o dvo, štiri, šest ali osemtaktnih periodah.³⁰ Pri Intradah, kot tudi pri Galliardah pa se število taktov spreminja (glej prilogo št. 2). Vendar variabilnost števila taktov v Thesseliusovih Intradah in Galliardah ne zanika njune plesne funkcije. Dvorjani, ki so ples utrjevali vsak dan, so bili sposobni k osnovni koreografiji dodati ali skrčiti plesne figure ali izvesti dodatne improvizirane korake, poklone in podobno³¹ brez posebnega navora. Tudi v zbirki suit Paula Peuerla so imeli posamezni deli različno število taktov.³²

Drugače pa je bilo z uporabo predtakta. Peuerlove Pavane so se začele na prvo dobo, medtem ko so plesi, ki so ji sledili, Intrada, Dantz in Galliarda, vedno bili oblikovani s predtaktom.³³ Predtakt je plesalcu pomenil znak za začetek koraka, ki se je končal na prvo dobo in je imel podobno funkcijo kot pri pevcu vdih. Karl Garlinger je v predgovoru k Peuerlovim suitam zapisal, da je "Paduana kot prosta uvertura otvarjala cikel".³⁴ V tem pogledu Peuerlove Pavane niso pomenile glasbe namenjene za ples, ampak so kot inštrumentalni uvodi le naznanjale začetek plesa. Drugače je bilo v Thesseliusovi zbirki, kjer so se vsi plesi začeli na prvo dobo,³⁵ razen Intrade v deseti suiti. Tako umanjkanje predtakta tako postane argument, ki zagovarja neplesno funkcijo Thesseliusove zbirke plesov. Tudi ritmičnih sprememb v okviru enega plesa, kar bi spominjalo na ostanke renesančnih plesov,³⁶ je bilo v Thesseliusovi zbirki malo. Ritmični spremembi iz dvo v tri-dobnost sta nastopili le dvakrat in sta trajali od tri do deset taktov.

Inštrumentalna glasba je bila na prehodu iz 16. v 17. stoletje sprva le prenos vokalne glasbe na inštrumente in se je od besede šele postopoma osamosvajala. Povsem drugače pa se je glasba namenjena plesu od vsega začetka razvijala neodvisno od vokalne. Zanikala je veljavna načela starih cerkvenih modusov, ki se jih je vokalna le počasi otrešala in so pustili močan pečat celo na inštrumentalnih

30 Metoda Kokole, Inštrumentalna zbirka *Musicalische Ehrenfreudt* (1618) skladatelja Isaaca Poscha, Muzikološki zbornik XXXII, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1996, str. 12.

31 *Ibid.*, str. 12.

32 Diether de la Motte, *Melodie*, Kassel, Bärenreiter 1993, str. 222

33 *Ibid.*, str. 223

34 *Ibid.*, str. 220

35 V izvorniku menzurnih črt oziroma taktic ni.

36 M. Kokole, Issac Posch in njegova inštrumentalna dela; s posebnim ozirom na variacijske suite za inštrumentalni sestav zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* (1618), magistrsko delo, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo FF, 1995, str. 15.

zvrsteh, ki so se v 16. stoletju razvijale po zgledu vokalnih.³⁷ Tudi Thesseliusova zbirka plesov ne kaže navezovanje na vokalno glasbo in njen retoričen princip. Njegove suite so že imele značilnosti inštrumentalne glasbe. Glavni princip Thesseliusovega oblikovanja glasbe je bilo delo z motivi, ki jih je predvsem ritmično ponavljal. Podobno kot pri Poschu, tudi pri Thesseliusu motivična gradnja nikoli ni prerastla v kompleksnejše melodične fraze.³⁸ Za njegove plesе še ni bilo značilno variiranje, razširitev, delitev ali oženje motiva, kar je nastopilo na posameznih mestih bolj kot izjema. Največkrat je motiv v vseh glasovih hkrati ritmično enako ponovil ali ga imitacijsko prenašal skozi vse glasove. (primeri 1, 2, 3). Manj je bilo sekvenčnih ponovitev motiva (primer 4) in daljših imitacij (primer 5).

Primer 1

Johannes Thesselius: *Neue liebliche Paduanen, Intradan und Galliarden* (1609); I. Paduana, srednji del (takti 25-29)

Primer 2

Johannes Thesselius: *Neue liebliche Paduanen, Intradan und Galliarden* (1609); II. Intrada (takti 22-25)

37 Metoda Kokole, Inštrumentalna zbirka *Musicalische Ehrenfreudt* (1618) skladatelja Isaaca Poscha, Muzikološki zbornik XXXII, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1996, str. 25.

38 Ibid., str. 14.

Primer 3

Johannes Thesselius: *Neue liebliche Paduanen, Intradan und Galliarden* (1609);
II. Intrada (takti 26-29)

Musical score for Primer 3, measures 26-29. The score is written for five staves: two treble clefs (top two staves), a tenor clef (third staff), and two bass clefs (bottom two staves). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat).

Primer 4

Johannes Thesselius: *Neue liebliche Paduanen, Intradan und Galliarden* (1609);
IX. Galliarda, drugi del

Musical score for Primer 4, measures 1-4. The score is written for five staves: two treble clefs (top two staves), a tenor clef (third staff), and two bass clefs (bottom two staves). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat).

Musical score for Primer 4, measures 5-8. The score is written for five staves: two treble clefs (top two staves), a tenor clef (third staff), and two bass clefs (bottom two staves). The music continues with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat).

Primer 5

Johannes Thesselius: *Neue liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden (1609)*; XXIII. Galliarda, tretji del



V začetku 17.stoletja se je v Italiji izoblikovala monodija, ki je dajala prednost zgornjemu glasju, vendar poudarjenega zgornjega glasju pri Thesseliusu še ne zasledimo. Podobno kot v Scheinovi zbirki plesov z naslovom *Banchetto musicale*, so tudi pri Thesseliusovi glasbi za inštrumentalni sestav plesi bili oblikovani v načinu polifonega moteta.³⁹ Polifono vodenje glasov je kombiniral z odseki, kjer je zaradi homoritmičnega gibanja vseh glasov nastopila vertikala. V njej zasledimo že povsem jasno postavljene akorde - največ je durovih, potem molovih, in tudi zmanjšanih kvintakordov, kot tudi sekstakordov in prehajalnih kvartsekstakordov. Pogosto ima Thesselius zvočno še zelo goste, z neakordskimi toni prepletene odseke in prečja med glasovi kot rezultat linearnega vodenja glasov.

Variacijske povezave Intrade in Galliarde v smislu motivičnih začetkov so pri Thesseliusu skromne, saj se pojavijo le v začetnem taktu prve in druge suite. Zato je enotaktna variacijska povezava pri Thesseliusu rezultat slučaja in ne hotena rešitev kompozicije. Pri drugih avtorjih variacijske suite je variacijska povezava bolj očitna in jo je potrebno razumeti v smislu Galliarde kot poplesa, za katero je bilo značilno, da je iz osnovnega dvodobnega ritma sledil tridobni, pri tem pa se glasbeni impulz ni spremenil (primer 6).

Primer 6

Paul Peuerl: *Neue Padovan, Intrada, Däntz unnd Galliarda (1611)*

Dantz in Galliarda, začetek⁴⁰

c) Dantz



d) Galliarda



³⁹ Diether de la Motte, *Melodie*, Kassel, Bärenreiter 1993, str. 225

⁴⁰ Ibid., str. 223

Poplesi so bili največkrat improvizirani del suitnih stavkov. Izjema je bil Posch, ki je poplese zaradi nereda, ki je vladal v zvezi z izvedbami, izpisal⁴¹ (primer 7).

Primer 7

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt* (1618)

a) Tanz III a 4

b) Proportio

V peti Thesseliusovi suiti je opazna variacijska povezava Paduane in Intrade z motivom, ki nastopi med potekom skladbe (primer 8). Zanimivo je, da se motiv v obeh plesih giblje v istih glasovih: cantusu, quintavoxu in basusu. V Paduani ritmično in melodično nespremenjen nastopi štiri-krat, v Intradi tri-krat, v obeh plesih pa je tudi še spremenjen: v Paduani je sprememba melodična (a), v Intradi pa gre za razširitev motiva (b).

Primer 8

Johannes Thesselius: *Neue liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden* (1609);

a) XIII. Paduana, prvi del

41 Metoda Kokole, Inštrumentalna zbirka *Musicalische Ehrenfreudt* (1618) skladatelja Isaaca Poscha, Muzikološki zbornik XXXII, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1996, str. 9.

Musical score for measures 5-10. The score consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a central bass clef. Measure 5 is marked with a '5' and a fermata. Measure 10 is marked with a '10' and a fermata. The music features various rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

b) XIII. Intrada, drugi del (takti 12-14)

Musical score for measures 11-14. The score consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a central bass clef. Measure 11 is marked with an '11'. Measure 14 is marked with a '6' and a fermata. The music features various rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

Posebej zanimiva je četrta Thesseliusova suita, kjer zasledimo variacijske povezave med Pavano in Galliaro v basovskem postopu. Na začetku Pavane je skladatelj vodil basovski glas v kvartah na petih tonih navzgor, v tretjem delu istega plesa pa

je kvarte ponovil na smeri navzdol. V Galliardu se ponovi le postop kvart navzgor (primer 9 a, b, c). Tematsko povezavo Paduane in Galliarde v četrti Thesseliusovi suiti omenjata, kot daleč najzgodnejši primer takšne tematske povezave in kot anticipacijo variacijske suite, tudi glasbena leksikona *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*⁴² in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*.⁴³

Primer 9

Johannes Thesselius: *Neue liebliche Paduanen, Intradan und Galliard* (1609);
a) X. Paduana, začetek prvega dela

The musical score is presented in a five-staff format. The top staff is for the Cantus part, followed by Quinta vox, Altus, Tenor, and Basis. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 6, and the third system starts at measure 11. The Cantus part begins with a high note and moves downwards, while the other parts provide harmonic support.

42 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 13, Hrg. F. Blume, Kassel, Bärenreiter 1966, str. 330.

43 *The new Grove Dictionary of Music and Musicians* 18, Ed. S. Sadie, London 1980, str. 763.

b) X. Paduana, začetek tretjega dela

33

Musical score for measures 33-37. The score is written for five staves: two treble clefs (violin and flute), two alto clefs (viola and cello), and one bass clef (bass). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and ties.

38

Musical score for measures 38-42. The score is written for five staves: two treble clefs (violin and flute), two alto clefs (viola and cello), and one bass clef (bass). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music continues with similar rhythmic patterns, including eighth and quarter notes.

43

Musical score for measures 43-47. The score is written for five staves: two treble clefs (violin and flute), two alto clefs (viola and cello), and one bass clef (bass). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

c) XII. Galliarda, začetek prvega dela

Thesseliusova zbirka ima tudi posebnost, s katero predstavlja anticipacijo svojega časa. Skladatelj si je zbirko zamislil kot cikel suit v tonalnih parih, kar pomeni, da je cikel treh plesov v isti tonaliteti⁴⁴ postavil še v tonalni odnos, v kvintno razdaljo z drugo suito, kar je značilno za baročno obdobje. Dobil je pet parov suit, kjer si z izjemo četrtega para, vsi sledijo v kvintnem odnosu v sledečem zaporedju⁴⁵ (tabela 2).

Tabela 2

Tonalni pari v Thesseliusovi zbirki suit

I. par	D -G
II. par	d -g
III. par	E -a
IV. par	C -B
V. par	C -F

Zanimiva je Thesseliusova formulacija "auff alle *Modos*",⁴⁶ ki nakaže, da je Thesselius imel v mislih različne tonske načine. Vendar je modos pomenil tudi

⁴⁴ Podobno tudi Schein v uvodu svoje zbirke opozarja, da sta tonaliteta in razvrstitev posameznih stavkov v vsaki suiti enotni: "daß sie beides, in Tono und inventione einander fein respondieren", J. H. Schein, *Sämtliche Werke*, Hrg. A. Prüffer, Leipzig 1901, r. 1971.

⁴⁵ Harald Kümmerling, Thesselius, Johannes, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 13, Kassel, Bärenreiter 1966, str. 330.

način sam, kot na primer "na različne melodije". Težko je določiti ali je govoril o enem ali drugem.

Thesselius je podobno kot drugi avtorji ansambelske glasbe na začetku 17. stoletja glasove poimenoval po naravnih vokalnih glasovnih legah, čeprav je v naslovu jasno zapisal, da je zbirko plesov namenil za igranje na različnih inštrumentih.⁴⁷ Za razliko od Poscha, ki je odstopal od tradicionalne kombinacije ključev,⁴⁸ je Thesselius uporabil dve od štirih predpisanih kombinacij ključev za polifonijo.⁴⁹ Kar 18-krat od 30 primerov je uporabil kombinacijo ključev, ki so ustrezali registrom človeškega glasu (chiavi naturali: basovski f-ključ, tenorski c-ključ, altovski c-ključ in dva sopranska c-ključa) in 11-krat kombinacijo visokih ključev, ki so pomenili transpozicijo za terco navzdol (chiavette: baritonski f-ključ, altovski c-ključ, mezzosopranski c-ključ in dva violinska g-ključa).⁵⁰ Kombinacija basovskega, tenorskega, altovskega in dveh violinskih ključev, ki jo je Thesselius v celi zbirki plesov uporabi samo enkrat (XVIII. Galliarda), ne spada med predpisane štiri.⁵¹ Glede na postavitev ključev je Thesselius plese svoje zbirke zapisal v naslednjih modusih⁵² (tabela 3).

Tabela 3
Thesseliusovi modusi glede na postavitev ključev

1. suita	1. modus (d)
2. suita	1. transponirani modus (g)
3. suita	2. transponirani modus (d')
4. suita	2. transponirani modus (g)
5. suita	3. (e) ali 4. (e)
6. suita	3. transponirani (a; redek) ali 4. transponirani (a)
7. suita	11. Glareanski modus (c)
8. suita	_____
9. suita	12. Glareanski modus (c)
10. suita	6. modus (f)

46 Beseda *modos* je v izvorniku pisana v latinici z razliko od drugega besedila, ki je v gotici, zato jo izpisujem v ležeči pisavi. V latinici so ponavadi, kot tudi v našem primeru, tiskali tujke. *Modus* pomeni takt, ritem, napev, melodijo, tudi način. Fran Bradač, *Latinski - slovenski slovar*, Ljubljana, DZS 1980, str. 323.

47 "*auff allerley Instrumenten zu gebrauchen mit fünf Stimmen componirt*"

48 Metoda Kokole, Inštrumentalna zbirka *Musicalische Ehrenfreudt* (1618) skladatelja Isaaca Poscha, *Muzikološki zbornik XXXII*, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1996, str. 25.

49 P. Barbieri, *Chiavette and Modal Transposition in Italian Practice (c. 1500-1837)*, *Ricerca* 3 (1991), str. 6.

50 Poleg *chiavi naturali* in *chiavette* še in *contrabasso* - nizka kombinacija ključev, ki je pomenila transpozicijo za terco navzgor in *soprano accutissimo* - najvišja kombinacija ključev, *ibid.*, str. 6.

51 Bernhard Meier, *Alte Tonarten, Kassel (etc.)*, *Bärenreiter* 1994, str. 182.

52 V glasbi na prehodu iz 16. v 17. stoletje je odločitev za modalnost ali tonalitetnost problematična, oziroma nemogoča, zato je v analizi prisotno oboje. Glej tudi Metoda Kokole, Inštrumentalna zbirka *Musicalische Ehrenfreudt* (1618) skladatelja Isaaca Poscha, *Muzikološki zbornik XXXII*, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1996, str. 25, 26.

Thesselius je zgornji glas ojačal z drugim sopranskim glasom - quintavoxom, glasova sta se imitacijsko dopolnjevala in večkrat križala. Podobno lahko tudi pri Poschu govorimo o dveh enakovrednih sopranskih glasovih (cantus in altus), ki ju zaradi registrske in glasbene izenačenosti, ne moremo razdvajati.⁵³ Srednja dva glasova, altus in tenor, sta bila pri Thesseliusu zastopana enakovredno in pri tem ni opaziti, da bi bil tenor najpreprostejši glas v smislu vodilnega glasu, kot je v Poschovi zbirki Ehrenfreundt.⁵⁴ Medtem ko sta bila pomembna v določenih suitah Isaaca Poscha oba krajna glasova, je podobno oblikovanje pri Thesselius opazno le v določenih odsekih.

Z analizo vokalne glasbe, predvsem v povezovanju z naukom o figurah, se je ukvarjalo veliko glasbenih teoretikov že v 17. stoletju (J. Burmeister, J. Lippius, M. Praetorius), medtem ko plesno glasbo viri redko omenjajo. Zato se v sedanjosti postavlja vprašanje, kako analizirati in uvrednotiti to vrsto glasbe. S poskusom "zgodovinske analize" Thesseliusove glasbe z vidika nauka o figurah, bi lahko dokazali soodvisnost vokalne in instrumentalne glasbe v 17. stoletju. Za pravilno interpretacijo plesne glasbe bi bilo po mnenju Joan Rimmer nujno nadaljevati z analizo funkcionalnega aspekta plesov, saj je vsaka razlaga notnega zapisa plesov do neke mere odvisna od poznavanja plesnega gradiva.⁵⁵ Podobno kot je bil nauk o figurah in navezovanje glasbe na retorični princip odločilnega pomena v vokalni glasbi, bi morali v plesni glasbi iskali navezavo, soodvisnost in prepletenost s plesno koreografijo.

Priloga št. 1

Johannes Thesselius: Neue liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden (1609); Thesseliusovo posvetilo zbirke baronu Carlu Jörgerju

Dem Wolgebornen Herrn /// Herm Carln Jörgern zu Tolleth / Köppach // vnd
 Stauff: Freyherrn auff Kreuzpach: Herrn // zu Pernstein / Scharnstein vnd
 Walpersdorff: Erb= // landhofmeister inn Öesterreich ob der Enns mei= // nem
 Grädigen vnnd Hochgebetten= // ten Herrn.

// Wolgeborner Ereyherr / Gnädiger // Herr / die herrliche kunst der *Music**,
 welche ohn // allen zweyffel vnter andern Freyen künsten die // schönste vnd
 lieblichste ist / ob sie wolvon vilen // verachtet / so hat sie gleichwol entgegen
 ihre *fautores* vnd gönner /// wie zu beweisen ist an E. G. die bisshero sehr vil-
 drauff gewendet /// vnd selbsten die edle kunst sehr wolverstehen. Weil ich dann
 mich // bisshero inn der kunst geubet / so hab ich dise meine neue geringfu= //
 gige Paduanen / Intraden vnnd / vn Galliarden / auff alle *modos* // (wie man sie

53 Metoda Kokole, Instrumentalna zbirka Musicalische Ehrenfreundt (1618) skladatelja Isaaca Poscha, Muzikološki zbornik XXXII, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1996, str. 29.

54 Ibid., str. 13.

55 J. Rimmer, Allemande, Balletto and Tanz, Music and Letters 70 (1989), str. 226-227.

pfleget von E. G. Tafel zu Musiciren) gesezt vnd // gefertiget. Solche verfertigung
 aber hab ich E. G. in dienstli= // cher geho:samgheit in offene truck dediciren vn
 zueignen wollen /// vngezweiffelter hoffnung / Sie werden / als liebhaber diser
 Hinli= // schen kunst / ernannte meine neuen Paduanen / Intraden vn Gal= //
 liarden / in iren schuss auffnemen / vnd in gnaden gefallen lassen /// auch hinfuro
 / wie bisshero / mein Gnädiger Herr vn Patron sein // vnnd bleiben. Datum im
 Schloss Aschach den 1. Septem. // Anno 1609.//

E. G. //

gehorsamer vnd dienstgeflissner//

Johannes Thesselius, bestellter Mu=//

sicus daselbsten.

* Ležeče so izpisane vse besede, ki so v originalu napisane v latinici.

Priloga št. 2

Johannes Thesselius: Neue liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden (1609);
 število taktov in tri- ali štiri-delnost plesov

I. Paduana - 48 taktov; delitev ponavlja-
 jočih delov na 16,16,16 taktov, s tem,
 da je v zadnjem delu vmesna spremem-
 ba metruma s tremi takti (5,3,8 taktov).

II. Intrada - 33 taktov; 9,11,13 taktov.

III. Galliarda - 27 taktov, 9,9,9.

Skupaj 108 taktov.

III. Paduana - 48; 16,16,16.

V. Intrada - 33; 13,9,11.

VI. Galliarda - 30; 11,11,8.

Skupaj 111 taktov.

VII. Paduana - 48; 16,16,16.

VIII. Intrada - 33; 10,12,11.

IX. Galliarda - 33; 10,11,12.

Skupaj 114 taktov.

X. Paduana - 48; 16,16,16.

XI. Intrada - 29; 10,9,10.

XII. Galliarda - 31; 10,10,11.

Skupaj 108 taktov.

XIII. Paduana - 48; 16,16,16.

XIII. Intrada - 34; 11,13,10.

XV. Galliarda - 30; 10,10,10.

Skupaj 112 taktov.

XVI. Paduana - 48; 16,16,16.

XVII. Intrada - 35; 12,12,11.

XVIII. Galliarda - 39; 14,12,13.

Skupaj 122 taktov.

XIX. Paduana - 48; 16,16,16.

XX. Intrada - 33; 11,11,11.

XXI. Galliarda - 38; 12,13,13.

Skupaj 119 taktov.

XXII. Paduana - 48; 16,16,16.

XXIII. Intrada - 37; 11,13,13.

XXIII. Galliarda - 37; 12,13,12.

Skupaj 122 taktov.

XXV. Paduana - 48; 16,16,16.

XXVI. Intrada - 41; 11,9,11,10.

XXVII. Galliarda - 39; 13,13,13.

Skupaj 128 taktov.

XXVIII. Paduana - 48; 16,16,16.

XXIX. Intrada - 36; 13,10,13.

XXX. Galliarda - 37; 14,12,11.

Skupaj 121 taktov.

Priloga št. 3

 Johannes Thesselius: Neue liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden (1609);
 akordični začetki in zaključki posameznih delov plesov

	Paduana	Intrada	Galliarda
1. suita - D	D-D; C-A; F-D	D-D; d-A; C-D	D-D; A-A; D-D
2. suita - G	G-D; d-A; B-G	g-G; D-D; C-G	g-G; B-D; g-G
3. suita - d	d-D; A-A; D-D	d-D; A-A; a-D	a(d)-D; F-A; C-D
4. suita - g	g-G; g-D; g-G	g-G; g-D; B-G	g-G; g-D; B-G
5. suita - E	E-E; a-A; H-E	E-E; a-A; E-E	e-E; a-C; a-E
6. suita - a	a-A; a-D; A-A	a-A; d-E; a-A	a-A; d-C; F-A
7. suita - C	C-C; G-G; C-C	C-C; F-F; G-C	C-C; a-F; F-C
8. suita - B	B-B; g-F; F-B	B-B; F-d; F-B	B-B; d-F; F-B
9. suita - C	C-C; G-G; C-C	C-C; A-E; F-G; G-C	C-C; d-A; C-C
10. suita - F	F-F; d-C; F-F	F-F; F-C; F-F	F-F; F-C; F-F

Johannes Thesselius and his Collection of Dances for Five-Part Instrumental Ensemble

Summary

The collection Neue liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden auff allerley Instrumenten zu gebrauchen mit fünff Stimmen componirt, by Johannes Thesselius is noted in musical history as the earliest work shaped in the sense of variation suites for instrumental ensemble. It contains thirty dances, distributed in ten cycles with a uniform sequence of three dances: Paduana - Intrada - Galliarda. It was printed in the year 1609, for the publisher and printer Paul Kauffmann in Nürnberg. The dances in Thesselius's suite are linked up by the same tonality, whereas the variational shaping is in some places merely indicated. The variation suite for instrumental ensemble or, in short the ensemble variation suite was a short-lived phenomenon in the Austro-German music at the beginning of the 17th century, or more precisely between 1609 and 1616 when the four dance collections by their respective authors - Johannes Thesselius, Paul Peuerl, Johann Hermann Schein and Isaac Posch - were issued.

As the beginner of the ensemble variation suite, of which it is characteristic that its movements must be at least partly related by identical motivic parts or beginnings, we regard Paul Peuerl (1611), who was, like Thesselius, active on the present-day

territory of Austria. Yet its first origins can be traced already in Thesselius, notably in the first two suites (the linkage of the beginning of the Intrada and the Galliarda), in the fourth one (the linkage of the bass sequence in the Paduana and the Galliarda), and in the fifth one (the linkage of one motif in the Intrada and the Galliarda).

His suites had already all the characteristics of instrumental music. The dominant principle in Thesselius's shaping of music was work on motifs which he mostly rhythmically reiterated. Most commonly the motif is in all parts at the same time rhythmically identically reiterated or by way of imitation passed on through all parts. Not so frequent were sequential reiterations of the motif or longer imitations. Like in Schein's collection of dances, entitled Banchetto musicale, in Thesselius's music for instrumental ensemble the dances were also designed in the manner of a polyphonic motet. He combined the polyphonic leading of parts with segments where the homo-rhythmic leading of all parts gave a vertical result. Thesselius has frequently as regards sound still very dense segments, interwoven with non-chordal tones, and as a result of the linear leading of parts.

Thesselius's life was mysterious. We know neither the years of his birth or death, nor any data about the composer's musical education. Thesselius's collection of songs for instrumental ensemble and the dedication contained in it are thus the only two sources about his musical activity and creativeness.

Radovan Škrjanc

PRISPEVEK K DATACIJI ROKOPISOV SKLADB JAKOBA FRANČIŠKA ZUPANA

1.0. Dosedanji poizkusi časovne umestitve ohranjenih in neohranjenih ter tudi le domnevanih skladateljskih dosežkov Jakoba Frančiška Zupana so brez izjeme ostajali na ravni spekulacij z bolj in manj afirmativno izrečenim hipotetičnim zaključkom¹. Ob zadnje omenjenih dosežkih, katerih zgolj teoretična eksistenca ni nič manj spekulativna kot že provenienca, je to seveda razumljivo², za neohranjeno ali vsaj še nepoznano Zupanovo uglasbitev opere Belin pa zaradi nejasnosti,

1 Med prvimi izstopa mnenje Dragotina Cvetka, "da je bila klasicistična orientacija na Slovenskem realna že pred zaključkom 18. stoletja, točneje pred nastopom njegovih 90-ih let. Vendar bržkone izključno le v reproduktivnem smislu. 'Mala opera' Belin iz leta 1780 ali 1782 in ji je bil avtor Jakob Zupan, je bila komponirana, če sodimo po libretu, ki se je zgledoval pri Metastasiu - glasba se ni obrnila -, v dudu bavočnega stila. Skladatelj Zupan se je pozneje sicer že približeval klasicizmu, vendar še ne ob vstopu v 80-leta." (D. Cvetko, Razvojne posebnosti glasbenega klasicizma na Slovenskem, str. 5. V: Zbornik referatov Mednarodnega simpozija, Ljubljana 1988, *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, SAZU, 1988.) Janez Höfler je v tem pogledu vsekakor manj določen. V nasprotju s Cvetkovim, ki si za izhodišče datiranja Zupanovih skladb izbere strukturo Devovega libreto, Höflerjev poizkus ne prestopi meja domnevnega, niti si ne dovolj sklepanja po analogiji. Opre se na znana skladateljeva biografska dejstva in iz njih razvije sklep: "Sodeč po letih njegovega [Zupanovega] delovanja v Kamniku lahko domnevamo, da je začel skladati že v petdesetih letih, ko ga je mogel pri tem še vzpodbujati njegov predstojnik Valentin Götzl. V najsplošnejšem okviru pa bi njegova dela mogli postaviti nekako v razdobje od 1760 pa do 1790. V poznejših letih pa so njegove moči že pešale, tako da je mogel ustvarjati verjetno le še priložnostno." (J. Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, MK, Ljubljana 1970, str. 106.)

2 Gre za domnevo Ivana Klemenčiča o obstoju danes nepoznatih Zupanovih zgodnjeklasicističnih del iz začetka osemdesetih let, implicitno izraženo v zapisu: "V začetek osemdesetih let sodi neohranjena glasba k operi Belin Jakoba Zupana in verjetno še drugo njegovo ustvarjanje, za katerega smemo realno domnevati, da je bilo zgodnjeklasicistično. Zupan je po prehodu, ki ga označuje stavo in že novo, poglaviti predstavnik zgodnjega klasicizma v slovenski glasbi." (I. Klemenčič, *Slogovni razvoj glasbenega baroka na Slovenskem*, str. 37. 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.)

ki pestijo branje temeljnega vira³ zanjo, navsezadnje tudi⁴. Kljub torej že tako dovolj nesrečni okoliščini, da je prav ta Pohlina navedba edina, za katero vemo, ki na ravni zgodovinskega vira posreduje letnico v zvezi s kako Zupanovo skladbo - kar bi ob enoznačnejši relaciji med obema (letnico in skladbo) seveda pomenilo eksakten datacijski *datum*, vendar ni tako.

Dosedanjim muzikološkim spekulacijam na temo kronološke razvrstitve Zupanovega ustvarjanja je potemtakem prostor krčilo prav dejstvo, da - razen biografskega okvira - ni zanega domala⁵ nič, kar bi kot (ne)posredni *datum* ali *factum* lajšalo datiranje tega ustvarjanja.

1.1. Ravno zato in k empirizmu nagnjenega dela muzikološke znanstvenosti bi v primerjavi z omenjeno teoretsko prakso veljalo k problematiki pristopiti tudi drugače. Ne toliko afirmativno, temveč informativno. Kajti bolj kot zapolnitev faktične praznine med referenčnima biografskima podatkom⁶ s hipotetično kronologijo skladateljevega ustvarjanja v njej, kaže, da pespektivo ponujajo vprašanja, kot potencialno donosnejši odziv nanjo. Že zato, ker je vsaj za nekatera izmed njih odgovore moč doseči z rezultati povsem empirično koncipiranih raziskav na ohranjenem delu Zupanovih skladateljskih dosežkov; kar pomeni pridobitev eksaktnih informacij o kronološki konfiguraciji le-teh, pa četudi le v obliki negativ⁷. Gre namreč za vprašanja, ki so v domači muzikološki literaturi že bila postavljena: "[...] ali je možno [Zupanova] klasicistična dela poleg osemdesetih let datirati v sedemdeseta in celo v šestdeseta leta, [...] ? Ali je možno, da bi že tedaj ustvarjal tako

3 Izvirno poročilo o Zupanovem skladateljskem prispevku k operi Belin prinaša t.i. *licejski prepis* Pohlina *Bibliotheca Carniolae*, nekdanj v lasti Žige Zoisa. Besedilo se glasi: *Suppani (Jacob) Ludi, et Chori Magister Kamnecensis, egegius Compositor, et Musicus composuit melodias, et modas musicos: pro theatri opera Carniolica: Bellin, ena opera, quam composuit, et 1780. in 8 evulgavit P. Ioan. Damascenus, et sub Lit. I. inveniunt. Musices Ms. 1782. extabit Kamnecii.* (NUK, Ms. 171, str. 105.) Po mnenju Ivana Prijatelja naj bi prepis izdelali Zupančič, Lužan in Kopitar na Dunaju konec leta 1808 in v začetku leta 1809 po tiskani predlogi iz leta 1803 (ki jo je po izvirnem avtorjevem rokopisu priredil Sartori), z namenom, da se kritično prečiščen in razširjen na novo izda v Ljubljani ob pomoči barona Zoisa. Pohlina rokopis je po avtorjevi smrti prešel v last tedanjega kustosa dunajskega Terezijanišča Herba, Pohlina prijatelja in kolega Sartorija. Od Herbcve smrti dalje velja za izgubljenega. (Prim.: I. Prijatelj, *Pohlina 'Bibliotheca Carniolae' v rokopisu licejske knjižnice*, Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko, Ljubljana 1905, str. 84 -91.)

4 Mnenje, po katerem naj bi Zupanova uglasbitev libreta Belin nastala v letih 1780 ali 1782, se opira na Dimitzev ponatis Pohlina *Bibliotheca Carniolae* (izšel v Ljubljani leta 1862 v okviru publikacij Historičnega društva za Kranjsko), ki poleg v nadaljevanju omenjene nejasnosti iz *licejskega prepisa* doda še svojo s premikom vejice za letnico 1780 (namesto: *Bellin, ena opera, quam composuit, et 1780. in 8 evulgavit P. Ioan. Damascenus, Dimitzev ponatis prinaša besedilo: Bellin, ena opera, quam composuit et 1780, in 8. evulgavit [...]*). Rudolf Flotzinger tako že leta 1982 opozori, da omenjeno besedilo ne more pomeniti nastanka glasbe, temveč natis besedila v Pisanicah leta 1780, in hkrati na nesmisel, ki sledi iz zapisa: *Musices Ms. 1782 extabit Kamnecii.* Flotzinger predlaga, naj se beseda *extabit* namesto kot prihodnjik glagola *exsto* (uporabljenega leta 1799, ko naj bi nastal Pohlina izvornik, za leto 1782) razume kot tiskarska oziroma prepisovalčeva napaka pri zapisu preteklika glagola *extabesco* (*extabuit*), kar bi pomenilo, da je bil tega leta rokopis Zupanove glasbe za Belina v Kamniku izgubljen oziroma uničen. (Prim.: R. Flotzinger, *Zu den Anfängen des slowenischen Musiktheaters*, str. 21-24. V: Zbornik referatov Simpozija 20. - 21. oktobra 1982 v Ljubljani, *Slovenska opera v evropskem prostoru*, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana 1982.)

5 Razen dejstva, da je bil libreto za Belina natisnjen v Pisanicah leta 1780.

6 Gre za podatka, ki razkrivata časovni okvir Zupanovega bivanja na Slovenskem. To sta skladateljeva poroka z Josepho Götzl 3. avgusta 1757 (NŠAL, Kamnik, Poročne knjige, 1745-1769) in njegova smrt 11. aprila 1810. (NŠAL, Kamnik, Mrliške knjige, 1784-1812).

7 Ko Jan LaRue govori o splošnem pomenu in možnostih - v nadaljevanju prispevka predstavljene - papirološke metode, med drugim piše: "*Evidence provided by watermarks is often general and suggestive rather than specific or conclusive. Nevertheless such evidence may furnish decisive indications of date and provenance - often, admittedly, of negative kind.*" (New Grove Dictionary of Music, zv. XX, str. 228.) Vodni znaki so namreč v procesu datiranja lahko le *terminus post quem*, torej datum, pred katerim nastanek preučevanega rokopisa ni bil mogoč.

zrela dela kot je Te Deum, deloma še razvidno poznobaročno pisana, [...], in že zgodnjeklasicistično? Ali bi lahko tako značilno klasicistično oblikovane skladbe, kot so Litanije v G-duru in še katere morda zgodnejše, nastale že v sedemdesetih letih, če že ne v šestdesetih, ali pa jih je treba razvrstiti pozneje v osemdeseta in še devetdeseta leta[...] ?”⁸

1.2. Med uveljavljenimi metodami⁹, ki muzikologom že dalj časa¹⁰ pomagajo do odgovorov na tovrstna vprašanja je tudi kombinacija papirološkega in grafološkega študija izvirnikov. Papirološki študij starejših glasbenih rokopisov¹¹ obsega identifikacijo in primerjalno izvedeno datacijo papirja s pomočjo vodnih znakov in posebnih lastnosti papirne mase¹², grafološki študij analizo pisav(e) in notnega črtovja.

Metodološka izhodišča:

2.0.0. Poleg natančnosti in zajetnosti raziskav zahteva tak pristop tudi načelno zavedanje svojih meja, predvsem kar se neposrednega odnosa med njihovimi izsledki in datacijo skladb tiče¹³. Kajti kljub argumentom, s katerimi je pionir papirološkega raziskovanja na muzikološkem področju, Jan LaRue, izzval temeljni ugovor, ki opozarja na težko določljivo razliko med starostjo papirja in zapisa na njem¹⁴, njegova glavna posledica - degradacija tovrstnih datacij na raven negotove verjetnosti - še vedno ostaja. In zdi se, da je zgoraj omenjeni način uporabe pa-

8 Prim.: I. Klemenčič, *Slogovni razvoj...*, str. 38.

9 Poleg metod predstavljenih v nadaljevanju na primer še: metoda radiokarbonske analize črnila in papirja, ki pa je draga in nenatančna (prim.: Donald W. Krummel, *Guide for dating early music: A Synopsis*, FAM, XVIII/1971, št. 1-2, str. 55), ter metoda strukturne analize naslovnice (prim.: Liesbeth Weinhold, *Musiktitel und Datierung*, FAM, XIII/1966, št. 1, str. 136-140, in Wolfgang Mathhäus, *Die Elemente des Titelblattes im 18. Jahrhundert*, FAM, XII/1965, št. 1, str. 23-26).

10 Papirološke metode so muzikologi - predvsem angleško govorečega območja - začeli uporabljati že sredi petdesetih let (npr. H.C.R. Landon v študiju Haydnovih simfonij iz leta 1955), v večjem obsegu pa po objavi La Ruejevega članka *Watermarks and Musicology* (v AcM) leta 1961.

11 Ta študij je posebej učinkovit ravno za 18. stoletje, ko je zaradi skokovito naraščajočega povpraševanja in še vedno ročnega izdelovanja papirja (mehanizirana proizvodnja papirja se začne v zgodnjem 19. stoletju, pri nas v papirnici Vevče leta 1840) nastalo precej papirniških mlinov. Vsak mlin je izdeloval po nekaj vrst papirja, katere so lastniki zaznamovali vsako s svojim vodnim znakom. LaRue zameji "idealno obdobje" za tovrstne raziskave v leta od 1675 do 1825. (Prim.: J. LaRue, *Watermarks and Musicology*, AcM, XXIII/1961, str. 127.)

12 Glede na format, obliko, barvo, debelino in težo. Prim. še op. 19.

13 Na to opozarja tudi Alan Tyson, ko pravi: "*The fatal error that is often made is the attempt simply to assign a date to a particular watermark, without considering who was using the paper.*" (A. Tyson, *Paper studies and Haydn: What needs to be done*, str. 577. V: *Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress*, Dunaj, Hofburg, 5. - 12. september 1982.)

14 LaRue sicer priznava, da datacija papirja še ne pomeni datacije zapisa na njem. Vendar ob tem tudi utemeljeno zavrne ugovor, po katerem naj bi se papir v času njegove ročne izdelave pogosto kupilo v večjih količinah in shranilo za poznejšo rabo. Prvič, kot pravi LaRue, so taki primeri brez dvoma obstajali, vendar to ni bila običajna praksa. Drugič, papir je bil za kaj takega preprosto predrag. Celotni založniki si tega niso mogli privoščiti, saj so papir kupovali na majhne zaloge. Tretjič, študij zapovrstnih del skladateljev pokaže, da se vodni znaki v neprimerno večjem številu primerov spreminjajo od skladbe do skladbe kot pa obratno. Kadar skladatelji niso uživali podpore bogatih mecenov, so iz finančnega razloga papir kupovali sproti, pač glede na aktualne potrebe. "[...] *fresh paper every few days makes more sense than the vision of the music room crowded with great stacks of blank paper bought years earlier, from which be selected according to whim.*" (Prim.: J. LaRue, *Watermarks...*, str. 126-127.) In četrtič, raziskave rokopisov so pokazale (npr. Edwarda Heawooda), da so bili svežnji papirja z identičnimi vodnimi znaki navadno uporabljeni v relativno kratkem času. (Prim.: J. LaRue, geslo *Watermarks*, The New Grove Dictionary of Music, zv. XX, str. 128-129.)

pirološke metode v kronološke namene, kot poti do odgovorov na vprašanja "ali je možno...?", obenem tudi edini, ki še vzdrži normativu konsistentnosti znanstvenega dokazovanja. (Vsekakor pa ob tem ne gre zanemariti njene praktične uporabnosti kot vira koristnih sugestij znotraj širšega raziskovalnega procesa.¹⁵)

2.1.0. Že LaRue ter pozneje Alan Tyson in Howard Serwer¹⁶ so opozorili na možnost povečanja učinkovitosti papirološke metode s pomočjo razlikovanja enakosti oblike (*watermark-design*) in identičnosti vodnih znakov¹⁷ (*watermark*). Identičnost primerjanih vodnih znakov je namreč lahko in edino le posledica odtisov v istem papirniškem kalupu (*mould-mark*), ki zaradi obrabe običajno v uporabi ni obstal dlje kot slabo leto.¹⁸ Ugotovitev identitete¹⁹ med že sicer enakimi znaki potemtakem pripomore k precej natančnejšemu določanju časovnega okvira pojavnosti nekega papirja, kar se kot posebej dobrodošlo izkaže pri tistih vodnih znakih, ki so v obtoku ostali tudi nekaj desetletij.²⁰ (To v 18. stoletju sicer ni bilo pogosto, saj je trajanje enakega vodnega znaka redko preseglo dobo desetih let, vendar tudi ne povsem izključeno.) Nadaljnjo izostritev časovne podobe ročno izdelanih papirjev ponuja metoda t. i. *progresivne deterioracije*, ki izkorišča stopnjo deformacije odtisov posameznega znaka kot posledice vse večje obrabljenosti papirniškega kalupa²¹.

15 LaRue poleg dokazne vrednosti papirološke metode, ki je po njegovih besedah prej posredna kot neposredna, predstavi tudi povsem praktične razloge za uporabo le-te: "The obvious value of papyrological evidence lies in the general clues it furnishes concerning date and origin of musical material. These clues direct our searches for confirmation in other areas." (Prim.: J. LaRue, *Watermarks...*, str. 121.)

16 J. LaRue, *Watermarks...*, str. 123. Howard Serwer, *Watermarks and rastral. Problems and possibilities*, str. 573 (v: *Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress*, Dunaj, Hofburg, 5-12. september 1982). Alan Tyson, *Paper studies...*, str. 578.

17 Vodni znak običajno sestavlja dva dela: znak (*mark*), ki označuje kakovost, format ali način obdelave nekega papirja, ter inicialke lastnika ali ime mlina oziroma ime kraja, kjer je ta obratoval (*countermark*). Največkrat se dela nahajata vsak na svoji, občasno pa tudi na isti polovici dvolistne pole papirja.

18 Oblika znaka je seveda kljub menjavanju posameznih kalupov (zaradi njihove obrabe) ostala enaka tudi desetletje in več. Vendar je zaradi ročne izdelave kalupov ob vsaki menjavi doživela rahle spremembe. Le dva v vseh podrobnostih popolnoma (!) enaka vodna znaka sta identična vodna znaka.

Glede na Piccardove, Gerardyjeve in njegove raziskave s konca sedemdesetih let je Howard Serwer prišel do ugotovitve, da se je model ob vsakodnevni uporabi (10-12 ur) moral zamenjati približno vsakih osem mesecev. (Prim.: Howard Serwer, *Watermarks and rastral...*, str. 575.)

19 Gerardyjeva metoda identifikacije starejšega papirja poleg identitete vodnih znakov vključuje še identičnost papirne mase glede števila vzdolžnih (*laid-lines*) in razmaka *naupičnih* črt papirja (*chain-lines*) ter položaja znaka med njimi. (Črte so posledica žičnate šablone, ki je med strjevanjem tekoče papirne gošče pomagala oblikovati list papirja.) Vendar pa tega v praksi pogosto ni mogoče ugotoviti; števila horizontal in položaja vodnega znaka zaradi fragmentacij papirja, razmaka *vertikal* pa zaradi posledic izdelovalnega postopka. Nekajcentimetroski razmak vertikalnih žic šablone namreč pri vlivanju papirne gošče vanj ni ostal vedno enak. Odstopanje razmakov *naupičnih* črt papirja je nato povečevala še sklepna faza izdelovalnega postopka, ki je poleg sušenja vključevala še prešanje vlažnih papirnih pol, pri čemer so zaradi ne vedno iste sestave (gostote) papirne gošče in razlik v tlaku preše nastajali različno "raztegnjeni" listi papirja. Razdalje *vertikalnih* linij so tako lahko med seboj odstopale tudi za več milimetrov. Theodor Gerardy sam zaradi tovrstnih, kot pravi, *standardnih deviacij* temu določil svoje metode ne namenja dokazne vrednosti, saj se z njim lahko ugotavlja le večja ali manjša *verjetnost* identičnosti. (Prim.: Theodor Gerardy, *Datieren mit Hilfe von Wasserzeichen*, Bückeburg 1964, str. 35-38.)

20 Vendar pa, obratno, *neidentičnost* dveh *enakih* vodnih znakov še ne pomeni, da papir z njima ne more biti enake starosti. Papirniški mlini so namreč zaradi hitrejših proizvodnje papirja vedno v uporabi imeli vsaj dva *enaka* kalupa istočasno (t. i. *twin-moulds*). (Prim.: Allan H. Stevenson, *Watermarks are Twins*, str. 57-91. V: *Studies in Bibliography*, Bibliographical Society of the University of Virginia, zv. IV/1951.)

21 J. La Rue, *Watermarks...*, str. 128-129.

Opisane metodološke možnosti so teoretično vsekakor prepričljive (ob njih LaRue celo optimistično zapiše: “*Working with large quantities of similar material and an initial framework of a few solid dates, by observing the development of minute alterations in the watermarks one may conceivably be able to construct a nearly complete chronology.*”²²), vendar praktično ne vedno izvedljive. Kajti, četudi izpustimo njihovo k (absolutni) dataciji usmerjeno strategijo²³ ter jih uporabimo le za identifikacijo papirja in njegovo relativno kronologijo²⁴, je obseg za to potrebnih raziskav v praksi lahko še vedno - nedoločno - večji od realno dosegljivega²⁵. Poleg tega pa se metodi identifikacije in progresivne deterioracije vsaj do neke mere tudi izključujeta. Napredovanje deformacije *enakih* vodnih znakov namreč zmanjšuje možnost njihove identifikacije. (Primere iz ozke množice presečnosti obeh, ki seveda posredujejo najvišjo stopnjo gotovosti *identitete*, v praksi zasledimo sorazmerno redko.)

2.1.1. Večjo praktično vrednost gre metodi identifikacije priznati kot sredstvu negativnega dokazovanja in - zaradi njene skoraj filigranske natančnosti - kot pristopu ob ugotavljanju kronologije *variantnih* vodnih znakov. Ti se od *enakih* razlikujejo po večjih ali manjših oblikovnih spremembah motivično istih vodnih znakov istega papirniškega mlina. Za znak, ki v sebi kombinira po del lastnosti dveh *variantnih* vodnih znakov, namreč velja, da sodi v čas med njima²⁶.

2.1.2 Status *podobnosti* vodnih znakov je za tovrstne papirološke študije redko uporabna kategorija²⁷.

22 Ibid., str. 130.

23 Ta je statistične narave, saj je - ko ni neposrednih evidenc zanjo - “gotovost” tako pridobljene datacije linearno odvisna od števila referenčnih evidenc, pri čemer zgoraj omenjeni ugovor (glede razlike med starostjo papirja in zapisa na njem) seveda velja “na obe strani” - referenčno in referirajočo se. Tudi zato datiranje s papirološko metodo ne zmore preseči ravni zgolj večje ali manjše (statistične) *verjetnosti*.

24 J. LaRue: “*Even without papermaker’s records, watermarks dates, or dated manuscripts, it is possible to construct a relative chronology for watermarks [...]*”. (J. LaRue *Watermarks...*, str. 128.)

25 Zavedati se namreč moramo, da je aktualno arhivsko gradivo v naših arhivih nemalokdaj precej nepopolno in ohranjeno le fragmentarno. Ponudba različnega papirja v obdobju, ko je gradivo nastajalo, pa je bila velika in predvsem izjemno pestra (prim. op. 11). Samo Kumarjev mlin v Ajdovščini je na primer leta 1771 izdeloval kar 32 vrst različnega papirja, na katerih so se vsakih nekaj let zvrstili novi, vsaj variantno spremenjeni vodni znaki. (V istem času so na Kranjskem delovali še trije večji papirniški mlini, vsak s svojo ponudbo papirja in svojimi vodnimi znaki.) Že izsleditev *identičnega* vodnega znaka tako ni niti samoumevna še manj pogosta, izsleditev tolikšne količine takih znakov, ki na podlagi različne stopnje *deterioracije* le-teh omogoči izdelavo relativne kronologije posameznega papirja, pa je v praksi prej stvar naključja kot posledica načrtovanega obsega raziskave.

26 LaRue poleg ugotavljanja relativne kronologije nekega vodnega znaka v ožjem smislu (z metodo *progresivne deterioracije*) zagovarja tudi možnost izdelave relativnega kronološkega reda (oblikovnih) *variant* nekega daljše obdobje uporabljanega vodnega znaka, s pomočjo identificiranja njegovih razvojnih teženj (*developmental trends*). (Prim.: J. LaRue, *Watermarks...*, str. 128.)

27 Jože Šorn se v svoji študiji *Starejši mlinci...* (gl. op. 47) oprime tudi slogovne klasifikacije vodnih znakov, kar - z druge strani - vnovič implicira njihovo kronološko vrednost. Vendar je datiranje s pomočjo slogovnih značilnosti vodnih znakov lahko le zelo okvirno in zato praktično neuporabno.

2.2.0. Če je namen papiroloških študij kronološka in geografska²⁸ klasifikacija preučevanega papirja, pa grafološke²⁹ v prvi vrsti zanima identifikacija pisav³⁰ na njem. Kronološka razčlenitev posameznih pisav s pomočjo notranje inkonsistence le-teh je sicer mogoča in koristna podpora širšemu dokazovanju³¹, vendar šele po opravljeni identifikaciji, stopnja nedvoumnosti zanjo potrebnih evidenc pa je pogosto neuporabno nizka; na eni strani zaradi ne vedno samo časovnega vzroka inkonsistentnosti pisave³², na drugi strani pa zaradi ne vselej povsem ločene (čiste) uporabe različnih tipov iste pisave. (Wolfgang Plath pisave 18. stoletja temeljno klasificira v tri, "rokokojskim piscem" samoumevne *Schrifttypen: die Kalligraphie, die normale Gebrauchsschrift* ter *die flüchtige Skizzen- oder Konzeptschrift*.³³)

2.2.1. Različni tipi pisave otežujejo njeno identifikacijo, saj v svoji čisti obliki ustvarijo vtis, kot bi nastali izpod rok različnih piscev³⁴. Ingmar Bengtsson in Ruben Danielson sta zato na podlagi Schneikertove grafološke *analitične metode*³⁵, ki primerjalno sooča posamezne izseke (*units*) izbranih pisav med seboj, razvila t. i. *sistem grafemov*. Ti zaradi svoje osredotočenosti na najmanjše enote neprekinjenih

28 Poleg slogovnih večina vodnih znakov vsebuje še širše geografske in celo krajevne značilnosti, ki pomagajo določiti kraj izvora papirja tudi brez identifikacije njegovega proizvajalca. LaRue zato vodne znake temeljno razvršča ravno po njihovih nacionalnih karakteristikah (prim.: J. La Rue, *Watermarks...*, str. 131-142). Georg Eineder podobno klasifikacijo zagovarja celo za samo papirno maso, katere kakovost in lastnost sta, kot pravi, neposredni odraz gospodarske ravni in socialne strukture okolja, v katerem je papirniški mlin obratoval. Preprosto zaradi razlik v kakovosti in lastnostih osnovne surovine za proizvodnjo papirja (starih cunj), ki se je spreminjala tudi glede na ekonomsko stanje in socialni profil prebivalstva med katerim se je ta nabirala. Zaradi merkantilističnih ukrepov tedanjih oblasti in stalnega primanjkanja te surovine jo je bilo zvečine dovoljeno nabirati le v okviru deželnih meja. (Na Kranjskem so se po sprejetju *Papierfabrikats Ordnung* leta 1754 tako zvrstili številni dekreti s prepovedjo izvoza starih cunj iz dežele.) Tako je na primer Koroška, ki je v tem obdobju preživljala hudo gospodarsko krizo, lahko - v nasprotju z beneškimi in dunajskimi mlini - proizvajala le najslabše vrste papirja. (Prim.: G. Eineder, *The Paper-Mills...*, str. 22 in 79. Gl. op. 45.)

29 Izšlo se iz sodne grafologije. Pri tem je treba opozoriti, da te ne vključujejo, kot pravi H. Lenneberg, "*the highly debatable psychological analysis of handwriting characteristics*". Zato se omenjeni avtor zavzame za Wintemitzevo terminološko razločevanje med *grafologijo* in *grafografijo*: "*Graphographic analysis comprises a definition of handwriting units and a description of their characteristics with a view to arriving at a reliable identification.*" (Prim.: Hans Lenneberg, *Handwriting Identification and Common Sense*, FAM, XXVII/1980, št. 1, str. 30.) Grafološke (= grafografske) analize je muzikologija začela uporabljati sredi petdesetih let tega stoletja v zvezi z identifikacijo Bachovih in Mozartovih avtografov. (Prim.: Wolfgang Plath: *Beiträge zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts*. V: *Mozart-Jahrbuch 1960/1*, str. 83.)

30 Seveda mora aplikacija grafološke metode na področje muzikologije ločiti med *notnim* (*Notenschrift*) in *črkovno-besednim* (*Wort- oz. Buchstabenschrift*) delom neke pisave. Pri zadnjem pa še - kar je posebej pomembno za Zupanov primer - med njim *nemškim* (gotica) in *latinskim* (latinica) delom. (Prim.: W. Plath: *Beiträge zur...*, str. 84.)

31 Uspešen poizkus takega dokazovanja je bila na primer Hilmarjeva kronološka razčlenitev Schubertovih rokopisov s pomočjo notranje razvoja skladateljeve pisave. (Prim.: Ernst Hilmar, *Datierungsprobleme im Werk Schuberts*, str. 45-60. V: *Bericht, Schubert-Kongress Wien 1978*, Akademische Druck, Gradec 1979.) Wolfgang Plath razlikuje med dvema namenoma grafološke analize: prvi je *identifikacija* pisca oziroma njegove pisave, drugi njena *kronološka* razčlenitev. (Prim.: W. Plath, *Beiträge zur...*, str. 82.)

32 H. Lenneberg navaja šest nekronoloških vzrokov variabilnosti neke pisave: emocionalni stres, hitrost pisanja, namembnost rokopisa, splošno zdravje pisca, težave z vidom in svetlobo, artritis (prim.: H. Lenneberg, *Handwriting...*, str. 31); Alan Tyson pa še pomanjkanje prostora za pisanje v notni vrsti ali na listu papirja v celoti (prim.: A. Tyson, *Notes on Five of Beethoven's Copyists*, JAMS, XXIII/1970, str. 443).

33 "*Jeder Schreiber, der kalligraphisch begabt und geschult ist, verfügt über mehrere Schrifttypen, die einander auf den ersten Blick nicht unbedingt ähnlich zu sehen brauchen.*" Pri tem je treba razlikovati med *čisto* (*Reinschrift*) in *nečisto* uporabo navedenih tipov (gl. tudi op. 32). (Prim.: W. Plath, *Beiträge zur...*, str. 86.)

34 "*In Fällen, wo diese Schrifttypen einigermaßen rein zutage treten, wird der eilige Betrachter dazu neigen, verschiedene Schreiberbände anzunehmen.*" (Prim.: *ibid.*)

35 Razvita je bila za potrebe sodne grafologije. (Hans Schneikert, *Die technische Nachweisung von Schriftfälschungen unter besonderer Berücksichtigung der Photographie*, 4. ed., Jena 1943.)

potez pisave (*a unit of unbroken movement of penmanship*)³⁶ omogočajo učinkovito izslediti notranjo enovitost njenih navzven tudi povsem različnih tipov.³⁷

Analitični del identificiranja pisav pozornost usmerja predvsem k njihovim posebnim (*primarnim*) značilnostim³⁸. Tovrstnemu pristopu poleg t. i. *Sonderfällen*³⁹ glavne nevšečnosti povzročata še nedoslednost v razvoju posamezne pisave ter sočasno nastopajoča variabilnost oblike njenih znakov (*units*, v notnem zapisu na primer ključev, predznakov, oznak ritmičnih načinov, not, pavz, ipd.).

2.2.2. Nič manj pomembno kot *analitično* razčlenjevanje je v procesu identifikacije pisav tudi *intuitivno* opazovanje *celostne podobe* le-teh. Teoretiki grafološke analize opozarjajo, da preučevanje pisav ne temelji na kvantitativnih metodah znanstvene analize, temveč na izkušnjah pridobljenih v praksi (npr. Ingmar Bengtsson in Ruben Danielson)⁴⁰ ter na univerzalni sposobnosti likovnih spoznav, kvalitativno analitičnih in intuitivnih.⁴¹ Wolfgang Plath zato na podlagi predhodnega razločevanja med "*die einzelnen Notenformen*" in "*die Gesamterscheinung des Schriftbildes*" izpelje temeljno delitev meril grafološke identifikacije na: *Spezielle* in *Allgemeine Kriterien der Unterscheidung der Handschrift*. Slednji se razen na psihološki profil piscočega v prvi vrsti osredotočajo na - tudi slogovno določljive - kaligrafske norme in manire obdobja, v katerem je preučevani zapis nastal. Predvsem zato, ker te skozi svoje odtiske odsevajo razlike v stopnji, času in kraju pridobljene izobrazbe piscočih⁴².

2.2.3. Analiza notnega črtovja, navadno sprti zarisovanega s petkoničnim peresnikom (*rastral*), sestoji iz meritev razdalje med posameznimi črtami (*single span*) in skupnega obsega črtovja (*total span*). Čeprav v manjšemu obsegu, lahko tudi ta

36 Prim.: Barry S. Brook in Marvin E. Paymer, *Pergolesis Hand: eine kalligraphische Studie*, Mf, XXXV/1982, št. 1, str. 20.)

37 W. Plath tako razlikuje med "*die innere Einheit der Handschrift*" in "*die äusserliche Verschiedenheit*". (Prim.: W. Plath, *Beiträge zur...*, str. 86.)

38 Emanuel Winternitz loči dvoje značilnosti neke pisave: *primarne* (neobičajne, posebne) in *sekundarne* (ki reproducirajo nadosebne "pisarske" manire nekega časa in prostora) (v: H. Lenneberg, *Handwriting...*, str. 30). Wolfgang Plath v tem pogledu razlikuje med: *die speziellen in allgemeinen Charakteristika* (prim.: W. Plath, *Beiträge...*, str. 87-92), Hans Schneikert pa med: *erst- in zweitangigen Charakteristika*. Barry S. Brook primarne značilnosti (t. j. *typischen Kennzeichen*) neke pisave zaradi njihove odličnosti pri postopku grafološke identifikacije opredeli kot "*die Hauptcharakteristika*" (prim.: B. Brook in M. Paymer, *Pergolesis...*, str. 15).

39 Prim.: W. Plath, *Beiträge zur...*, str. 90.

40 V: H. Lenneberg, *Handwriting...*, str. 31.

41 Hans Lenneberg: "*The experience referred to here is the universal ability to recognize a familiar handwriting not [only] on the basis of individual letters or even graphemes, but by its general appearance which probably depends on such factors as the size of the script, margins, slope, slant and space between lines, words and letters, elements our eyes take in at glance and which, experience teaches us, are quite reliable.*" (Ibid., str. 32.)

42 Wolfgang Plath pri razločevanju pisav Leopolda in Wolfganga A. Mozarta izhaja iz klasifikacije *splošnih* značilnosti pisave, kot jo je v letih Leopoldovega šolanja gojil salzburški jezuitski kolegij in ki je bila vse do njegove razpustitve čvrsto zavezana pozno-baročnim maniram *kaligrafije*. Takšna klasifikacija je seveda uporabna tudi ob identifikaciji Zupanove pisave. (Prim.: W. Plath, *Beiträge zur...*, str. 88.)

pripomore pri identifikaciji in kronološki razvrstitvi preučevanih glasbenih zapisov.⁴³

Rezultati raziskave:

3.0.0. Papirološka in grafološka raziskava skladateljske zapuščine Jakoba Frančiška Zupana je zajela vse znane in v Sloveniji hranjene rokopise njegovih skladb. Primerjalni vzorec referenčnih virov so na eni strani sestavljali notni arhivi ljubljanske stolnice, novomeškega kapitlja in frančiškanskega samostana ter tri ohranjene muzikalije iz komendske knjižnice P. P. Glavarja, na drugi strani pa ohranjene listine, dokumenti in knjige v knjižnicah frančiškanskega samostana v Kamniku in P. P. Glavarja v Komendi, arhivsko gradivo mesta Kamnik v MAL ter župnijskih arhivov Kamnika, Komende in Kranjske Gore, hranjeno v NŠAL in župnišču v Komendi. Obseg in vsebino vzorca sta torej določali merili nahajališča ohranjenih rokopisov Zupanovih skladb in kraja skladateljevega prebivanja na slovenskih tleh⁴⁴. Rezultati raziskave so bili sproti primerjani z vsebino naslednje referenčne literature: z Einederjevim katalogom *The ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*⁴⁵, Zumanovo *Česke filigrany XVIII. století*⁴⁶ in s Šornovo študijo *Starejši mlini za papir na Slovenskem*⁴⁷.

3.1.0. Omenjeni rokopisni opus Zupanovih skladb obsega sto dvaindvajset listov ročno izdelanega papirja, od tega dvanajst nerazpolovljenih in trinajst razpolovljenih ter enajst posamičnih polovic dvolistnih pol. Preostali listi so fragmentacije večinoma komplementarnega dela posamičnih polovic papirnih pol. Sto trinajst listov vsebuje odtise vodnih znakov: deset celih (znak in inicialke na nerazdvojeni dvolistni poli), triintrideset polovičnih (ali znak ali inicialke), pri preostalih gre za bolj in manj med seboj komplementarne fragmente. Od tega je *neenakih* dvajset vodnih znakov (Sl. 1-15)⁴⁸, med njimi sedem *variantnih*.

3.2.0. Na vsega dvaindvajset (posamezno signiranih) rokopisih Zupanovih skladb⁴⁹ je svojo pisno sled zapustilo kar šest različnih rok. Pet pisav je po tipu *kaligrafskih*

43 Prim.: A. Tyson, *Paper Studies and Haydn: What needs to be done*, str. 578. V: *Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress*, Dunaj, Hofburg, 5. - 12. september 1982.

44 O Zupanovem bivanju v Kranjski Gori leta 1808 priča ohranjeni prepis njegovega pisma hčerki (iz leta 1813), ki naj bi ga od tod poslal 16. oktobra 1808. (NŠAL, Kamnik, Razni spisi, f. 16.)

45 Georg Eineder, *The ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks, Monumenta chartae-papyraceae historiam illustrantia*, zv. VIII, The paper publications society, Hilversum 1960.

46 František Zuman, *Česke filigrany XVIII. století*, Razpravy česke akademie ved a umeni, 1/78, Praga 1936.

47 Jože Šorn, *Starejši mlini za papir na Slovenskem*, Zč, 1954/VIII, št. 1-4, str. 87-117.

48 Ilustracije vodnih znakov v slikovni prilogi so predstavljene v merilu 1 : 2,1.

49 Rokopis Zupanove *Regine coeli* z alternativnim besedilom *Salve Regina* iz novomeškega kapitlja se je po njegovi najdbi leta 1967 izgubil. Dosegljiv je le v obliki fotografij v lasti Janeza Höflerja. Prof. J. Höflerju se za poklon omenjenih fotografij iskreno zahvaljujem.

(A, B, C, D, E, Tabele I - IV), dve pisavi sta *normalno uporabnega* tipa, med njima je ena le tipska varianta prve izmed petih kaligrafskih pisav⁵⁰.

3.3.0. S prvo izmed kaligrafskih pisav, pisavo A, so napisani vsi Zupanovi vokalno-instrumentalni dueti in arije⁵¹, dvaindvajset v celoti ali le fragmentarno ohranjenih skladb drugih ali neidentificiranih avtorjev, prav tako iz novomeške knjižnice frančiškanskega samostana⁵², ter dva violinska fragmenta stavka *Et incarnatus est* neidentificirane maše, hranjene v komendski knjižnici P. P. Glavarja⁵³. *Besedni* del te pisave srečamo še na nekaterih cerkvenih listinah in v matrikah kamniške župnije zadnje četrtine 18. stoletja; med prvimi najbolj razločno na *Sumarischer Extract*⁵⁴ finančnega poročila kamniške župnijske cerkve za leto 1783, v finančnem poročilu⁵⁵ za leto 1788 in na listini *Currende*⁵⁶ z dne 6. septembra 1792. Samostojne vpise v krstne in mrliške knjige s to pisavo zasledimo v obdobju od začetka leta 1776 do prvih let 19. stol., dopise domačih imen in popravke priimkov k starejšim matrikam, vpisanim z drugo pisavo in črnolom, pa tudi za leta pred 1776. Ob enem takšnih (vpisu rojstva nekega Gregoriusa Laurentya Vaupetezha z dne 10. aprila 1763)⁵⁷ je nad imenom dodanega dopisa *Vulgo Pierz* pripisano še: *hoc cognomen adituus Suppan ad...?*.

Vodni znaki novomeških rokopisov Zupanovih arij in duetov so v slikovni prilogi numerirani od 1 do 9.

3.3.1. Prvi (Sl. 1) je fragment zgornje polovice **kače na križu** žužemberškega papirničarja Antona Nikla⁵⁸. Nahaja se na enem od dveh izvodov *Organo* separata latinskega dueta *O gloriosa Virginum* (NmF, Ms. mus. 51b). Jože Šorn v svoji študiji "kranjskih" mlinov za papir datira začetek pojavnosti tega znaka že v leto 1734, vendar študij zgoraj navedenega referenčnega vzorca tega ni potrdil. Od vstopa v 40. pa vse do začetka 50. let se namreč v pregledanem gradivu pojavlja izključno

50 Na prvem od dveh v nadaljevanju obravnavanih izvodov separata *Organo* latinskega dueta *O gloriosa Virginum* (NmF, Ms. mus. 51b).

51 Skupno osemnajst skladb, hranjenih v knjižnici novomeškega frančiškanskega samostana: Ms. mus. 48, 48a/b/c/d, 49a, 51a/b/c, 52a/b/d/e/f/g, 53a/b/c.

52 NmF, Ms. mus. 50c, 52c, 114a, 115a, 116a, 116c, 141 (sedem fragmentov različnih skladb), 145, 279, 440, 441, 454, 484, 485, 507, 508.

53 Separata *Violino Primo* in *Violino Secondo*, priložena v tiskano zbirko *Octo Missae* bavarskega skladatelja p. Lamberta Krausa iz leta 1762.

54 NŠAL, Kamnik, Razne knjige, f. 1.

55 Ibid.

56 NŠAL, Kamnik, Razni spisi, f. 16.

57 NŠAL, Kamnik, Krstne knjige, 1760-1784.

58 J. Šorn, *Starejši mlini...*, str. 114. Več o zgodovini tega, v prvi polovici 18. stoletja najpomembnejšega papirniškega mlina pri nas, v istem Šornovem članku na str. 92-93.

le *starjša varianta*⁵⁹ obravnavanega znaka, ki jo ta nato v celoti nasledi do začetka 60. let 18. stoletja⁶⁰. To potrjuje Šornovo domnevo, da je Antonov sin Dizma Nickel moral ta vodni znak uporabljati še nekaj let po očetovi smrti leta 1756, s starimi inicialkami AN⁶¹. Zasledimo ga na številnih muzikalijah in listinah iz 50. in začetka 60. let 18. stoletja: *enakega* na že omenjenem fragmentu violinskih separatov mašnega stavka *Et incarnatus est* in zadnji strani vezave violinske šole Leopolda Mozarta iz leta 1756, ki se nahajata v knjižnici P. P. Glavarja v Komendi; nadalje na vezavi znamenitega Glavarjevega *Status animarum*⁶² za leta 1754-1760, ki je bil sodeč po obsegu neuporabljenih strani v knjigo vezan pred njegovo uporabo; na vezavah tiskanih zbirk Kobrichovih maš in ofertorijev⁶³ iz leta 1756 ter fragmentu *Basso*⁶⁴ separata neznane arije (napisanem s pisavo D) v novomeškem frančiškanskem samostanu; na vezavi in vseh notranjih listih kamniškega urbarskega in davčnega registra⁶⁵ iz leta 1756, na nekem potrdilu⁶⁶, izdanem v Kamniku Vallentinu Schagarju 12. junija 1762, in specifikaciji⁶⁷ računa, priloženi k finančnemu poročilu kamniške župnije za leto 1768; ter na dveh pogodbah⁶⁸, sklenjenih v Komendi 4. marca 1757 in 30. maja 1758.

Čeprav je obravnavani vodni znak ohranjen fragmentarno, na polovici desnega lista dvolistne pole, pa je zaradi velikosti in značilno oblikovane glave (kače), oblike ust in mesta očesa, kota ovojev telesa kače okoli križa, razpona prečnice križa

59 V slikovni prilogi Šornovega članka prikazana pod št. 10. V gradivu frančiškanskega samostana v Novem mestu jo je zaslediti: na notranjih listih vezave (v nad. vezava) rokopisne knjige liturgičnih skladb Ms. mus. 91; na dodanih listih - str. 135-139 - h knjigi liturgičnih skladb Ms. mus. 247 (obe knjigi je napisala ista roka kot podobno knjigo Maš: *Pro Choro Neostadiensis* 1751, Ms. mus. 246); na vezavi nekaterih tiskanih zbirk liturgičnih skladb (Hirschbergerjeve *Philomela Cisterciensis* iz leta 1743 (323); Kaltnerjeve XXVI. *Hymni Vespertini* iz 1749 (324); Röslerjeve IV. *Litanis lauretans* iz leta 1749 in Königspergerjeve IV. *Stabat Mater* iz 1748 (337), ki vsebujejo tudi rokopisne notne vstavke s prej omenjeno pisavo). V knjižnici frančiškanskega samostana v Kamniku: na vezavi tiskanega pevskega učbenika *Fundament, Erst Unterricht des Corall Gesangs*. V arhivskem gradivu kamniške župnije: na cerkvenih računih iz 1743 in 1744 (NŠAL, Kamnik, Razne knjige, f. 2). V arhivskem gradivu komenske župnije: v Krstni knjigi 1751-1779 in na cerkvenih računih iz let 1743, 1745 in 1746 (NŠAL, Komenda, Listine iz 18. stol., f. 16/3). V arhivskem gradivu kranskojorske župnije: na raznih pogodbah za leta 1745, 1746 in 1748 (NŠAL, Kranjska Gora, Razne listine 18. stol. in zač. 19. stol., f. 2).

60 Ko ga nasledijo precej drugačne variante z inicialkama DN (Dizma Nickel). Te *varianče* zapovrstno srečamo na številnih rokopisnih muzikalijah in listinah iz 60., 70. in prve polovice 80. let 18. stoletja (leta 1786 je Niklov mlin najverjetneje prenehal delovati (prim.: J. Šorn, *Starejši mlini...*, str. 92-93)), tudi na nekaterih muzikalijah iz novomeškega frančiškanskega samostana: Ms. mus. 102, 113a, 115b, 128, 145, 152, 282, 291, 460, in kapitlja: Ms. mus. 57.

61 Prim.: J. Šorn, *Starejši mlini...*, str. 115.

62 *Status animarum, 1754-1760, Podvuzbenie, ali Sprasbevanie Tiga potrebniga kersbansbega Navuka sa te mathne otrokbe, 1754*. Nahaja se v župnišču v Komendi.

63 NmF, 327 in 328.

64 NmF, Ms. mus. 490.

65 NŠAL, Kamnik, Urbarski in davčni register 1756.

66 NŠAL, Kamnik, Obrestni kapitalji 1762, f. 13/a.

67 *Specification k Stain Stadt Pfarr-kirchen Rettung* za leto 1768 je izdelal in podpisal Zupanov predhodnik in tast *Valentini Francisci Götzl / als geordneter kuchen Brosten U.L.F. der Stadt-Pfarr-kirchen zu Stain*. Finančno poročilo za leto 1768 je kaligrafskega tipa in napisano na papirju z drugačnim vodnim znakom (lev z inicialkami IGT) kot k njemu priložena *Specification*, ki je napisana v pisavi *konceptnega* tipa in na manjšem, od večjega odrezanem listu Niklovega papirja. Najverjetneje gre za primer uporabe nekaj let starejšega papirja. (NŠAL, Kamnik, Razne knjige, f. 2.)

68 NŠAL, Komenda, Listine iz 18. stol., f. 16/3.

in njenega dotika z glavo, pa tudi razmaka navpičnih črt papirne mase vseeno mogoče natančno ugotoviti njegovo *identiteto* z nekaterimi od *enakih* vodnih znakov v omenjenem vzorcu raziskave. Povsem *identičen* vodni znak zasledimo na fragmentu separata *Canto Solo* arije *Te Matrem amamus*⁶⁹, napisanem z isto pisavo (A). Razen v razmaku navpičnih črt papirne mase so z njima *identični* tudi vodni znaki pevskih separatov rokopisa *Responsoria pro quatuor Matutinis in hebdomada Sancta*⁷⁰, ki na naslovnici razkriva ime svojega nekdanjega lastnika z napisom: *Ex Rebus Simonis Gatterer*, in letnico 1759.

3.3.2.a. Vodni znak drugega izvoda separata *Organo* je prav tako fragmentaren. Sestoji iz zgornjega dela leve polovice znaka *Sv. Vid s palmo* (Sl. 2/a). Isti vodni znak in inicialke ICVS pod njim prinašajo še separati⁷¹ latinskega dueta *Maria, gustum sentio* (NmF, Ms. mus. 51c), napisani na enaki papirni masi in z isto barvo črnila⁷². Gre za koroški papir šentviškega mlina na reki Glini⁷³. Slednjemu *identičen* vodni znak vsebujejo trije fragmenti⁷⁴ arij v novomeškem frančiškanskem samostanu, napisani na enaki papirni masi ter z isto pisavo in črnilom, precej spremenjeno *varianto* z inicialkami I.C.V.S.F. pa listina *Ertragnus*⁷⁵, datirana s 23. marcem 1778 v Komendi. Podobnejšo *varianto*, z inicialkami ICVS na drugem delu dvolistne pole, je najti na vezavi komendskega *Status animarum*⁷⁶ za leta 1761-1766; le-ta z ločitvijo inicialk od znaka kot tudi z obliko njegove spodnje strani (kotla) jasno kaže prehodne poteze med tu obravnavanim znakom in naslednjo *varianto* (Sl. 2/b).

69 NmF, Ms. mus. 141b.

70 Hranjen v ljubljanski stolnici.

71 Naslovnica/*Alto* desno polovico in *Canto* levo polovico vodnega znaka. *Organo* spodnji del leve, *Violino Primo* spodnji del desne in *Violino Secondo* zgornji del desne polovice vodnega znaka. Pri slednjem manjka ravno tisti del vodnega znaka (zgornji del leve polovice), ki ga vsebuje obravnavani izvod separata *Organo*.

72 Ta je kot pri številnih *kaligrafskih* primerih te pisave značilne svetlorjave barve. Barva črnila prej obravnavanega izvoda istega separata je precej temnejša (črna). Pisava na njem je primer *uporabnega* tipa pisave A (gl. op. 50 in Tabela III, A/a).

73 Nastanek tega mlina sega v začetek 16. stoletja. Proti koncu 17. stoletja je prešel v last Hansa Zengerja, ki je s svojim papirjem oskrbel tudi Valvasorja pri izdelavi njegove *Vojvodine Kranjske*. (Prim.: Eineder, *The ancient Paper-Mills...*, str. 81.) Na dokumentih prve polovice 18. stoletja je zaslediti precej primerov papirja z (*variantnim*) vodnim znakom *Sv. Vida* in inicialkami WZ, ki po vsej verjetnosti označujejo potomca starega lastnika: npr. v rokopisni knjigi *Večne maše* 1717-1736 (NŠAL, Kamnik, Večne maše 1717-1736) in na cerkvenih računih kamniške župnije iz let 1744 in 1746 (NŠAL, Kamnik, Razne knjige, F. 2); ter na cerkvenih računih komendske župnije iz let med 1723 in 1727 (NŠAL, Komenda, Listine iz 18. stol., f. 16/3). Inicialki WZ (pogosto tudi z znakom *pošnega roga*) v obtoku ostaneta do leta 1764, ko mlin dokončno prevzame novi lastnik Johann Caspar von Schwerefeld, katerega inicialke (ICVS ali ICS) poleg prejšnjih vzporedno zasledimo že proti koncu 50. let 18. stoletja. V obtoku ostanajo vse do prve polovice 90. let, vendar od sredine 70. let 18. stoletja ne več ob znaku z motivom *Sv. Vida*, temveč z značilno *šesterokotno zvezdo* in *veliko bronco*.

74 Separati *Alto Viola obligata* (NmF, Ms. mus. 484) ter *Violino Primo* in *Violino Secondo* (NmF, Ms. mus. 507).

75 ŠAL/Ž, Komenda, f. 123.

76 *Examen Doctrinae Christi* [1761-1766], *Status animarum*. Kot prejšnji je tudi ta napisan s pisavo P. P. Glavarja. Nahaja se v župnišču v Komendi.

3.3.2.b. Vodni znak *Sv. Vida (brez palme)* (Sl. 2/b) se nahaja na separatih⁷⁷ *Regina coeli* v G-duru (NmF, Ms. mus. 48c) ter na naslovnici Scheiblove *Misse ex A major*⁷⁸ v novomeškem frančiškanskem samostanu, napisani s pisavo D.

3.3.2.c. Fragment njegove *variante* (Sl. 2/c), z inicialkami ICS, zasledimo na dveh separatih⁷⁹ ohranjenega dueta *Salve Regina* (NmF, Ms. mus. 48b). Sodeč po papirni masi in položaju spodnjega dela znaka imata *enak* vodni znak tudi dva z isto pisavo napisana violinska fragmenta⁸⁰ arije *Non confundar* iz novomeškega frančiškanskega samostana. Einederjev katalog datira pojav tega znaka z letnico 1764⁸¹, vendar bi glede na kronološko jasne oblikovne značilnosti njegovih *variant* in negotovost datacij omenjenega kataloga⁸² to letnico kazalo pomakniti vsaj za nekaj let nazaj.

3.3.3. Obsežnejša skupina⁸³ dveh *variant* vodnih znakov so *večji in manjši samorogi* radeškega papirničarja Andreja Müllerja⁸⁴. Kot je ugotovil Jože Šorn, bi natančnejša obravnava Müllerjevega papirja morala k raziskavi v prvi vrsti pritegniti arhivski material nekdanje Spodnje Štajerske, ki je radeškemu papirničarju pomenila večji del njegovega tržišča⁸⁵. To je brez dvoma tudi glavni razlog, da je tu predstavljeni raziskavi med vsem pregledanim gradivom uspelo izslediti le pet neposredno in tri posredno⁸⁶ referenčne primere Müllerjevih vodnih znakov.

77 Naslovnica/*Violino Primo* cel znak, *Violino Secondo* zgornjo polovico znaka, *Canto Solo* spodnjo polovico in *Organo* zgornjo polovico inicialk.

78 NmF, Ms. mus. 123.

79 *Canto Primo* spodnja polovica znaka, *Violino Secondo* zgornja polovica inicialk.

80 *Violino Primo* in *Violino Secondo*, NmF, Ms. mus. 141c.

81 Pod kataloško št. 822.

82 V uvodu kataloga avtor pojasni princip datiranja vanj vključenih vodnih znakov ter obseg izbirnega in primerjalnega vzorca virov. Datiranje je upoštevalo najstarejši v raziskavi najdeni vir z ustreznim vodnim znakom, vzorec raziskave pa sta sestavljala le dva izbrana dunajska arhiva (*Archiv der Stadt Wien* in *Hofkammer Archiv*). To je povzročilo nekaj let premlade datacije večine že tako nepopolno zbranih vodnih znakov papirja iz nekdanjih avstrijskih provinc (tudi Kranjske, Koroške in Štajerske). Primer tega je tudi Einederjeva datacija *starejše variante* šentviškega vodnega znaka *Sv. Vida* (z inicialkama WZ) z letnico 1763 (pod kataloško št. 825). Tak vodni znak je namreč zaslediti že na listinah iz srede 50. let 18. stoletja: npr. na neki poročni pogodbi, sklenjeni v Kamniku 19. julija 1755 (MAL, KAM 105/a. l. 39).

83 Zaradi nazornosti drobnih razlik med *enakimi*, a iz različnih (*neidentičnih*) kalupov izhajajočimi vodnimi znaki, so v slikovni prilogi predstavljene vse opažene "variate" njihovih odtisov.

84 Papirni mlin v Radečah pri Zidanem Mostu je začel delovati ok. leta 1750. V začetku njegova proizvodnja ni presegla 112 rizmov papirja na leto (medtem ko je na primer Kumarjev mlin v Ajdovščini že kmalu po nastanku leta 1769 uspel proizvesti od 6000 do 7000 rizmov). Naraščajoče povpraševanje in naglo propadanje Niklovega mlina v Žužemberku (Dizma Nikel je bil, verjetno tudi zaradi svoje hromosti, v primerjavi z očetom precej manj podjeten in za delo v mlinu neizkušen) je v 60. letih Müllerjevemu mlinu omogočilo precejšnjo konjunkturo. Deloval je do konca 70. let 18. stoletja. (Prim: J. Šorn, *Starejši mlini...*, str. 94-95 in 115-116.)

85 "Ker Müllerjevega papirja na Kranjskem ni mnogo (usmerjenost v Spodnje Štajersko!), moremo trditi, da smo našli le manjši del njegovih znakov." (J. Šorn, *Starejši mlini...*, str. 116.)

86 Gre za dva primera vodnega znaka *leva* z *zemeljsko kroglo*: na naslovnici Ivančičevih Lytaniae Lauretanae, z napisom *Ex M.M: CPM 780* [1780] (NmF, Ms. mus. 54b) in pismu *c.kr. dvornega agenta Ferdinanda Müllerja mestnim očetom mesta Kamnik*, iz 14. maja 1782 (MAL, KAM 117, št. 1/c/3). Tretji je primer Müllerjevih inicialk AM na *Cardinovem pismu kamniškim mestnim očetom*, odposlanem iz Ljubljane 2. junija 1781 (MAL, KAM 117, št. 1/c/2).

3.3.3.a/1/2/3. S prvim (Sl. 3/a-1) izmed treh *enakih*, a na različnih kalupih odtisnjenih *malib samorogov*, je označen papir separatov⁸⁷ *Himnusa Egredie Doctor Paule* (NmF, Ms. mus. 49a), z drugim (Sl. 3/a-2) naslovnica oziroma drugi altovski separat nemškega dueta *Mutter der Lieblichkeit* (NmF, Ms. mus. 52f), s tretjim (Sl. 3/a-3) pa separata *Violino Primo* in *Violino Secondo* istega dueta, kar pomeni, da njuna odtisa najverjetneje izhajata iz t. i. kalupa-dvojčka⁸⁸.

Šornu je v njegovi raziskavi kranjskih mlinov za papir, sodeč po formulaciji aktualnega dela besedila v članku, uspelo izslediti dokument s takšnim vodnim znakom, datiranim že z letom 1766⁸⁹. Tu predstavljena raziskava je bila v tem pogledu kljub krajevni neustreznosti njenega vzorca uspešna kar v dveh primerih *enakih* vodnih zankov. Prvega izmed njiju zasledimo na vezavi in vseh notranjih listih kamniškega *Repertorium Missarum*⁹⁰, z uvodnikom iz 24. aprila 1770, drugega na separatih Ivančičevih *Lytaniae Lauretanae*, katerih spodnji desni kot naslovnice (z drugačnim vodnim znakom⁹¹) prinaša tudi z isto pisavo in črnilom zapisani zaznamek: *Ex M:M: CPM 780* [1780].

Enak vodni znak je najti še na prilepljenih listih vezave rokopisne zbirke klavirskih skladb⁹² iz novomeškega frančiškanskega samostana. Informacijo o dataciji te vezave, čeprav le posredno, posredujeja njena prosta lista s Kumarjevim vodnim znakom *velikonočnega jagnjeta* iz leta 1771⁹³, ki se je, kot kaže, v obtoku obdržal le do izteka 70. let 18. stoletja⁹⁴.

3.3.3.b/1/2/3. **Večjo** *varianto* Müllerjevega *samoroga* bi, kot kaže, veljalo postaviti v isti čas kot manjšo. K temu navaja separat *Alto Primo* že navedenega dueta *Mutter der Lieblichkeit*, ki v nasprotju z drugimi separati (*z manjšim samorogom*) sam prinaša prvo (Sl. 3/b-1) od treh različic *velikega samoroga*. Nekoliko drugačen odtis *enakega* vodnega znaka (Sl. 3/b-2) se nahaja na naslovnici⁹⁵ nemškega dueta *Nichts ist treus auf dieser Erden* (NmF, Ms. mus. 52g), spet drugačen (Sl. 3/b-3) pa

87 Naslovnica/*Alto* inicialki, *Canto* cel znak, *Cornu Primo/Primo* spodnji del znaka, *Organo* in *Violino Secondo* zgornji del ter *Violino Primo* in *Cornu Secondo/Secondo* spodnji del inicialk.

88 Kar potrjuje tudi zrcalni odtis inicialk (AM : MA). Gl. op. 20.

89 J. Šorn, *Starejši mlini...*, str. 116.

90 NŠAL, Kamnik, Repertorij maš 1770, f. 3.

91 *Leva z zemeljsko kroglo*, gl. op. 86.

92 NmF, Ms. mus. 101.

93 Prim: J. Šorn, *Starejši mlini...*, št. 35; str. 94-95 in 116. In: G. Eineder, *The ancient Paper-Mills...*, št. 868.

94 Po letu 1780 vsebuje pregledano gradivo le nekoliko bolj stilizirano *varianto* tega znaka, prav tako z inicilicama TC: npr. na *Obračunski knjigi kamniškega krznarskega ceba* iz leta 1780 (MAL, KAM 105/a. l. 44), ali na komendskih *Status animarum* za leta 1781-1785 in 1786-1790 (v župnišču v Komendi). Čeprav tega znaka literatura izrecno ne navaja, pa smemo s precejšnjo gotovostjo domnevati, da gre za *mlajšo varianto* Kumarjevega *velikonočnega jagnjeta* iz 70. let: prvič, zaradi vsebine inicialk, drugič, zaradi njihove podobne stilizacije, kot jo izkazujejo nekatere druge Kumarjeve inicialke (prim.: J. Šorn, št. 37), tretjič, zaradi izjemno velike navzočnosti papirja s takšnim vodnim znakom pri nas, in četrtič, zaradi njegove aktualnosti ravno do nastopa novega lastnika Kumarjevega mlina v začetku 90. let (gl. op. 103).

95 Njemu pripadajoči inicialki AM vsebuje separat *Canto Primo* istega dueta.

na preostalih separatih⁹⁶ prav tako že omenjenega latinskega dueta *O gloriosa Virginum*.

Med vsem pregledanim gradivom je bilo takšne vodne znake zaslediti le na vezavi nekaterih starejših, na novo prevezanih knjig iz komendske knjižnice P. P. Glavarja.

3.3.4. Na eni takšnih srečamo tudi *podoben* vodni znak⁹⁷, kot ga imajo separati⁹⁸ novomeškega rokopisa Zupanove uglasbitve sekvence *Stabat mater* (NmF, Ms. mus. 48a), ki prinašajo Müllerjevo⁹⁹ *kopijo* znaka *škofa s palico*, sicer značilnega za Thalbergov papirniški mlin na Zgornjem Štajerskem¹⁰⁰. In čeprav Müllerjev znak v nasprotju z znaki zgornještajerskega mlina, ki reproducirajo omenjeni motiv¹⁰¹, ne vključuje ravnoglavnega škofovskega atributa, temveč papeški trojni križ na palici, pa preostali del podobnosti z znakom iz komendske knjižnice vendarle razločno kaže željo po posnemanju¹⁰² tržno najuspešnejšega papirja na tedanjem Štajerskem.

Referenčnega primera k Müllerjevemu znaku *papeža s palico* (Sl. 4) v pregledanem gradivu ni bilo zaslediti.

3.3.5a/b. Zadnjo skupino tu predstavljenih variantnih vodnih znakov sestavljata *levčka* ajdovskega papirničarja Tomaža Kumarja¹⁰³. Prvi (Sl. 5/a) se nahaja na sep-

96 Naslovnica/*Alto* cel znak, *Canto* celi inicialki, *Violino Primo* spodnji del in *Violino Secondo* zgornji del znaka.

97 Thalbergov *škof s palico* (prim. op. 100, 168 in 193). Nahaja se na vezavi tretje knjige iz serije *Fruchtbarer Himmels Thau* (Frankfurt, 1745). G. Eineder v svojem katalogu, št. 747, postavi začetek pojavnosti tega znaka v leto 1773. Vendar zapis na sprednjem prilepljenem listu vezave: *Laurenij Stotelsek Coop. ad St. Paule 766, Julij 1766*, temu vsekakor ne pritrjuje. Najverjetneje gre za še eno netočno (premlado) datacijo v Einederjevem katalogu. (Gl. tudi op. 82.)

98 Naslovnica/*Alto* cel znak, *Canto* celi inicialki, *Organo concerto* spodnji del znaka, *Violino Primo* zgornji del znaka, *Violino Secondo* zgornji del inicialk.

99 Pri tem je še posebej zanimivo, da se ok. leta 1750 v graškem papirniškem mlinu Graz-Leuzendorf, edinem resnejšem konkurentu Thalbergovega mlina (gl. op. 100), omenja papirniški mojster z imenom Andre Müller. (Prim.: G. Eineder, *The ancient Paper-Mills...*, str. 76.)

100 Zgornještajerski papirniški mlin severno od Rohrbacha, imenovan Thalberg, je ustanovil graški jezuitski Kolegij ok. leta 1750. Po razpustu jezuitskega reda (1773) je prešel v državno last. Po Einederjevem mnenju je lastnikom mlina kljub precej slabi kvaliteti njihovega papirja uspelo v kratkem času osvojiti večji del štajerskega tržišča predvsem zaradi protekcije pri graških deželnih in gubernijskih oblasteh, ki so za svojo administrativno dejavnost potrebovale velike količine papirja. Poleg tega je bilo mesto Gradec v tistem času, predvsem s severne strani transportno zelo težko pristopno, kar je uvoz sicer neprimerno boljšega dunajskega papirja nekonkurenčno podražilo. Posledica je bil skoraj monopolni položaj tega mlina na Štajerskem v prvih desetletjih druge polovice 18. stoletja. Večji del njihovih vodnih znakov je vseboval motiv *škofa s palico*. (Prim.: Eineder, *The ancient Paper-Mills...*, str. 71-72 in 77-78.)

101 V pregledanem gradivu je bilo zaslediti kar 10 variant tega znaka.

102 To je bila tedaj sploh pogosta praksa manjših papirničarjev. Znane so na primer številne češke imitacije tedaj izjemno cenjenega nizozemskega papirja HONIG. "*Lesser makers found better markets if they imitated more famous names in their watermarks (Honig of Amsterdam was a frequent victim)*" (J. LaRue, geslo *Watermarks...*, str. 231. In: isti, *Watermarks...*, str. 139). Prim. tudi: G. Eineder, *The ancient Paper-Mills...*, str. 90.

103 Papirniški mlin Tomaža Kumarja v Ajdovščini je začel obratovati januarja 1768. Že leta 1771 (po Šornu 1769) je njegov izredno podjetni lastnik poslal na Dunaj (v *Hofhammer*) v pregled 32 (leta 1775 pa kar 39) vzorcev različnega papirja. Ta je od vsega tedaj na Slovenskem proizvedenega papirja daleč prednjačil po svoji kakovosti in konkurenčni ceni. Svojim beneškim konkurentom pa Kumar ni sledil le s kvaliteto, prevzel je tudi njihovo maniro označevanja papirja z inicialkami (TC) v spodnjem kotu ene od polovic dvolistne pole (od znaka oddvojene inicialke se pri nemškem in avstrijskem papirju po pravilu nahajajo na sredini lista). V 70. letih 18. stoletja se je Kumar razvil v enega *najuglednejših in najmočnejših papirničarjev v avstrijskih dednih deželah*. Svoje izdelke je prodajal na Goriškem, Kranjskem, v Trstu (od tam tudi v tujino) in na Reki. Proti koncu 80. let je proizvodnja zaradi obnemoglosti lastnika počasi začela upadati. Po njegovi smrti je aprila leta 1793 mlin prevzel novi lastnik Karl Boromej Fajenz. Ta je ob inicialkah CBF oz. KBF uporabljal tudi povsem drugačne vodne znake. (Prim.: J. Šorn, *Starejši mlini...*, str. 94-95 in 116.)

aratih¹⁰⁴ latinskega dueta *Sacris solemniiis* (NmF, Ms. mus. 53c) ter na sicer kvalitetnejši, a z enakim vodnim znakom označeni papirni masi separatov nemške arije *Ergiesse mein Mund* (NmF, Ms. mus. 52a). *Identičen*, a spet v drugačni papirni masi¹⁰⁵ odtisnjeni vodni znak ima tudi ovojnica z isto pisavo (A) prepisane arije *O Jesu, Jesu mi*¹⁰⁶ bavarskega skladatelja Isfrida Kayserja.

Drugo *varianto* Kumarjevega *levčka* (Sl. 5/b) zasledimo na naslovnici in separatih¹⁰⁷ nemške arije *Sey gegrüst du Brun der Gnaden* (NmF, Ms. mus. 52) ter na naslovnici prepisa Aumannove arije *Sic a Deo honoraris*¹⁰⁸, napisani z isto pisavo (A). Poleg vodnih znakov sta *identični* tudi papirni masi obeh zadnje omenjenih naslovnici ter papirna masa naslovnice prepisa Kayserjeve arije (*konceptni papir*)¹⁰⁹. Papirna masa separatov druge od navedenih nemških arij je *identična* s separati latinskega dueta (*pisarniški papir*), povsem drugačno papirno maso in vodne znake pa imajo separati obeh prepisov (t. i. *real-papir*). Sodeč po skladnosti navpičnih črt in vodnega znaka¹¹⁰ sta lista separatov *Violino Secondo* Kayserjeve in *Violino Primo* Aumannove arije najverjetneje dve strani iste papirne pole. Iz vsega sledi, da prvi in trije zadnje navedeni odtisi obeh *variant* Kumarjevega *levčka*, v sicer dveh različnih papirnih masah, po vsej verjetnosti izhajajo iz enega in istega kalupa-dvojčka.

Sočasno rabo obeh *variant* potrjujeta tudi G. Eineder, z navedbo enake letnice za začetek njunega pojavljanja (1771)¹¹¹, in J. Šorn, ki slednje postavi že v leto 1769, ko naj bi Kumar na Dunaj poslal v pregled 32 vzorcev svojega papirja.

Presenetljivo je, da je bilo v vsem pregledanem gradivu mogoče najti le en sam referenčni primer tega znaka. *Enak* vodni znak namreč vsebuje le še neko izročilno pismo¹¹², ki je bilo iz ljubljanskega škofovskega dvorca v Kamnik odposlano 19. septembra 1770. Omenjena letnica seveda vnovič pod vprašaj postavlja točnost datacij Einederjevega kataloga in potrjuje navedeno Šornovo.

3.3.6. Po dva *identična*, a medsebojno le enaka vodna znaka *srca s križem* (Sl. 6) se nahajata na separatih dveh Zupanovih uglasbitev latinskih slavonspevov

104 Naslovnica/*Alto* in *Organo* inicialki, *Canto* cel znak, *Violino Primo* spodnji del in *Violino Secondo* zgornji del znaka.

105 Od vseh treh je ta najslabša. Značilna je bila za t.i. *konceptni papir*. (Prim.: J. Šorn, *Starejši mlini...*, str. 99.)

106 NmF, Ms. mus. 279.

107 Naslovnica cel znak, *Canto Solo* cel znak, *Violino Primo* inicialki, *Violino Secondo* zgornji del znaka.

108 NmF, Ms. mus. 115a.

109 Vse in samo te tri naslovnice vsebujejo tudi poligram: J:V:D:M:B: / O:S:P:D:B: / M:

110 Gre namreč za tri na sredini dvolistne pole nahajajoče se polmesece (beneška manira označevanja *real-papirja*). Polovica njihovih krakov se nahaja na enem, polovica pa na drugem listu pole.

111 Pod kataloškima št. 980 in 981.

112 MAL, KAM 105/a. l. 41.

Jezusu: duetov *Salve Jesu Pastor bone* (NmF, Ms. mus. 53a)¹¹³ in *O Jesu, Jesu chare* (NmF, Ms. mus. 53b)¹¹⁴. Čeprav tega vodnega znaka literatura izrecno ne navaja, pa ga lahko z gotovostjo pripišemo beljaškemu papirničarju Georgu Tenggu. Prvič, zaradi inicialk v njem (TG), ki lahko označujejo le njega ali južnega Tirolca Giacoma Testorija, ki pa je mlin v Roveretu ustanovil šele leta 1775¹¹⁵; in drugič, zaradi opazne navzočnosti drugega Tenggovega papirja pri nas, tudi z inicialkami njegovega sina Ignaza Georga (I.G.T.)¹¹⁶.

Identične vodne znake kot papir prvega dueta vsebujeta dva anonimna rokopisa¹¹⁷ iz knjižnice novomeškega frančiškanskega samostana, napisna z isto pisavo (A), *enake* pa - prav tako s pisavo A napisani - fragment arije *Vere pium portans*¹¹⁸, ter trije dokumenti iz začetka 60. let 18. stoletja v NŠAL: kapitalski popis in finančno poročilo kranjskogorske župnije iz leta 1760¹¹⁹, finančno poročilo kamniške župnije za obdobje od 24. aprila 1762 do 24. aprila 1763 (katerega je kot "geordneten kirchen Bropsten U:L:F: der Statt: Pfarr: kirchen zu Stain" izdelal Zupanov tast *Valentini Francisci Götzl*)¹²⁰, in slednjemu podoben Glavarjev dokument, nastal v Komendi leta 1765¹²¹.

3.3.7. Kot že pri prejšnjem, lahko tudi pri naslednjem vodnem znaku (Sl. 7) izvor določimo le posredno. Gre za znak **grba s črko X** in od njega ločeni inicialki FW. Nahaja se na Zupanovi antifoni *Regina coeli* in A (NmF, Ms. mus. 48d)¹²². *Starejšo varianto* tega znaka (z zašiljenim vrhom bočnih krakov) srečamo na nekem upravnem aktu¹²³ kranjskogorske župnije iz leta 1727 ter kamniški knjigi mašnih beneficijev¹²⁴ z uvodnikom, datiranim s 24. aprilom 1743. Ta poleg omenjenega znaka

113 Naslovnica/*Alto* levo polovico, *Canto* desno polovico, *Organo* levi spodnji del polovice in *Violino Primo* desni spodnji del polovice vodnega znaka.

114 *Alto* desno polovico, *Canto* levo polovico, *Violino Primo* levi spodnji del polovice in *Violino Secondo* levi zgornji del polovice vodnega znaka.

115 Prim.: Eineder, *The ancient Paper-Mills...*, str. 99.

116 Gre za papir, ki ga zaznamuje znak *konjička* ter kot pri obravnavanem vodnem znaku oblikovani inicialki GT (Eineder, št. 738). Zasediti ga je mogoče na rokopisni zbirki liturgičnih skladb iz novomeškega frančiškanskega samostana (NmF, Ms. mus. 93); vezavi separatov *Basso* in *Violino 2do* zbirke *Octo Missae* p. Lamberta Krausa iz leta 1762 v komendski knjižnici P. P. Glavarja; in na vezavi knjige *Das brochne Brod* (Augsburg, 1760) iz iste knjižnice. Inicialke I.G.T. se v pregledanem gradivu prvič pojavijo leta 1769, na že omenjenem finančnem poročilu kamniške župnije. (Gl. op. 67.)

117 Arija *Quando cessabis a malo o cbava* (NmF, Ms. mus. 116a) in fragmentarno ohranjen sprev *Ad coenam Agni providi* (NmF, Ms. mus. 116c).

118 Separat *Canto*, NmF, Ms. mus. 141d.

119 NŠAL, Kranjska Gora, Razne listine 18. stol. in zač. 19. stol., f. 2.

120 *Zelendte Rettung*, NŠAL, Kamnik, Razne knjige, f. 2. Prim. tudi op. 67.

121 *Zapiski dobodkov in izdatkov pri župni cerkvi v Komendi in njenih podružnicah, 1751-1765* (NŠAL, Komenda, f. 3/1).

122 Naslovnica/*Violino Primo* cel znak, *Canto Primo* spodnji del znaka, *Organo* zgornji del znaka, *Canto secondo* zgornji del inicialk, in *Violino Secondo* spodnji del inicialk.

123 NŠAL, Kranjska Gora, Razne listine 18. stol. in zač. 19. stol., f. 2.

124 NŠAL, Kamnik, Ustanovne maše 1743-1768.

vsebuje še neki sicer povsem drugačen vodni znak, a z inicialkama GW. Najstarejši pojav inicialk FW (ob *grbu s poštnim rogom*) v pregledanem gradivu razkriva že omenjeni Glavarjev *Status animarum* iz leta 1754, najstarejši pojav *skoraj enake variante* obravnavanega znaka z inicialkama FW pa kranjskogorska poročna knjiga¹²⁵ iz leta 1755. Njej *enaka*, med seboj *neidentična* vodna znaka vsebujejo še: naslovnica in *Organo* separat zbirke *Responsoria Pro Quatuor Matutinis* (1759) ter zbirka božičnih jutranjic iz ljubljanske stolnice, napisana z isto pisavo, ter neko izročilno in poročno pismo¹²⁶, datirano z 31. januarjem 1759 v Kamniku.

Povsem *enak* vodni znak prinašajo trije orgelski fragmenti, napisani s pisavo B. Prva dva¹²⁷ sta izpadla lista iz - po notnem črtovju sodeč - dveh različnih zbirk liturgičnih skladb iz novomeškega kapitlja, tretji, *Canto Solo* separat arije *Dove si vidde mat*¹²⁸, se nahaja v knjižnici novomeškega frančiškanskega samostana. (Zaradi slabšega odtisa vodnega znaka vseh treh muzikalij *identitete* ni moč ne potrditi ne zavreči.)

V času uporabe papirja s tem vodnim znakom sta na širšem habsburškem ozemlju delovala le dva papirniška mlina, ki sta svoje proizvode označevala z inicialkama FW. Rannersdorfski mlin v Spodnji Avstriji, čigar lastništvo je leta 1763 nasledil Franz Anton Würtz, sin Franza Alexandra¹²⁹, in koroški mlin v Šentrupertu pri Celovcu, ki je po letu 1722 prešel v last papirniškega mojstra Georga Weinländerja. G. Eineder v kratkem orisu zgodovine tega mlina kot leto uradnega prenosa njegovega lastništva na zakonca Franza in Anno Weinländer navede letnico 1771, vendar s tem še ne izključuje uporabe inicialk FW že pred omenjenim prevzemom. Iz vsega potemtakem ni težko zaključiti, da obravnavani papir najverjetneje izvira iz Weinländerjevega mlina na Koroškem.

3.3.8. Na prvem izmed neidentificiranih vrst papirja novomeških rokopisov Zupanovih arij in duetov sta zapisani nemška arija *Maria wer dich kennet* (NmF, Ms. mus. 52d)¹³⁰ in naslovnica neohranjene antifone *Salve Regina in A* (NmF, Ms. mus. 48). *Enak* vodni znak kot nemška arija, ***poštni rog s krono*** in inicialkama AG (Sl. 8/a), v pregledanem gradivu vsebujeta le še oba *Clarino* separata *Misse Pastorale in D*¹³¹ neznanega skladatelja, hranjene v knjižnici novomeškega kapitlja.

125 NŠAL, Kranjska Gora, Poročne knjige, 1755-1784.

126 MAL, KAM 105/a. l. 40.

127 NmKap, Ms mus. 3 in 4.

128 NmFr, Ms. mus. 57a.

129 Prim.: G. Eineder, *The ancient Paper-Mills...*, str. 50.

130 Naslovnica/*Canto Solo* cel znak, *Organo* celi inicialki AG, *Violino Primo* zgornji del inicialk, ter *Violino Secondo* in *Alto Viola* spodnji del inicialk.

131 NmKap, Ms. mus. 8.

Rokopis je napisan v pisavi B in je nedatiran, vendar kar trije vodni znaki¹³² preostalih separatov kažejo na to, da po vsej verjetnosti ni mogel nastati pred začetkom 80. let 18. stoletja.

Večjo *varianto* inicialk AG (Sl. 8/b) poleg omenjene naslovnice prinašata še z isto pisavo napisana fragmenta¹³³ neznanе arije v novomeškem frančiškanskem samostanu. Vsi trije odtisi so *identični* in navzoči na isti papirni masi.

V pregledanem gradivu zasledimo še dva - med seboj *identična* - primera sicer drugačnega vodnega znaka, a z enako oblikovanima inicialkama AG. Prvi je na papirju Ivančičevih *Lytaniae Lauretanae ex C*¹³⁴ v novomeškem frančiškanskem samostanu, drugi pa na najverjetneje pozneje priloženih in s pisavo F napisanih godalnih separatih Pichlovega *Offertorium Festivum in C* iz ljubljanske stolnice.

3.3.9. Naslednji po izvoru nedoločen vodni znak (Sl. 9) se nahaja na Zupanovem latinskem duetu *Jesu dulcis memoria* (NmF, Ms. mus. 51a)¹³⁵. Motiv *lilije* je bil poleg *poštnega roga* in *šesterokrake zvezde* skozi celo 17., 18. in prvo polovico 19. stoletja najpogosteje uporabljeni "emblem" papirničarjev po vsej Evropi. Zato že vsaka nejasnost glede pripadajočih inicialk povsem onemogoči možnost njegove identifikacije.

3.3.10. Ob koncu predstavitve rezultatov papirološke študije s pisavo A napisanega dela rokopisov Zupanovih skladb je potrebno izmed vseh z njo povezanih in datacijsko določenih vodnih znakov omeniti še najmlajšega. Nahaja se na anonimnem fragmentu arije *Ora absolutaria*¹³⁶, hranjenem v notni zbirki novomeškega frančiškanskega samostana. *Enak* vodni znak *samoroga* z inicialkami I.G.T. srečamo že na *Anwiederruflicher Lauff Briefff*¹³⁷, datiranem s 1. junijem 1781 v Komendi, *identičen* pa na finančnem poročilu¹³⁸ kamniške župnije za leto 1785. Redek primer dveh tudi *po deformaciji odtisa identičnih* vodnih znakov razkrivata prvi tu omenjeni in vodni znak notranje pole separata *Organo Misse Pastorale in D*¹³⁹ iz novomeškega kapitlja, napisane s pisavo B.

3.3.11. Pisava A ne izkazuje razvidnejše kronološke diferenciacije, saj obe "varianti" te pisave (z bolj in manj zaokroženimi velikimi začetnicami) nastopata v večjem delu muzikalij sočasno. Opazno je le nekoliko izrazitejše pojavljanje prve od

132 Kumarjeva *mlajša varianta velikonočnega jagnjeta* (gl. op. 94), Tenggov *samorog* z inicialkami I.G.T. (gl. op. 137-39) in Kienmoserjeva *najmlajša varianta kovača* (Eineder, št. 760, leto 1779).

133 Signirana posebej: NmF, Ms. mus. 141/d in 485.

134 Nekdaj v lasti p. Mavricija Pöhma, NmF, Ms. mus. 54a.

135 Naslovnica/*Alto* cel znak, *Organo* zgornji del in *Violino Secondo* spodnji del znaka.

136 Separata *Canto Primo* in *Canto Seconda*. NmF, Ms. mus. 454.

137 NŠAL, Komenda, Listine 18. stol., f. 16/3.

138 NŠAL, Kamnik, Razne knjige, f. 1.

139 Gl. op. 131.

njiu na rokopisih, ki uporabljajo Müllerjev papir z vodnimi znaki *manjšega* in *večjega samoroga*.

3.4.0. **Pisava B** je v notnem delu pregledanega gradiva ob številnih drugih najobsežneje zastopana. Poleg Zupanovih *Litaniae Lauretanae* (NmKap, Ms. mus. 61), njegove *Regine Coeli/Salve Regina* in separatov *Misse ex C* (NmKap, Ms. mus. 60) je v obeh novomeških notnih zbirkah zaslediti še devetnajst v celoti in šest fragmentarno ohranjenih rokopisov skladb s to pisavo¹⁴⁰. Nekaj njih¹⁴¹ na spodnjem desnem kotu naslovnice prinaša ime Andreja Pittra¹⁴². Večina tistih, ki se nahajajo v frančiškanski knjižnici, pa prek zbrisanega Pittrovega imena še - najverjetneje s Pöhmovo roko zapisani - zaznamek: *Ad S.U. P. Maurittii OMR*.¹⁴³ Kar pomeni, da so ti bili pozneje v uporabi patra Mavricija Pöhma¹⁴⁴.

Glede na aktualnost in izvor določenih vodnih znakov rokopisov z obravnavano pisavo bi le-to kazalo okvirno postaviti v obdobje poznih 50. ali zgodnjih 60. let (*grb s črko X, FW*)¹⁴⁵, kontinuirano v 60. in 70. leta (Kienmoserjeva *starejša varianta kovača*, ter *jelenček, poštni rog in kača na križu iz 1771* Dizme Nikla)¹⁴⁶, pa vse do poznih 80. let 18. stoletja (Kumrovo *mlajše velikonočno jagnje*¹⁴⁷, že omenjeni *samorog* Ignaza Tengga¹⁴⁸ in *krona s stiliziranimi inicialkami* ICVS¹⁴⁹).

3.4.1. Vodni znak obeh omenjenih Zupanovih skladb, *kovača* z inicialkama IK (Sl. 10), v pregledanem vzorcu referenčnega gradiva srečamo sorazmerno velikokrat. Redkeje zasledimo njegove - po razvoju likovnih značilnosti sodeč - *mlajše* in *starejše* oblikovane *variante*, a vse le v novomeških zbirkah muzikalij. Tudi drugega papirja istega proizvajalca drugod praktično ni bilo zaslediti. Edini nen-

140 NmKap, Ms. mus. 3, 4, 8, 24, 26, 57 in NmF, Ms. mus. 57a, 113a, 113b, 118a, 118b, 119, 122a, 122b, 127, 128, 132, 133, 136, 280, 283a, 283b, 284, 289a, 445.

141 NmKap, Ms. mus. 61 in NmF, Ms. mus. 113a, 118b.

142 Osebnost Andreja Pittra doslej še ni razjasnjena. Janez Höfler domneva, da gre za enega tedanjih novomeških organistov. (Prim.: Janez Höfler, *Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu*, Kronika, XV/1967, št. 3, str. 137.)

143 NmF, Ms. mus. 113b, 119, 283a, 283b, 284, 289a. Na naslovnici *Arie de Immaculate* (NmF, Ms. mus. 114b) je kot oznaka avtorstva za isto pisavo napisana abreviatura p. Mavricija Pöhma (*Autb: P.M.P.F.*).

144 P. Mavricij Pöhm (1745 ? - 1803), organist, gvardijan frančiškanskega samostana v Novem mestu ter profesor in pozneje prefekt samostanske gimnazije. Prišel je s češkega pred letom 1774. Po Höflerjevem mnenju gre za osrednjo osebnost novomeškega frančiškanskega samostana druge polovice 18. stoletja, ki mu lahko pripišemo zasluge za razcvet glasbenega poustvarjanja v tem času. (Prim.: J. Höfler, *ibid.*, str. 136.)

145 Gre za že omenjene tri fragmente: NmKap, Ms. mus. 3, 4 in NmF, Ms. mus. 57a.

146 NmKap, Ms. mus. 26 in NmF, Ms. mus. 113a, 119, 128, 133. Prim.: J. Šorn, *Starejši mlini...*, str. 115.

147 Nahaja se na naslovnici in večini separatov prepisa *Sinfonie* in D Niccolaja Piccinnija (NmF, Ms. mus. 284), na nekaterih separatih *Misse Pastorale in D* (NmKap, Ms. mus. 8) in naslovnici prepisa neke Umlauffove arije (NmF, Ms. mus. 113b; separati so napisani na pozneje obravnavanem beneškem *real-papirju* z inicialkami GFA, gl. op. 157). *Identičen* vodni znak vsebujejo notranji listi komendskega *Status animarum* iz leta 1786 (hranjenega v župnišču v Komendi).

148 Nahaja se na notranjih listih *Organo in Basso* separatov *Misse Pastorale in D* (NmKap, Ms. mus. 8). Gl. op. 137-39.

149 NmKap, Ms. mus. 24 in NmF, Ms. mus. 127. G. Eineder začetek pojavnosti tega vodnega znaka (št. 470) datira z letnico 1780. V obravnavanem gradivu je *enakega* zaslediti na kamniškem *Inventarium und Urbarium* [...] *De Anno 1785* (NSAL, Kamnik, Inventarj in Urbarij 1785).

ovomeški primer papirja Johanna Kienmoserja¹⁵⁰ (z znakom *poštarja na konju*¹⁵¹ in značilno oblikovanima inicialkama IK) je dvolistni orgelski fragment maše v ljubljanski stolnici, s pripisom: *Del Novotni. 1771.*

Čeprav niti literatura niti preučeni viri ne posredujejo eksplicitne informacije o dataciji obravnavanega vodnega znaka, pa je z rekonstrukcijo *relativne kronologije* in časovnega konteksta *variant* v njej vseeno mogoče vsaj okvirno določiti časovne meje njegove aktualnosti. Pri čemer oporo nudi tudi nekaj ohranjenih numeracij Pittrovih rokopisov, ki so bile, kot kaže, posledica kronološkega zapovrstja njihove izdelave¹⁵².

Najstarejšo varianto Kienmoserjevega kovača razkrivajo vokalni separati Scheiblove *Missa ex A major*¹⁵³, napisani s pisavo D. Eineder njegov začetek postavi v čas okoli leta 1750 (št. 757), vendar glede na druge vodne znake¹⁵⁴ Scheiblovega rokopisa ni mogoče, da bi ta nastal pred prvo polovico 60. let 18. stoletja.

Obravnavanemu vodnemu znaku oblikovno bližja je njegova *druga starejša varianta*, ki se nahaja na papirju s pisavo B prepisanega Vanhalovega *Divertimenta in B*¹⁵⁵ (numeriran s številko 5), ki je pozneje, kot kaže, iz Pittrove prešel v Pöhmovo uporabo.

Oblikovne poteze te in naslednje *variante* (iz leta 1779) navajajo k domnevi, da gre vodni znak *kovača*, kot ga prinašata oba novomeška rokopisa Zupanovih večstavčnih skladb, kronološko postaviti med njiju. Kljub temu, da s pisavo B napisani rokopis Wernerjevih *Litaniae Lauretanae in C*¹⁵⁶ poleg dveh različnih odtisov *variante iz konca 70. let* na separatih *Oboe 1mo* in *2do* vsebuje tudi njemu *enakega*, ter, da je z njim označeni papir moral v Novem mestu biti aktualen vsaj v istem času, če ne še pozneje, kot neki drugi v letih 1781 in 1782. Gre namreč za

150 Kienmoserjevo lastništvo t. i. *Steyr-Altühle* (gre za najstarejši mlin Zgornje Avstrije iz ok. 1550) sega v leto 1750. Trajalo je vse do njegove smrti nekje med letoma 1779 in 1783, ko se je njegova žena drugič poročila za Johannom Georgom Jocherjem. (Prim.: G. Eineder, *The ancient Paper-Mills...*, str 64.)

151 Od petih Kienmoserjevih variant tega znaka, ki jih prinaša Einederjev katalog, je ta najbližja varianti št. 774, s pojavom leta 1773.

152 Gre za devet v celoti ohranjenih numeracij na zgornjem desnem kotu - s pisavo B napisanih - naslovnih (N. 1, N. 4, N. 5, N. 24, N. 27, N. 30, N. 45, N. 49, N. 59) in eno delno ohranjeno na zgornji desni strani prvega lista *Organo* separata Zupanove *Misse ex C* (N. 4P), ki pa je skoraj zagotovo številka 44. (NmF, Ms. mus. 283a, 283b, 119, 118b, 113a, 280, 284 in NmKap, 60, 61.)

Zapovrstje številke se namreč povsem ujema z zapovrstjem aktualnosti vodnih znakov papirja, ki ga te numerirajo: N. 1 in N. 4 imata med seboj identični in le pri njiju opažen papir (z oznako za l.i. *real-papir* in inicialkama AF ter *florirano vinjeto* nad njima); N. 5 vsebuje *drugo najstarejšo varianto kovača* Johanna Kienmoserja; N. 27 *kačo na križu* in *poštni rog* Dizme Nikla; N. 30 in N. 4(4 ?) obravnavanega *kovača* Johanna Kienmoserja; N. 49 *enakega kovača* in Kumarjeve *tri polmesece*, z *enako* oblikovanima inicialkama TC, kot jih vsebuje njegov *poštni papir* iz začetka 80. let (Eineder, št. 1388); in N. 59 Kumarjevo *mlajše velikonočno jagnje* (1786, gl. op. 94).

153 Gl. op. 78.

154 Gre za znaka *Sv. Vida* z inicialkami ICVS (Sl. 2/b) in - v nadaljevanju obravnavani - *grb z dvoglavi orlom* in inicialkami I.I.K., ki ga Eineder datira z letnico 1766 (št. 391). *Skoraj identični* vodni znak se v pregledanem gradivu nahaja na kranjskogorski cerkveni listini *Cession, und [...?] Quitung* iz 28. junija 1766 (NŠAL, Kranjska Gora, Razne listine 18. stol. in zač. 19. stol., f. 2).

155 NmF, Ms. mus. 119.

156 Hranjenih v novomeškem kapidju, NmKap, Ms. mus. 57.

t. i. *real-papir* neznanega beneškega proizvajalca (z inicialkami GFA¹⁵⁷), na katerem so - prav tako s pisavo B - prepisani vsi separati Gödlovih Lavretanskih litanij¹⁵⁸ razen *Clarina 1mo* in *2do*, ki sta na papirju Dizme Nikla, ter separata *Tympano*, ki ga zaznamuje *enak* Kienmoserjev *kovač* kot omenjeni Zupanovi skladbi. Beneškemu *identični* papir je namreč za prepis Sterklovih *Sonates pour clavecin op. 2*¹⁵⁹ in Vanhalovih Lavretanskih litanij¹⁶⁰ uporabil tudi pater Pöhm¹⁶¹, ki je ob koncu prvega še dopisal: *Finis 1782*, pod drugega pa: *Finis 1781*. Izpod iste roke nastala sta tudi prepisa šestih Vanhalovih *Duetov op. 23*¹⁶², izšli na Dunaju leta 1780, in fragmentarno ohranjenega *Tantum erga*¹⁶³ neznanega skladatelja, oba na papirju z *identičnim* Kienmoserjevim *kovačem*, kot ga vsebuje tolkalni separat Gödlovih Lavretanskih litanij. (*Identične* vodne znake imata še dva rokopisa novomeškega frančiškanskega samostana: s pisavo B prepisan *Quarteto a Clarinetto, Violino, Viola et Violoncello*¹⁶⁴ Carla Stamiza ter naslovnica in *Basso* separat anonimne arije¹⁶⁵, nekdanj v lasti patra Pöhma.)

Precej drugačen odtis obravnavanega znaka prinašata s pisavo B prepisana Razelspergova *Cassatio in D*¹⁶⁶ (numerirana s številko 49) in še ena Gödlova uglasbitev Lavretanskih litanij¹⁶⁷. (Ovitek k Gödlovi skladbi je, kot kaže, izdelal pater Pöhm, vsebuje pa Thalbergov vodni znak *škofa s palico*¹⁶⁸, ki je po Einederjevih datacijah sodeč v obtoku bil med letom 1774 in začetkom 80. let 18. stoletja, ko ga je nasledila nekaj let *mlajša varianta*.) Po znaku *skoraj identičen*, a v razmaku vertikalnih črt papirne mase le *enak* odtis prinaša fragmentarno ohranjeni rokopis Lavretanskih litanij¹⁶⁹ neznanega skladatelja, nastal izpod peresa Mavricija Pöhma,

157 Prim.: Eineder, *The ancient Paper-Mills...*, št. 498 in št. 503. Obe *varianti* inicialk datira z letnico 1785.

158 Hranjene v knjižnici novomeškega frančiškanskega samostana, NmF, Ms. mus. 122b.

159 NmF, Ms. mus. 290. Izdane na Dunaju ok. leta 1775.

160 Ohranjene fragmentarno pod signaturami: separata *Basso* in *Tenore* NmF, Ms. mus. 167, *Oboa 2do* NmF, Ms. mus. 148a, in *Organo* NmF, Ms. mus. 446.

161 Gre namreč za isto pisavo kot jo srečamo na številnih že omenjenih zaznamkih: *Ad S.U. P. Maurittii OMR*, in na že omenjeni Ariji s signaturo NmF, Ms. mus. 114b. (Prim. op. 143.)

162 NmF, Ms. mus. 291.

163 NmF, Ms. mus. 142.

164 NmF, Ms. mus. 289a.

165 NmF, Ms. mus. 115b.

166 NmF, Ms. mus. 280.

167 NmF, Ms. mus. 122a.

168 Prim.: Eineder, *The ancient Paper-Mills...*, št. 748. *Identičen* vodni znak vsebuje - s pisavo D napisana - naslovnica *Misse ex D de B:M:V Carola Loosa* (NmF, Ms. mus. 130). Gl. op. 193.

169 Gre za dva z različnimi signaturami ohranjena separata v knjižnici novomeškega frančiškanskega samostana: *Organo Concerte* (NmF, Ms. mus. 129/b) in *Basso* (NmF, Ms. mus. 148).

slednjemu *identičnega* pa separati¹⁷⁰ obeh zadnje omenjenih Zupanovih skladb, numerirani s številka 30 (*Litaniae*) in 44 (*Missa*).

Dva različna odtisa¹⁷¹ *mlajše* izmed v Einederjevemu katalogu prikazanih *variant* Kienmoserjevega *kovača* (št. 760), s slogovno spremenjenima inicialkama I.K.¹⁷², vsebujeta že navedeni skladbi iz novomeškega kapitlja: *Missa Pastorale in D* ter prepis Wernerjevih *Litaniae Lauretanae in C*¹⁷³. Glede na Einederjevo datacijo začetka njene uporabe - leta 1779 - in Kienmoserjevo smrt - pred letom 1783¹⁷⁴ - kaže omenjeno *varianto* postaviti na konec trideset let trajajočega razvoja tega znaka. Kar nenazadnje potrjujejo tudi nekatere iz te raziskave izhajajoče ugotovitve: prvič, papirja z oznakami Johanna Kienmoserja na mlajših rokopisih ni več zaslediti; in drugič, vodna znaka separatov *Misse Pastorale in D*, Kumarjevo *mlajše velikonočno jagnje* in *samorog* Ignaza Tengga, ki nastopata hkrati z obravnavanim znakom, svojo aktualnost izkazujeta za prvo polovico in sredo 80. let 18. stoletja, pri čemer prvi izmed njiju zaznamuje tudi separate prepisa Piccinnijeve *Sinfonie in D*¹⁷⁵, numeriranega s številko 59.

3.5.0. V nasprotju s prejšnjima je **pisavo C** v pregledanem gradivu redko zaslediti. Poleg nepopolno ohranjenih *Te Deumov* Jakoba Zupana in Ägidija (?) Schenka se v notnem arhivu ljubljanske stolnice nahajata le še dva neidentificirana fragmenta *Te Deuma* in štirih *Tantum ergo* v značilnem *kaligrafskem* tipu ter že omenjeni orgelski separat Novotnijeve Maše iz leta 1771 z *uporabnim* tipom te pisave. Novomeška knjižnica frančiškanskega samostana hrani dva primera pisave C: *kaligrafsko* izpisani fragment posvetne arije *Non so' se tu m'intendi*¹⁷⁶ in tipološko mešani violinski separat nekega večstavčnega instrumentalnega dueta¹⁷⁷.

(V vokalnih separatih Zupanovega *Te Deuma* je regularnemu besedilu stavka *Salvum fac* s povsem drugačno pisavo (**F**) dopisan še dvovrstični verz *Te ergo questumu*. Gre za oblikovno precej samosvojo in po načinu uporabe nekako "dopolnjujočo" pisavo iz ljubljanske stolnice s konca 18. stoletja. Pretežno jo je namreč zaslediti le na separatih in naslovnica, dodanih k starejšim rokopisom, na primer

170 *Litaniae in G. Canto* in *Alto* cel vodni znak, *Tenore* in *Violino Primo* inicialki, *Basso* in *Organo* cel znak. *Missa ex G. Canto obligato* in *Basso obligato* cel vodni znak in znak, *Violino Primo*, *Violino Secondo* in *Organo* cel vodni znak in inicialki, *Clarino Primo* in *Clarino Secondo* cel vodni znak.

171 Ta odtisa, ki se hkrati nahajata na separatih prepisa Wernerjevih *Litaniae Lauretanae* (NmKap, Ms. mus. 57), po vsej verjetnosti izhajata iz t.i. kalupa-dvojčka.

172 Oblikovno zelo podobno slogovno spremembo v istem času doživijo tudi inicialke I.I.K., ki pripadajo *mlajši varianti* - v nadaljevanju obravnavanega - znaka *grba z dvoglavim orlom*. Gl. op. 187.

173 NmKap, Ms. mus. 8 in 57.

174 Gl. op. 150.

175 NmF, Ms. mus. 284. Gl. op. 94 in 137-39.

176 NmF, Ms. mus. 476.

177 NmF, Ms. mus. 147.

na *Canto* separatu k zgoraj omenjenemu fragmentu *Te Deuma* (napisanem s pisavo C), na godalnih separatih v ovitku Maše *Pro Ressurrectione Domini* Johanna Hoffmanna (edinem primeru pisave D iz notnega arhiva ljubljanske stolnice)¹⁷⁸, ali na naslovnici *Misse brevis in dis* Pellegrina Dalfiume, ki pod specifikacijo instrumentarija in navedbo avtorja posreduje tudi *datum: decembre 1790.*)

3.5.1. Poleg **treh polmesecev** (Sl. 15), ki ne označujejo izvora, temveč le kakovostni razred (*real-*) papirja, in nejasnega odtisa neidentificiranega znaka (Sl. 13), vsebuje stolnični rokopis Zupanovega *Te Deuma* še dva glede porekla tudi ne povsem pojasnjena, vendar za datiranje njegovega papirja uporabna vodna znaka (Sl. 12 in 14).

3.5.2. Kljub precejšnjemu številu pri nas nastalih dokumentov iz 60., 70. in prve polovice 80. let 18. stoletja z inicialkami IIK in znakom **grba z dvoglavim orlom**, ter kljub Einederjevi navedbi njegovega "kranjskega" izvora¹⁷⁹, Jože Šorn v svoji študiji mlinov za papir tega znaka ne omeni, niti mlina ali mojstra, ki bi ju navedene inicialke lahko označevale.

Izmed šestih v raziskavi ugotovljenih variant tega znaka Einederjev katalog vključuje le *starejši dve*. *Najstarejšo* izmed njiju (št. 391) datira z letom 1766, vendar bi glede na referenčna dokumenta¹⁸⁰ iz Komende, nastala leta 1762, kazalo njen začetek brez dvoma pomakniti v starejši čas.

Vodni znak dvolistne ovojnice Zupanovega *Te Deuma* (Sl. 12), *mlajše variante*¹⁸¹ predhodnega, ponuja skupaj s štirimi različnimi odtisi njemu *enakih* vodnih znakov iz pregledanega gradiva natančen vpogled v starost papirja, ki ga zaznamuje. Povsem *identičen*, vendar *slabši* - glede na stopnjo deformacije torej *mlajši* - odtis je zaslediti na neki s komendskim župnikom v Mekinjah sklenjeni pogodbi¹⁸², z dne 4. januarja 1771. Obsežno uporabo obravnavanega papirja v prvi polovici 70. let 18. stoletja nenazadnje potrjujejo tudi trije različni, približno z enoletnim zamikom sledeči si odtisi *enakega* znaka iz kranjskogorskega župnijskega arhiva¹⁸³ (na papirju ženitnega pisma iz 17. februarja 1773, zadolžnice iz 28. marca 1774 in

178 Ki tudi edini v notnem delu pregledanega gradiva vsebuje neidentificirani vodni znak *grba s belebardami* in inicialkami IGE. *Enaka* je zaslediti še na kamniški Krstni knjigi iz leta 1753 (NŠAL, Kamnik, Krstne knjige, 1753-1760), testamentu nekega Primasa Leebitscha, datiranem s 15. januarjem 1754 v Komendi, ter pogodbi, sklenjeni v Komendi 24. januarja 1754 (NŠAL, Komenda, Listine iz 18. stol., f. 16/3). Gl. op. 195.

179 Eineder, št. 392.

180 Prvi je nastal izpod roke Jožefa Tomlja v Komendi 29. januarja 1762 (NŠAL, Komenda, Jožef Tomelli, f. 19/7). Drugi je t.i. *Lauff Brieff*, poslan iz Križ v Komendo 14. maja 1762 (NŠAL, Komenda, Listine iz 18. stol., f. 16/3). Poleg njiju je bilo v pregledanem gradivu zaslediti še štiri primere te *variante*: prvi je na *Organo* separatu že omenjenega prepisa Scheiblove *Misse ex A major*, napisanem s pisavo D (NmF, Ms. mus. 123); drugi na prostih listih vezave učbenika *Fundamenta* v novomeškem frančiškanskem samostanu (NmF, Ms. mus. 511), tretji na pismu Josepha Suppana (*vicari zu Pfarrhoff Zirkelab* [Cerklje na Gorenjskem]), poslanem v Komendo 29. marca 1766 (NŠAL, Komenda, Listine iz 18. stol., f. 16/3), četrti in s tretjim *identičen* pa na kranjskogorskem *Cession, und [...] Quitung* iz 28. junija 1766 (NŠAL, Kranjska Gora, Razne listine iz 18. stol. in zač. 19. stol., f. 2).

181 Eineder, št. 392. Datiran z letnico 1771.

182 NŠAL, Komenda, Listine iz 18. stol., f. 16/3.

183 NŠAL, Kranjska Gora, Razne listine 18. stol. in zač. 19. stol., f. 2.

pobotnice iz 16. januarja 1775) ter trije primeri njegove *mlajše variante* iz druge polovice 70-let (na papirju neke pogodbe¹⁸⁴, sklenjene 30. oktobra 1775 v Komendi, aktu¹⁸⁵ kranjskogorske župnije iz 22. maja 1777, in na Glavarjevem pismu¹⁸⁶, poslanem iz gradu Lanšprež 22. aprila 1779).

Še *mlajši varianti* obravnavanega znaka sta kot kaže v obtok prišli kmalu po letu 1780¹⁸⁷. Eno od njiju je zaslediti na naslovnici, najverjetneje izpod Pöhmovega peresa nastalega prepisa Pleyelevih *Six Quatuors op. I*¹⁸⁸, ki so v tisku izšli med letoma 1782 in 1783.

3.5.3. Inicialki AO s stilizirano *floracijo* nad njima (Sl. 14) se pojavita na dveh izmed separatov¹⁸⁹ Zupanovega *Te Deuma*, razen tega pa le še na papirju rokopisne zbirke¹⁹⁰ preprostejših liturgičnih skladb v novomeškem frančiškanskem samostanu: *Variae Cantilenae ad Simplicem Usam V.P. Callisti Weibl / 1775*. Navedena letnica in oblika inicialk¹⁹¹ navajata k domnevi, da gre v obeh primerih za papir češkega mlina Bensen, ki je bil med letom 1770 in 1790 v lasti Antona Ossendorfa.

3.6.0. **Pisavo D** v obravnavanem opusu Zupanovih skladb razkrivata le naslovnica njegove *Misse ex C* in *Organo* separat ohranjene *Salve Regina*. Podobna je pisavi A, vendar se od nje značilno razlikuje z nekaterimi svojimi posebnostimi¹⁹². Povsem enakega videza kot naslovnica Zupanove maše sta tudi naslovnici že omenjenih prepisov Scheiblove *Misse ex A major* (s kar štirimi v 60. letih 18. stoletja aktualnimi vodnimi znaki) in *Misse ex D de B:M:V Carola Loosa* (s Thalbergovim *škofom s palico*¹⁹³ iz leta 1774). Obe v spodnjem desnem kotu prinašata še zaznamek: *E: R: Joan: B: Heinrich Ricker*¹⁹⁴. Poleg njiju je v pregledanem gradivu najti še šestnajst v

184 NŠAL, Komenda, Listine iz 18. stol., f. 16/3.

185 NŠAL, Kranjska Gora, Razne listine 18. stol. in zač. 19. stol., f. 2.

186 NŠAL, Komenda, Listine iz 18. stol., f. 16/3.

187 Najstarejši dokument s slogovno precej spremenjeno podobo znaka in inicialk je najti na testamentu nekega Thomasa Merla, sestavljenem v Kranjski Gori 13. oktobra 1780 (NŠAL, Kranjska Gora, Razne listine 18. stol. in zač. 19. stol., f. 2). Temu enake vodne znake pa še: na dopisu Deželnega glavarstva mestu Kamniku iz 1. maja 1781, na pritožbi krznarskega ceha kamniškemu mestnemu svetu in odgovoru nanjo iz 15. februarja 1782 in prošnji za sprejem v krznarski ceh iz 20. avgusta 1784 (MAL, KAM 117, 1 - 4) ter na neki pogodbi, sklenjeni v Kranjski Gori 23. februarja 1784 (NŠAL, Kranjska Gora, Razne listine 18. stol. in zač. 19. stol., f. 2).

188 NmF, Ms. mus. 285.

189 Alto in *Violino Primo*.

190 NmF, Ms. mus. 90.

191 Einederjev katalog prinaša le en primer inicialk AO (št. 1515). Označujejo češkega papirničarja Antona Ossendorfa. (Prim.: Eineder, *The ancient Paper-Mills...*, str. 114.)

192 Na primer po drugače oblikovanih osminskih pavzah, basovskih ključih, neuporabi kurzorjev, vinjetah ob koncih stavkov, značilnih *kaligrafskih* variantah velikih črk A in C, idr., pa tudi po manj poševni in bolj raztegnjeni pisavi v celoti.

193 Eineder, št. 748. Gl. op. 168.

194 Verjetno frančiškanski pater v novomeškem samostanu.

celoti in fragmentarno ohranjenih primerov¹⁹⁵ te pisave (nekaj teh je prav tako označenih z Rickerjevim imenom), ki v primerjavi z drugimi muzikalijami novomeškega frančiškanskega samostana in ljubljanske stolnice vsebujejo večinoma neenake vodne znake. Takšni sta tudi *starejša varianta St. Vida* z inicialkama WZ¹⁹⁶, ali pa v vsem pregledanem gradivu samo ob tej pisavi opaženi, značilno oblikovani inicialki IH z znakom *personificiranega polmeseca*¹⁹⁷.

Posebej zanimiv primer obravnavane pisave so trije instrumentalni separati¹⁹⁸ latinskega dueta *Salve Salus mea Deus*, ki dopolnjujejo s pisavo A napisana vokalna separata (*Canto* in *Alto*).

Datacijsko določni vodni znaki papirja rokopisnih primerov pisave D izkazujejo obseg svoje aktualnosti med sredjo 50. (*grb s belebardami* z inicialkami IGE¹⁹⁹ in *starejša varianta St. Vida* z inicialkama WZ²⁰⁰) in drugo polovico 70. let 18. stoletja (Thalbergov *škof s palico* iz leta 1774²⁰¹).

3.6.1. Vodni znak **šesterokrake zvezde** z inicialkama TC (Sl. 11) in njegovo *manjšo varianto* je najti na papirju številnih rokopisov obeh novomeških notnih zbirk. Povsem *identičnega* kot naslovnica Zupanove *Misse ex C* vsebuje še nepopisana ovojnjica separatov anonimne maše²⁰² v novomeškem frančiškanskem samostanu, napisana s pisavo B.

Glede na druge vodne znake, ki se pojavljajo ob njem, bi kazalo aktualnost tega znaka omejiti na obdobje med poznimi 60. in zgodnjimi 80. leti 18. stoletja. Kar vnovič govori v prid domnevi, da najverjetneje označuje papir ajdovskega mlina Tomaža Kumarja.

3.7.0. Naslovnica Zupanovega latinskega dueta *Sacris solemniis* je po značilni papirni masi (opažena le pri njiju) in pisavi (**pisava E**) povsem enaka naslovnici arije *Salve Virgo florens*²⁰³ neznanega skladatelja, hranjeni v novomeškem frančiškanskem samostanu, ki vsebuje enak vodni znak (sidra v krogu z inicialkami ITS)

195 V ljubljanski stolnici: naslovnica maše *Pro Resurrectione Dominij* Joanna Hoffmanna (gl. op. 178). V novomeškem frančiškanskem samostanu: NmF, Ms. mus. 49b, 50a, 50b, 50c, 113/c, 124, 140, 143, 227, 282, 442, 490, 504, 509, 510.

196 NmF, Ms. mus. 50a, 113/c, 509 in 510. Gl. op. 82.

197 NmF, Ms. mus. 49b, 50b, 50c in 124.

198 *Violino Primo, Violino Secondo* in *Organo* (NmF, Ms. mus. 50c).

199 Gl. op. 178.

200 Gl. op. 82.

201 Gl. op. 168 in 193.

202 NmF, Ms. mus. 136.

203 NmF, Ms. mus. 114a. V omenjenem ovitku se nahajajo vokalni separat *Canto Solo*, napisan s pisavo A, in štirje godalni separati, ki so najverjetneje nastali izpod peresa patra Pöhma (gl. op. 143 in 161).

kot še vezava komendskega *Status animarum*²⁰⁴ za leta 1786-1790 in neki cerkveni akt²⁰⁵ kamniške župnije iz 14. julija 1803.

Pisavo E je zaslediti na številnih rokopisih²⁰⁶ obeh novomeških notnih zbirk, katerih vodni znaki so zaznamovali papir prvih desetletij 19. stoletja. Kar osem njihovih naslovnih pa v spodnjem desnem kotu prinaša še zapis: *Eng. Jos: Kretschy [Kregzy, Kregczy]*²⁰⁷.

Izsledki raziskave:

4.0. Predstavljeni rezultati papirološke in grafološke študije rokopisov Zupanovih skladb poleg odgovorov, ki s svoje strani prispevajo k reševanju uvodnih vprašanj, pred nadaljnje raziskave skladateljevega dela polagajo še nekaj koristnih spoznanj. Prvič; del opusa Zupanovih skladb, ohranjen v novomeškem frančiškanskem samostanu, je kot kaže avtografski. Drugič; sočasnost stikov kar petih z njim povezanih in v različnih krajih ali ustanovah skupaj nastopajočih pisav dokazuje razvejano komunikacijo (med osebami) institucij, ki so v drugi polovici 18. stoletja kontinuirano oblikovale ton domače glasbene (po)ustvarjalnosti. Še več. Novomeški rokopisi cerkvenih Scheiblovih skladb²⁰⁸, napisani z isto roko kot naslovnici Zupanove in v ljubljanski stolnici hranjene Hoffmannove Maše, dajejo slutiti sodelovanje tedanjih glasbenih središč na Slovenskem tudi prek deželnih meja. Tretjič; intenzivnost prepletanj v obravnavanih zbirkah muzikalij izstopajočih pisav prav ob opusu Jakoba Zupana razkriva njegov vodilni pomen in obseg aktualnosti v glasbenem življenju na Kranjskem morda že v 60., zagotovo pa v 70. in prvi polovici 80. let 18. stoletja. Četrtoč, in s slednjim tudi načelno povezana je precejšnja verjetnost obstoja Zupanovih avtografov v Novem mestu že pred iztekom 18. stoletja. Torej še pred prihodom Jožefa Antona Krejčija - avtorja ovitka k duetu *Sacris solemniis* - na mesto kapiteljskega organista leta 1817, k čemer navajajo izpod Pöhmmove roke izšli godalni separati arije *Salve Virgo florens*, katere vokalni del je napisan s pisavo Jakoba Zupana²⁰⁹. In petič; najverjetneje v različnem času nastala zapisa orgelskega separata dueta *O gloriosa Virginum* potrjujeta možnost, da novomeški avtografi niso (bili) edini in s tem najstarejši izvodi vsebovanih Zupanovih skladb. (Pri čemer ne velja spregledati izvirnega Stiasnyevega poročila

204 Hranjen v župnišču v Komendi.

205 NŠAL, Kamnik, Razni spisi, f. 16.

206 Skupno na enajstih: NmKap, Ms. mus. 2, 14, 15, 17, 19, 26, 45, 54, in NmF, Ms. mus. 114a, 157.

207 Jožef Anton Krejči, rojen na Moravskem leta 1787. V času razpisa za mesto dekliškega učitelja in organista v Novem mestu leta 1817 je bil učitelj in organist v Gornjem Gradu. V Novem mestu je kot kapiteljski organist ostal vse do smrti leta 1830. (Prim.: J. Höfler, *Glasbenozgodovinske najdbe...*, str. 142.)

208 Razen v novomeški frančiškanski zbirki so skladbe Johanna Adama Scheibla izpričane le še v t.i. ptujski zbirki muzikalij iz srede in druge polovice 18. stoletja (hranjene v ptujski študijski knjižnici).

209 Gl. op. 203.

s konca minulega stoletja, da se je "še pred 15. leti [torej ok. 1880] v Komendi dobilo jako veliko not za instrumentalne maše, podpisane z imenom Jakob Zupan in Josip Tomelli"²¹⁰.)

4.1. Papirološka raziskava rokopisov skladb Jakoba Franciška Zupana je v svojem primerjalnem delu pokazala, da je z vidika starosti njihovega papirja mogoče na večino uvodnih vprašanj odgovoriti pritrdilno. Razkrila je realno možnost, da je Jakob Zupan nekaj svojih danes znanih skladb napisal že v 60. letih, druge v 70., nekaj - tudi slogovno naprednejših - pa že konec 50. let 18. stoletja. Prva takšnih je vsekakor latinski duet *O gloriosa Virginum*, ki bi glede na njen starejši (?) izvod orgelskega separata lahko nastala vsaj že leta 1759. Konec 50. oziroma v zgodnjih 60. letih tudi še *Regina coeli in A* ter *dueta Salve Jesu Pastor bone* in *O Jesu, Jesu chare*, okoli srede (1764) antifoni *Regina coeli* v G-duru in v celoti ohranjena *Salve Regina*, v poznejših v 60. letih pa duet *Maria gustum sentio*. Na prehodu v 70. leta so poleg *Himnusa Egregie Doctor Paule* lahko nastale tudi prve Zupanove uglasbitve nelatinskih besedil, dueta *Mutter der Lieblichkeit* in *Nichts ist treus auf dieser Erden*, kmalu po letu 1770 pa latinski duet *Sacris solemnibus* ter nemški ariji *Ergiesse mein Mund* in *Sey gegrüst du Brun der Gnaden*. Mlajši, ob vstopu v 80. leta 18. stoletja aktualen papir je skladatelj uporabil za rokopis še ene svojih nelatinskih arij, *Maria wer dich kennet*, in za naslovnico neohranjene *Salve Regina in A*. Novomeška prepisa Zupanovih *Litaniae in G* ter *Misse ex C* bi, kot kaže, lahko nastala konec 70., zagotovo pa na začetku 80. let 18. stoletja, prepis v ljubljanski stolnici ohranjenega *Te Deuma* pa že nekaj mesecev pred začetkom leta 1771. Kljub temu, da pravkar eksplicirana datacija rokopisov Zupanovih skladb ne presega meje zgolj *realno možnega* in svojo uporabno vrednost prepozna le v (svojem) delu širše oprtega dokazovanja, pa velja vseeno in prav zato opozoriti še na dvoje nič manj eksaktnih informacij, ki že odmerjajo raven v njej *verjetnega*. Prvič; vodni znaki in papirne mase obravnavanih Zupanovih rokopisov izkazujejo med separati iste skladbe skoraj brezizjemno enovitost, med posameznimi skladbami pa precejšnjo raznolikost. In drugič; med vsem pregledanim gradivom je bilo najti en sam datirani primer papirja²¹¹, ki po času uporabe vidneje izstopa iz okvira svoje širše izpričane aktualnosti. To seveda pritrjuje v opombi navedeni LaRuejevi domnevi²¹², da so skladatelji tudi iz finančnega razloga papir zvečine kupovali sproti, pač glede na trenutno izkazane potrebe, vendar pa nikakor še ne dovoljuje, da bi sicer visoko mero s tem legitimirane verjetnosti papirološko utemeljene datacije rokopisov Zupanovih skladb zamenjali za zgolj iz te strani neuresničljivo željo po spoznanju dokazljivega profila tistega, kar je v njej morda *gotovega*.

210 Ljudevit Stiasny, *Kamnik. Zemljepisno-zgodovinski opis*. Ljubljana, 1894, str. 163.

211 *Specification* k finančnemu poročilu kamniške župnije za leto 1768, z vodnim znakom Niklove *kače na križu* iz 50. let 18. stoletja. Gl. op. 67.

212 Gl. op. 14.

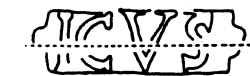
A Contribution Towards the Dating of Manuscripts of Compositions by Jakob Frančišek Zupan

Summary

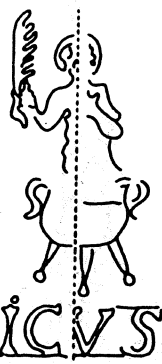
The study seeks to determine the possible time of the origin of the preserved manuscripts of compositions by Jakob Frančišek Zupan by means of the paperological method and to identify the various handwritings (their number being seven) found in them. In contradistinction to some older interpretations which posit the origin of the composer's early classicistic works into the eighties of the 18th century, our comparative examination of the paper of Zupan's autographs kept in the Franciscan monastery at Novo mesto (arias and duets) has shown that most of it has its origin in the sixties, and some in the fifties and in the seventies and also eighties of the 18th century. A part of the (identified) paper is of domestic, Slovenian origin, while the remaining part comes from two Carinthian paper mills. Most probably Pitter's two copies of two of Zupan's compositions written in several movements, kept at the chapter house at Novo mesto, could with regard to the age of their paper, of Upper Austrian origin, have originated around the year 1780, and the cathedral copy of his Te Deum already in the year 1770.



Sl. 1



Sl. 2/b



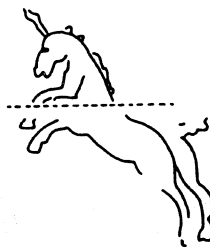
Sl. 2/a



Sl. 2/c



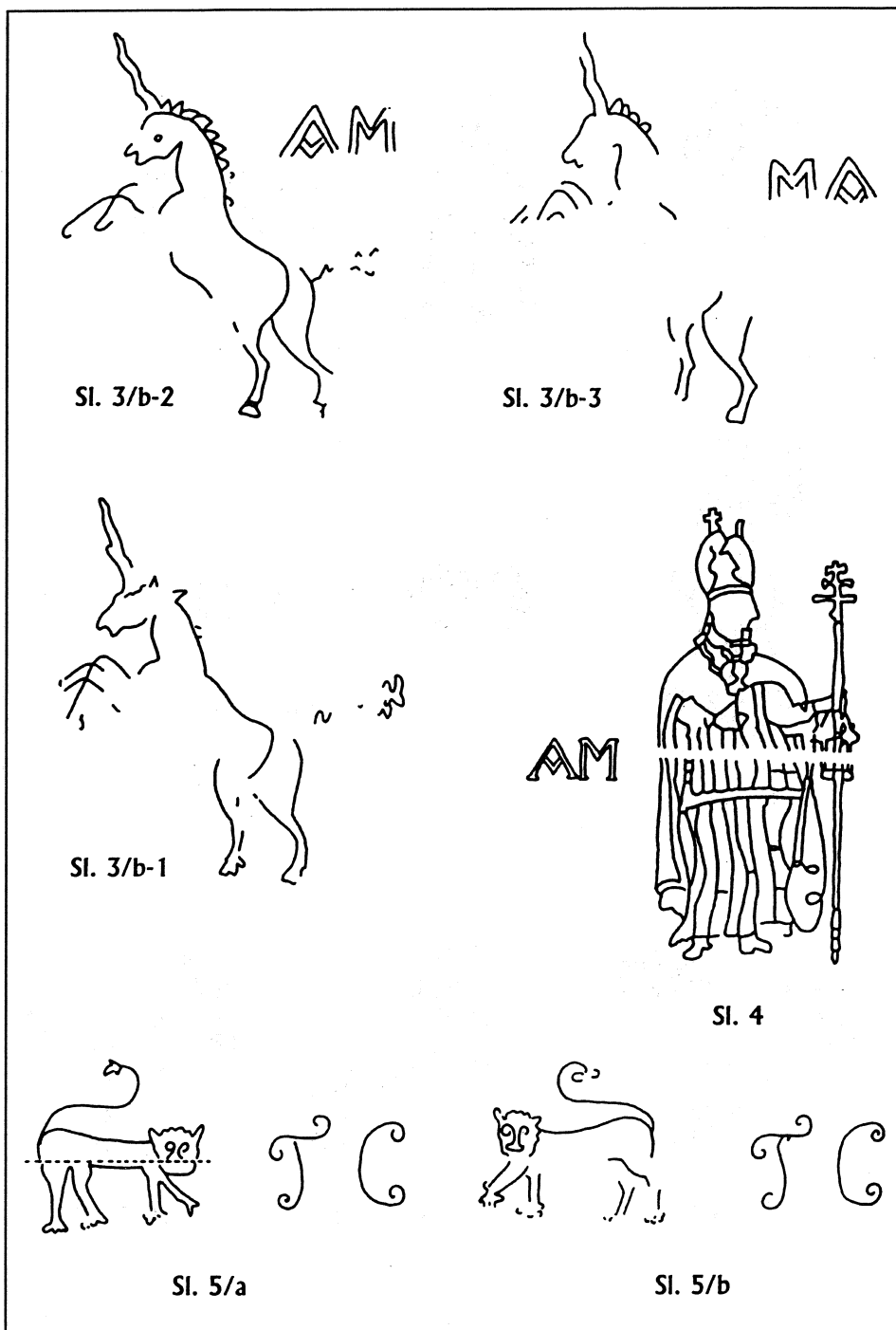
Sl. 3/a-1

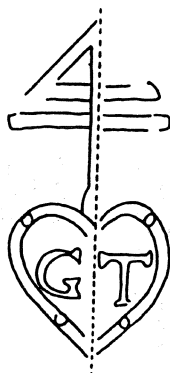


Sl. 3/a-2

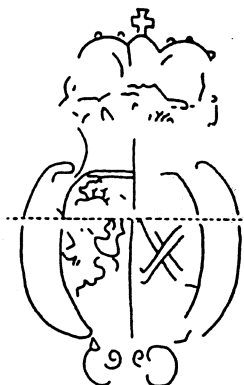


Sl. 3/a-3

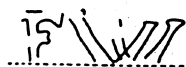




Sl. 6



Sl. 7



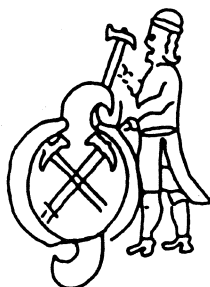
Sl. 8/a



Sl. 8/b



Sl. 9

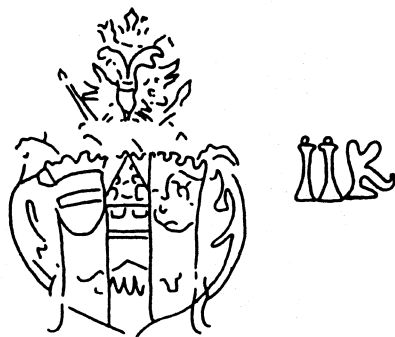


ik

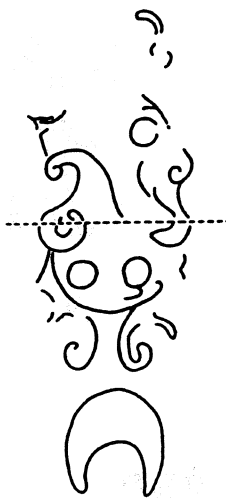
Sl. 10



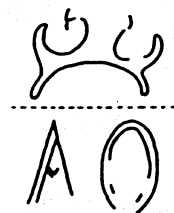
SI. 11



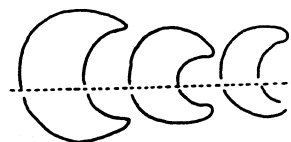
SI. 12



SI. 13



SI. 14



SI. 15

A	<p><i>Aut. Jacobo Fran. Suppan.</i> <i>Auth: Jacobo Francisco Suppan.</i></p>		
C	<p><i>P. Aut. Jacobo Fran. Suppan.</i></p>		
D	<p><i>Del Signore Jacobo. Franc Suppan.</i></p>		
B	<p><i>Del. Sigl. Suppan.</i></p>	E	<p><i>Auth: Suppan.</i></p>

A	<i>Canto.</i>	<i>Organo</i>	<i>Violino Primo</i>
B	<i>Canto</i>	<i>Organo.</i>	<i>Violino Primo.</i>
C	<i>Canto.</i>	<i>Organo.</i>	<i>Violino Primo.</i>
D	<i>Canto</i>	<i>Organo.</i>	<i>Violino Primo</i>
E	<i>Canto</i>	<i>Organo</i>	<i>Due Violini</i>

A	<i>Andante</i>						
	<i>Andante</i>			<i>C?</i>	<i>pia: p.</i>	<i>for f. f.</i>	<i>n. n. n.</i>
	<i>And: Andante.</i>		<i>T:</i>	<i>P?</i>	<i>pian p:</i>	<i>Forle</i>	<i>n. n. n.</i>
B	<i>Andante</i>	<i>Tutti T.</i>	<i>Solo.</i>	<i>pia. p.</i>	<i>for: f</i>	<i>t t t</i>	
C	<i>And:te</i>		<i>T:</i>	<i>Sol.</i>	<i>pia: p:</i>	<i>for:</i>	<i>t. t. t.</i>
D	<i>And:</i>		<i>T:</i>	<i>Solo</i>	<i>p?</i>	<i>f</i>	
E				<i>sollo</i>			

A						
B						
C						
D						
A						
B						
C						
D						

UDK 384.3 Schubert:Wolf

Albrecht Riethmüller

HEINE, SCHUBERT UND WOLF: “ICH STAND IN DUNKELN TRÄUMEN”*

Günter Eich hat eines der Stücke seiner Kurzprosasammlung *Ein Tibeter in meinem Büro* von 1970 mit der Überschrift “Beethoven, Wolf und Schubert” versehen. Dem verdankt sich die Formulierung unseres Titels.

I. Zugänge zu einem Klavierlied nach Heine

Heines Gedicht oder Lied “Ich stand in dunkeln Träumen” entstammt seinem insgesamt knapp hundert Gedichte umfassenden Zyklus *Die Heimkehr* von 1823/24, in dem ein hochromantisches, fragiles lyrisches Ich kein Bein auf die Erde bringt, - insbesondere was die Liebe als das Zentralthema betrifft. Zusammen mit fünf anderen Heine-Gedichten setzte Schubert es in seinem Todesjahr 1828 in Musik. Erschienen sind die sechs Klavierlieder nach Heine im Folgejahr in der vom Verleger unter dem Titel *Schwanengesang* zusammengefaßten Sammlung. Das 1826 erstmals veröffentlichte Gedicht war brandaktuell, als Schubert sich seiner annahm. Wolf wiederum schrieb sein entsprechendes Klavierlied im Mai 1878 als eines von sieben, die den “Liederstrauß” von 1878 bilden und auf Gedichte aus Heines *Buch der Lieder*, zu dem auch *Die Heimkehr* gehört, komponiert sind. Die ungefähr 15 inzwischen publik gewordenen Klavierlieder von Wolf nach Heine entstammen den Jahren zwischen 1876 und 1880, sind also - und es ist entscheidend, dies festzuhalten - frühe Kompositionen; nur eines folgte 1888, also erheblich später, nach: “Wo wird einst des Wandermüden” als erstes der *Vier Gedichte*

* Hier zum ersten Mal veröffentlichter Vortrag, den der Verfasser im Mai 1996 im Rahmen des von der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie veranstalteten Symposiums “Musikalische Lyrik: Hugo Wolf und seine Dichter” an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart (Bundesrepublik Deutschland) gehalten hat.

nach Heine, Shakespeare und Byron. Wenn der Komponist seine Lieder für Klavier und Gesang hier als Gedichte bezeichnet, so kehrt er den Spieß um, der Literaten seit alters dazu brachte, ihre Gedichte Lieder zu nennen.

Mit "Ich stand in dunkeln Träumen" steht Schubert am Anfang, Wolf schon eher am Ende der ersten und mächtigen "Vertonungs"-Welle von Heine-Gedichten. Dazwischen liegen Mendelssohn, vor allem jedoch Schumann und Liszt, neben anderen aber auch etwa Hans von Bülow und der auf dem Heine-Feld schon quantitativ nicht zu unterschätzende Robert Franz. Die Gründe, warum die Woge abebbte, sind verzweigt. Als Anhaltspunkte seien nur genannt: Die Aktualität Heines war wohl verblaßt, seine Popularität blieb zwar bestehen, war aber restringiert. Es dürfte typisch sein, daß unter den Musikern ebenso Liszt wie Bülow, die Heine anfänglich vertonten, sich später distanziert über ihn geäußert haben. Nicht zu unterschätzen ist dabei - unter anderem - auch, daß der Antisemitismus sich zwischenzeitlich merklich verstärkt hat. Der Dichter Heine und mit ihm das Heine-Gedicht konnten im deutschen Kaiserreich nach 1871 und in der allmählich sterbenden habsburgischen Monarchie keine wirkliche Repräsentanz mehr für sich in Anspruch nehmen. Und zumal für einen Wagner-Jünger wie Wolf (wie übrigens auch für Bülow) könnte es von einem bestimmten Punkt an eine Rolle gespielt haben, daß Richard Wagners infame Wortkampagnen gegen Heine womöglich nicht ohne jene Wirkung geblieben sind, die sie haben erzeugen sollen.

Zwischen Schuberts spätem Versuch von 1828 und Wolfs frühem Versuch von 1878 liegt ein halbes Jahrhundert, das als kompositionsgeschichtliche Erfahrungs- und Entwicklungszeit seine Spuren hinterlassen hat. Aber so sehr die Kompositionsgeschichte im allgemeinen und die Liedkomposition im besonderen sich zwischenzeitlich hörbar verändert hat, so wenig ist die Einheit zu übersehen, die das Klavierlied als Genre aufweist. Zwischen einem Lied von Schubert und einem von Wolf liegen aufs ganze gesehen weder kompositorisch noch geschichtlich trennende Welten. Auch im Blick auf "Ich stand in dunkeln Träumen" wäre es, so verständlich der Standpunkt sein mag, unangebracht, nur das Trennende ausfindig machen zu wollen.

Bei der Betrachtung von Klavierliedern richtet der Blick sich unter Musikern - aber nicht nur bei ihnen - in der Regel von der Musik (der Vertonung¹) zurück auf das Gedicht (die Verse). Selten ist es umgekehrt, daß vom Gedicht als dem zumeist Anfänglicheren her auf die Komposition geschaut wird. Seit Generationen lernt jemand ein Gedicht oft nur kennen, weil ein Klavierlied nach ihm verfaßt ist.

1 Der übliche Ausdruck "Vertonung" ist zwar durch und durch problematisch, aber schon insofern kaum verzichtbar, als im Deutschen ein Synonym fehlt, das ihn ersetzen könnte, ohne in sprachliche Umständlichkeiten zu geraten (z.B. durch das altmodisch gewordene "in Musik setzen", dem "to set to music" im Englischen entspricht).

Gewöhnlich wird durch die Komposition hindurch auf das Gedicht zurückgegangen, statt - wie der Komponist - vom Gedicht zu der Komposition zu gelangen². Maßstab bleibt das Klavierlied, nicht die Gedichtvorlage. Das hat zur Folge, daß dem Gedicht sozusagen der Anwalt fehlt, der sich fragt, was eigentlich vom Gedicht in der Musik überhaupt noch übriggeblieben ist, weil der Eindruck unabweisbar ist, daß eineitig die Frage im Vordergrund steht, was alles die Musik am Gedicht eingefangen hat. Nun sind die meisten Gedichte zuerst einmal nicht dazu geschrieben und dazu da, von einem Komponisten bearbeitet zu werden, sondern sie sind Kunstgebilde *sui generis* und eigenen Rechts. Heine mag von Vertonungen seiner Gedichte geschmeichelt gewesen sein: Die Poeten wissen die Zugewinne an Popularität durch Töne zu ihren oft - freilich nicht im Falle Heines - weniger populären lyrischen Produkte zu schätzen, können aber deshalb auch neidisch werden, da es für ein Gedicht als Gedicht ein zweifelhaftes Kompliment ist, erst durch jene Töne bekannt zu werden, die es im wesentlichen tangieren und unvermeidlich ramponieren.

Es ist eigenartig: Auf der einen Seite haben angehende Sängerinnen und Sänger, Liedbegleiter und Musiktheoretikerinnen, die die Lieder wiedergeben oder zum Gewinnen von Aufschlüssen über den Tonsatz in ihre musikalischen Bestandteile zerlegen, ein Anrecht darauf, daß ihnen die zugrundeliegenden Gedichte durch Erläuterung vertraut gemacht werden, um des konkreten Ganzen besser habhaft zu werden. Auf der anderen Seite sollte man den Exegeten der Musik die Gedichte vielleicht eher vorenthalten, um in den verbalen Interpretationen Wildwuchs zu vermeiden und sie davor zu bewahren, sich bei der Erklärung der Kompositionen - der Lieder als Musik - zu sehr an die Gedichte zu klammern und sich von ihnen leiten zu lassen. Wichtiger als die Interpretations-Absicht der Exegeten dürfte der Versuch einer Rekonstruktion dessen sein, wie der Komponist selbst die Vorlage (das Gedicht) analysiert hat; denn dies ist, wie etwa Luciano Berio betont hat, ausschlaggebend für das musikalische Ergebnis, - natürlich im Rahmen der der jeweiligen Zeit zur Verfügung stehenden bzw. gängigen kompositionstechnischen Mittel und (musik)historischen Rahmenbedingungen. Um eine Hypothese etwas zugespitzt zu formulieren: Vielleicht sollte bei der Besprechung von Klavierliedern zwischen Schubert und Mahler oder Richard Strauss weniger das ins Zentrum gerückt werden, was am Text des Gedichts "getroffen", "eingeholt", gar verdoppelt ist, als vielmehr die Frage, ob ein treffliches, in sich stimmiges Musikstück entstanden ist. Demgegenüber kann es möglicherweise marginal bleiben, wie nahe das Musikstück sich an das Gedicht hält.

² Eine andere Perspektive ergibt sich, wenn ein Klavierlied (wie etwa die meisten Schlager) so zustande kommt, daß ein Gedicht der Musik (nachträglich) unterlegt wird, statt daß die Verse vertont werden, - ein Verfahren, von dem bei Komponisten wie Schubert und Wolf nicht auszugehen ist.

Unter den zahlreichen Erläuterungsstrategien, die bei (traditionellen) Klavierliedern des 19. Jahrhunderts verfolgt werden können, stechen drei hervor, obwohl sie selten unvermischt begegnen. Die erste geht von der Annahme aus, daß ein solches Klavierlied etwas von den Inhalten des Gedichts abbildet oder veranschaulicht, daß die Musik etwas vom Text einfängt bzw. etwas von ihm ausdeutet. Die *petitio principii* läuft Gefahr, auf eine bloße Verdoppelung dieser Inhalte in der Musik hinauszulaufen. Die zweite folgt der Annahme, daß Strukturen der Sprache abgebildet werden, daß sozusagen der Sprachkörper den gemeinsamen Nenner von Text und Musik bildet; diese Annahme begegnet zwischen der Hypostasierung von "Intonationen" bis hin zu musik-sprachlichen Übereinstimmungen (wie etwa bei Thr. G. Georgiades), wobei von vornherein nicht feststeht, ob es sich nicht bloß um Analogien handelt, und in der Regel das "Nationalsprachliche" - was immer es sei - Grund und Ziel des Unterfangens bildet. Damit steht wenn nicht das Allgemeine, so doch das Besondere im Vordergrund, während das Einzelne - gerade dieses Klavierlied von Schubert, Wolf oder wem immer - eher am Rande figuriert und leicht aus den Augen gerät. Die dritte Strategie geht von einer Abbildung der formalen Strukturen eines jeweiligen Gedichts in der Musik aus. Wenn die Form-Strukturen im konkreten Fall jedoch von untergeordneter Bedeutung sind, dann bereitet diese Strategie notwendig Verlegenheit. Bei Heine-Gedichten ist dies stets wieder der Fall, vielleicht am wenigsten in den "prosaischen" Nordsee-Gedichten, unabweisbar jedoch in einem Gedicht wie "Ich stand in dunkeln Träumen".

Vertonungen Heinescher Gedichte im 19. Jahrhundert spielen sich auf einer Skala ab, die gewissermaßen von zwei Extremen begrenzt wird. Nichts zeigt dies deutlicher als die "Lorelei", wie sie einerseits von Friedrich Silcher, andererseits von Franz Liszt in Töne gekleidet worden ist, und zwar räumlich nicht weit voneinander entfernt und fast zur selben Zeit, mithin unter denselben historischen Rahmenbedingungen um 1840³. Silcher schreibt eine Art schlichtes Volkslied, das dem Aufbau bzw. der Form des Gedichts penibel folgt. Er läßt - ohne Rücksicht auf den Inhalt - Heines Strophen hersingen. Liszt hingegen nimmt das Gedicht zum Anlaß für eine Gesang-Szene oder symphonische Miniatur (eine kleine "symphonische Dichtung"), er komponiert über die Verse, über die Form des Gedichts tendenziell hinweg, um das, was in ihm geschieht, einzufangen. Er wendet sich dem in den Versen enthaltenen Drama zu, das Silcher in Moritaten-Manier gänzlich dem gesungenen Vortrag der Worte überläßt. Fast mag es - zugespitzt gesagt - so scheinen, als könnte bei Liszt, ganz anders als bei Silcher, die Singstimme sogar fehlen, ohne die Aussage der Musik zu schmälern. Konsequenterweise hat Liszt

3 Vgl. ausführlich dazu vom Verf., *Heines "Lorelei" in den Vertonungen von Silcher und Liszt*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XLVIII, 1991, S. 169 - 198.

sein eigenes Lied gleich mehrfach zu einem "reinen" Instrumentalstück umgearbeitet. Er beansprucht durchaus, das wörtliche Geschehen von Heines Lorelei durch Töne allein zu repräsentieren. Während Silchers Melodie keinerlei Bezug zum Inhalt des Heineschen Gedichts aufweist, wohl aber Heines Gedicht als Gedicht in sich aufnimmt, läßt Liszts Klavierlied kaum mehr einen Bezug zu Heines Gedicht als sprachlichem Kunstwerk, wohl aber zu der von Heine erzählten Geschichte erkennen. Größere Gegensätze der Lektüre oder Analyse des Gedichts zum Zwecke der Schaffung eines Lieds sind in jener Zeit des Vormärz schwer vorstellbar.

Es läßt sich nicht in ein paar Worten skizzieren, was ein Heine-Gedicht ist, zumal da die Formen vielfältig sind und die Exemplare überaus unterschiedlich ausgefallen sind. Angedeutet sei nur, daß in den meisten seiner Gedichte, und seien sie noch so kurz, die "Inhalte", voran Handlung und Erzählung, das Entscheidende zu sein scheinen. Ohne die Spezifik der Inhalte und Erzähltechniken läßt sich wohl kaum wirklich von einem Heine-Gedicht sprechen. Hingegen reicht ein Abzählen der Verse, Untersuchen der Metren und Zusammensuchen der Reime an Heine noch weniger heran als an andere Dichter seiner und der nachfolgenden Generation. Mit einem allein formellen Vorgehen ist bei ihm nicht allzuviel auszurichten, und auch die im 19. Jahrhundert entstandenen Lieder nach Heine versprechen nicht allein musikgeschichtlichen Aufschluß, sondern sind darüber hinaus geeignet, Einblicke zu gewähren in die Verfassung der bürgerlichen Epoche insbesondere des deutschsprachigen Raumes in dem Säkulum zwischen dem Wiener Kongreß und dem Ersten Weltkrieg.

Es steht zu vermuten, daß die Dominanz von Inhalt, Handlung und Erzählung dazu beigetragen hat, daß Heines Gedichte sich trotz ihrer immensen Popularität, die freilich von Anbeginn an von Mißverständnissen begleitet gewesen sein mag, mit der Zeit etwas abgenutzt haben. Auch die schwindende Popularität könnte im Verein mit der so spürbaren Dominanz der "Inhalte" die Attraktivität von Heine-Gedichten für die erste Garde der Liedkomponisten gemindert haben. Schließlich dürfte es nicht zufällig sein, daß die bitteren, bissigen, bösen Heine-Gedichte weder zur Mitte noch zum Ende des Jahrhunderts zahlreich vertont worden sind; sie scheinen als lyrische Kabinettstücke schon auf das Kabarett vorauszuweisen, ohne sie damit verkleinern zu wollen, sofern das Kabarett offenbar unausweichlich mit "Kleinkunst" assoziiert wird. Der schöne Schein, nach dem die Bürger sich besonders in der Musik sehnten, hatte für den politischen Dichter, das Politikum Heine wenig Verwendung. Für Klavierlieder zwischen Mendelssohn, Schumann und Brahms wurden die frühen, die "romantischen" Gedichte Heines deutlich bevorzugt, - ganz unabhängig von der Frage, ob Heine nicht auch in ihnen (wie in der "Lorelei") das romantisch Gefühlvolle durchschaut und durchbrochen hat. Jedenfalls dominierten in den Kompositionen jene Gedichte, die Stimmung und

Gemütlichkeit trafen, die von Herz und Schmerz sangen. Fast scheint es so, als sei am raschesten dort bei Heine zugegriffen worden, wo wichtige Dimensionen seiner Gedichte gar nicht vorhanden sind. Der schwere Stand, den Heine dann gerade unter Künstlern und Intellektuellen im 20. Jahrhundert weithin hatte, dürfte mit diesem "Verständnis" zu tun haben. Wer Gedichte etwa von Baudelaire, Rilke oder Stefan George als Kunst-Leitsterne im Herzen trug, für den war - noch abseits von allen anderen zeittypischen Komplikationen wie dem Antisemitismus - die Gedichtkunst Heines etwas, über das zu überheben man sich leicht, vielleicht allzuleicht berechtigt glaubte.

Die Strukturen, die ein Heine-Gedicht also besonders auszeichnen - vereinfacht gesagt der Inhalt, die Handlung und die Erzähltechnik -, müssen der Musik weitgehend unzugänglich bleiben, zum Beispiel Träume, Tagträume, Einbildungen und alle anderen Verwerfungen zwischen Realität und Irrealität, für deren Schilderung in ihren Graden die poetische Darstellung so geeignet ist. Aber gerade das, worauf der Reiz eines Gedichts am meisten beruht, läßt sich oft am wenigsten in Töne einfangen. Das gilt auch für die Verse "Ich stand in dunkeln Träumen" und ihr kompliziertes Geflecht aus Traum und Wirklichkeit, von dem nicht leicht anzugeben ist, in wie vielen Verschlingungen es anzutreffen ist⁴:

Ich stand in dunkeln Träumen
 Und starnte ihr Bildniß an,
 Und das geliebte Antlitz
 Heimlich zu leben begann.

5 Um ihre Lippen zog sich
 Ein Lächeln wunderbar,
 Und wie von Wehmuthstränen
 Erglänzte ihr Augenpaar.

10 Auch meine Thränen flossen
 Mir von den Wangen herab -
 Und ach, ich kann es nicht glauben,
 Daß ich dich verloren hab'!

Strophenbau, Versbau, Metrik und Rhythmik sind so gewöhnlich und wenig aufschlußreich, daß man dem, was ein Heine-Gedicht ausmacht, in diesen Dimensionen kaum begegnet. Das Zentrum des Gedichts bildet die Beziehung des

⁴ Die Wiedergabe des Gedichts folgt Bd. I,1 der von M. Windfuhr bei Hoffmann und Campe herausgegebenen Historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke Heines (gleichlautend in den beiden dort S. 232/234 und 233/235 abgedruckten Versionen).

Ich zu einem imaginierten Du. (Nur bei Schubert ist dem titellosen Gedicht eine durchaus sinnvolle Überschrift gegeben: "Ihr Bild".) Das Arrangement hierfür ist kunstvoll: "Ich" steht gebieterisch am Anfang, kehrt aber erst in der dritten Strophe wieder (Z. 9: "meine"; Z. 10: "mir"; Z. 11 und 12 "ich"), während inzwischen - indirekt - von "ihr" und "ihre" die Rede ist (Z. 2, 5 und 8), ehe die Schlußzeile sowohl die direkte Anrede als auch die gewünschte, zugleich aber als (eingebildeter) Verlust begriffene Vereinigung in der Pointe "ich dich" vorführt. Nicht weniger ausschlaggebend ist die Folge der Verben, die einerseits verschiedene Bewegungsarten anzeigen und die andererseits in unterschiedlichen Tempora verwendet sind. Bis Zeile 9 lassen sechs Verben einen Prozeß erkennen, in dem sich Stillstand über Starre in Bewegung auflöst, mehr und mehr liquidiert wird: "stehen", "starren", "zu leben beginnen", "sich ziehen", "erglänzen", "fließen". Bis hierher ist das Präteritum die einzige Zeitform. Zu Beginn des letzten Zweizeilers - durchgängig bilden Zweizeiler die inhaltlichen Einheiten - springt Heine, wie er es liebt, in gewisser Weise aus dem Gedicht heraus mit einem Verbum ganz anderer Qualität und im Präsens ("ich kann es nicht glauben"), ehe alles definitiv der Vergangenheit überantwortet wird (nun im Perfekt: "ich dich verloren hab"). Eigentlich alles das, was dieses Gedicht als Gedicht präziös macht, muß bei der Umsetzung in Musik (jenseits des Vortrags der Worte, sofern er verständlich bleibt) unter den Tisch fallen, voran das Ich-Du-Verhältnis und die Zeitformen; am ehesten lassen sich prinzipiell die Bewegungsformen kompositorisch einfangen. Der Komponist muß die Klippe umschiffen, die sich dadurch auftut, daß er das Zentrum des Gedichts nicht erreichen kann und dennoch sein Klavierlied schreiben muß.

II. Schubert und Wolf im Vergleich

Die folgenden Bemerkungen zum Vergleich der Lieder von Schubert und Wolf nach Heines "Ich stand in dunkeln Träumen" sollen, ohne die Lieder bewerten und gegeneinander aufrechnen zu wollen - nur auf einige Ähnlichkeiten und Unterschiede des Umgangs mit der Vorlage hinweisen und dem jeweiligen Grundzug der beiden Lied-Kompositionen folgen. Eine vollständige Analyse der Lieder ist weder beabsichtigt noch in Kürze möglich.

Es scheint so, daß Schubert in seinem Vorspiel stockend, schleppend anfängt und damit von der Statik ausgeht, von der am Gedichtbeginn die Rede ist, während Wolf gleich mit der Bewegung einsetzt, in die das Gedicht erst allmählich übergeht, - zwei Lesarten, von denen jede etwas für sich hat (Beispiel 1⁵).

⁵ Wir folgen im Falle von Schubert der 1976 von D. Fischer-Dieskau und E. Budde bei Litloff/Peters in Frankfurt a.M. besorgten Ausgabe des *Schwanengesangs* (Edition Peters 8302a, S. 36f.), im Falle von Wolf dem 1980 im Musikwissenschaftlichen Verlag Wien von H. Jancik vorgelegten Bd. VII,1 (S. 7ff.) der Sämtlichen Werke.

(a) *Langsam*

Schubert

(b) *Innig, ziemlich langsam*

Wolf

6 *leise*

Ich

Beispiel 1

Die zwei Töne, aus denen Schuberts Vorspiel besteht⁶, sind kaum mehr als eine Intonationshilfe für den Sänger und doch in aller Unscheinbarkeit eine, wenn nicht die kompositorische Zelle für das gesamte Lied. Beim Einsatz der Singstimme verwendet Schubert sie sogleich wieder. Wolf verfährt ebenso mit dem ersten Motiv - den ersten fünf Tönen - seines opulenteren Vorspiels, dessen chromatische Folge charakteristisch ist; die Verwendung chromatischer Vorhalte erweist sich im gesamten Lied als Manier, wobei es schwierig ist zu entscheiden, inwieweit diese Manier für den damaligen Wolfschen Tonsatz typisch oder für dieses Lied speziell charakteristisch ist. Nur ein Schelm wird an der Tonfolge die retrograde Form des

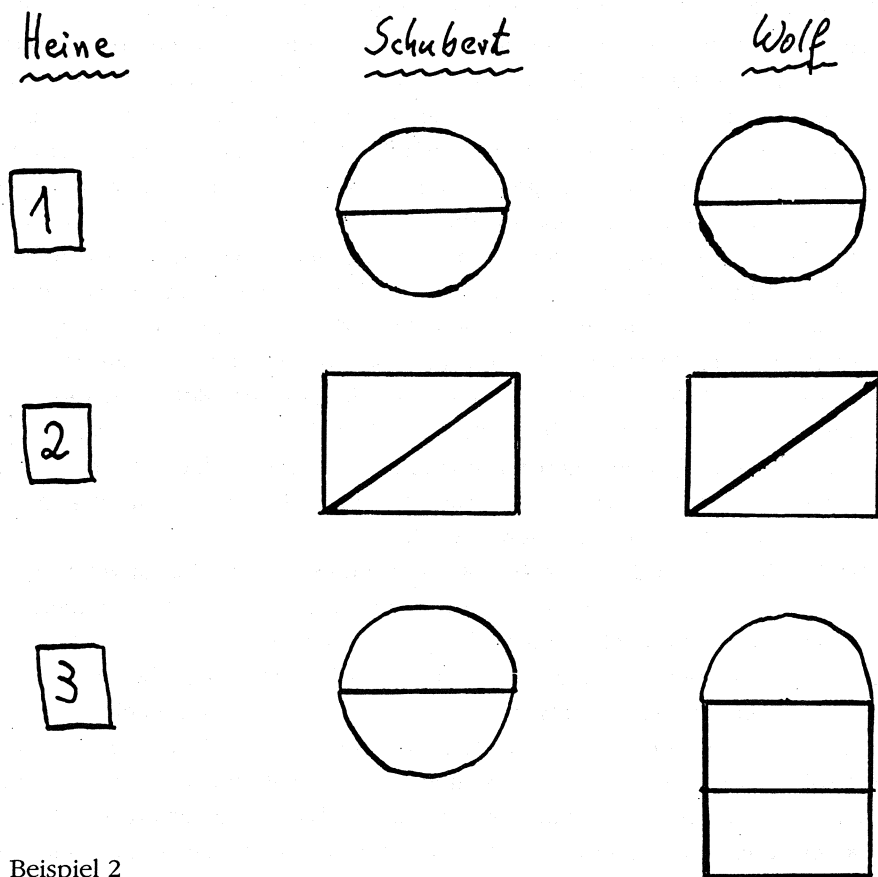
6 Vgl. zuletzt (unter Rückverweis auf H. Schenker und J. Kerman) R. Kramer, *Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of Song*, Chicago und London 1994, S. 132f.

so bekannten (angeblich "sprechenden", in Wirklichkeit abstrakt symbolisierenden) b-a-c-h-Motivs herauslesen und einer Analyse des Liedes zugrundelegen wollen, obwohl der fünfte Ton - der Ton es in der Mitte - weit weniger stört, als es den Anschein haben mag: Erstens ist es ohne methodische Skrupel in den musikalischen Zuordnungsspielen höchst gewöhnlich, daß die gesuchten Töne nicht in ununterbrochener Reihenfolge erscheinen, zweitens kann gerade der in der Mitte liegende Ton es denen, die das symbolische Geschäft der Zuweisung von Buchstaben und Tonbezeichnungen lieben, willkommen sein, weil sich mit dem Ton es die Initiale S (für Sebastian) verbinden läßt, - ebenfalls eine allzu geläufige Zuordnung. Unabhängig von einem solchen wagemutig-waghalsigen Symbolismus liegt es näher zu fragen, wozu Wolf mit einer Art zweistimmigem Fugato beginnt, das an eine Invention gemahnt. Ist man nicht versucht, in den beiden Stimmen zwei Personen - das Ich und das Du des Gedichts - zu erkennen? Aber entstünde dadurch nicht ein anderes willkürliches Metaphernspiel oder Symbolisieren, das nicht schon deshalb Plausibilität besäße, weil derlei Zuweisungen und Zuordnungen im musico-semanticen Alltag üblich sind und nicht selten zum Ausgangspunkt für Aussagen über Vokalmusik im allgemeinen und über Klavierlieder im besonderen werden?

Die beiden Lieder von Schubert (b-Moll) und Wolf (As-Dur) sind ungefähr gleich lang, obwohl sie bei fast derselben Takt- und Tempovorschrift (Schubert: *alla breve*, "langsam"; Wolf: *alla breve*, "innig, ziemlich langsam") beträchtlich verschiedene Ausdehnung besitzen: 36 Takte bei Schubert und 62 bei Wolf. Wolfs Lied ist deutlich rascher zu singen. Es ist nicht einfach zu entscheiden, ob der Hinweis "innig" zu Beginn des Wolfschen Liedes einen Hinweis zur Deutung liefern soll oder liefert. Zu dem, was sich in dem Gedicht dramatisch zuspitzt, paßt er nicht. So gesehen liegt es nahe, "innig" als eine bloße Anweisung zum Vortrag anzusehen, und zwar als eine, die nicht einmal für das Wolfsche Lied selbst zur Gänze gelten kann; die Steigerung und der Höhepunkt gegen Ende des Liedes lassen sich sängerisch nicht "innig" darstellen. Wolf folgt dem Wechsel des Gedichts von anfänglicher Versunkenheit zu Resignation, die er sich, wie es scheint, nicht so sehr als still, sondern als theatralisch ausgreifend vorstellt. So wenig die Vortragsanweisung "innig" hier zu denotieren vermag, so üppig mögen im Umfeld von Stichworten wie "Romantik", "deutsches Lied" usw. die Konnotationen blühen.

Die Disposition der drei Heine-Strophen in den beiden Liedern weist Ähnlichkeiten auf, am Ende jedoch auch gravierende Unterschiede. Die Symbolzeichen des Diagramms (Beispiel 2) sollen nur eine grobe Veranschaulichung des Aufbaus geben und sind gewählt, weil bei Halbkreisen und Dreiecken wohl niemand daran denkt, daß etwas an der Musik getroffen wird, wie es bei den üblichen, nicht weniger arbiträren Buchstabenzeichen (A, B, C; a, b, c usw.) als Repräsentanten

von musikalischen Formteilen so oft präntendiert wird, ohne daß es auch dort der Fall sein müßte (Beispiel 2).



Beispiel 2

Schubert vertont die erste und dritte Strophe Heines gleich, die zweite etwas anders. Die Halbierungen der Zeichen in dem Diagramm sollen andeuten, daß die für das Gedicht konstitutive Einheit des Verspaares, von denen jede Strophe zwei aufweist, gewahrt bleibt. Zwar beinnt auch Wolf die dritte Strophe reprisenartig, aber anders als Schubert weicht er dann davon ab. Während Schubert im gesamten Lied, auffällig genug, auf die Beigabe jeder Textwiederholung verzichtet, läßt Wolf in der Höhepunktbildung seines - anders als bei Schubert: final ausgerichteten - Liedes das letzte Verspaar zweimal vortragen⁷. Darauf wird noch zurückgekommen werden.

⁷ Sowohl Schubert als auch Wolf folgen streng dem Heineschen Wortlaut; Abweichungen sind so minimal, daß sie unberücksichtigt bleiben können, z.B. bei Schubert - wohl um die rhythmische Idee der doppelten Punktierung verwirklichen zu können - "starrt" statt "starrte" in Z. 2 und bei Wolf "ich kann's" statt "ich kann es" in Z. 11.

Wenden wir uns zunächst dem Einsatz der Singstimme bei beiden Komponisten zu (Beispiel 3).

(a) *Langsam* Schubert

Ich stand in dun - keln Träu - men und

starrt' ihr Bild - nis an,

(b) *leise* Wolf

Ich stand in dun - keln

Träu - men und starr - te ihr Bild - nis an,

sehr zart

Beispiel 3

Schubert beginnt einstimmig, unisono. Erst nach Vortrag des ersten Verspaares geht die Klavierbegleitung wie ein Echo in einen akkordischen Satz über. Die beiden fast unspezifischen, elementarsten Töne des Vorspiels werden, wie es solchen Zellen in der Musik gewöhnlich ergeht, durch rhythmische, melodische und damit auch harmonische Modifikationen entfaltet bis hin zu den auf- oder abtaktig zu verstehenden doppelten Punktierungen, die im weiteren Verlauf des Liedes noch in Varianten begegnet werden. Als zweites winziges Element tritt - bei "stand in" - das Intervall der kleinen Terz b' - des" hinzu, das allerdings streng genommen ebenfalls als melodische Modifikation der beiden Anfangstöne b - b angesehen werden kann, sofern sich unter Zuhilfenahme von Modifikationen, Umkehrungen, Spiegelungen usw. fast alles auf dieses Partikel beziehen läßt.

"Der Text wird eher rezitiert als wirklich gesungen." Gilt diese Anmerkung Dieter Schnebels zu Schuberts "Doppelgänger"⁸ nicht auch dafür, wie Schubert die Singstimme in "Ich stand in dunkeln Träumen" einsetzen läßt? Die Bemerkung stimmt nachdenklich, weil sie voraussetzt, daß es eigentliches und uneigentliches Singen gibt. Herrscht demnach am Beginn von Schuberts Lied ein musikalischer Mangel? Während andere wie Gerald Moore mit feinem Gespür in Schumanns ähnlich "rezitierend" beginnendem und ähnlich tonkargem Heine-Lied "Ich hab' im Traum geweinet" aus der *Dichterliebe* das schwesterliche Pendant zu Schuberts "Ich stand in dunkeln Träumen" erblickten, schlagen wir hier die Brücke von Schuberts Beginn zu dem von Wolf über denselben Text. Wie Schubert verwendet Wolf die bei ihm freilich umfangreichere musikalische Zelle des Vorspiels für den Einsatz der Singstimme. Vielleicht wäre es in beiden Fällen angemessener zu sagen, daß der Einsatz der Singstimme die Hauptsache ist, die im Vorspiel als der Nebensache wiederverwendet wird; das Hysteron-Proteron ist der Bedeutung nach keines. Die Differenz zwischen zwei und fünf Tönen einer solchen Zelle hat natürlich Konsequenzen sowohl für den kompositorischen Umgang mit ihr als auch für die Wiedererkennbarkeit. Ob man in Wolfs Insistenz auf die Halbtöne h - c und a - b eine Intensivierung des Schubertschen Leittonschritts a - b erblicken soll, bleibe dahingestellt; es könnte dieses nicht mehr und nicht weniger zufällig sein als die Übereinstimmung der kleinen Terz c - es bei Wolf mit b - des bei Schubert. Die Deklamation bei Wolf und Schubert ähnelt sich auffällig; an der Verdoppelung der Notenwerte im Lied von Wolf darf man sich dabei nicht stören, da sie, wie gesagt, durch den realen Tempounterschied nivelliert wird. So wenig die vielen Übereinstimmungen oder doch wenigstens Ähnlichkeiten der beiden Versionen trotz der dazwischen liegenden 50 Jahre zu verwundern brauchen, so deutlich besteht der Unterschied in der Klavierbegleitung, die Wolf sehr viel selbständiger - insbesondere in Ansätzen zu selbständigen Gegenstimmen - führt.

8 D. Schnebel, *Eine Depression und ihre Auflösung. Schuberts Heine-Lied "Der Doppelgänger"*, in: *Von Dichtung und Musik. "Heinrich Heine". Ein Lesebuch*, Tutzing 1995, S. 133.

Das zweite Verspaar - "und das geliebte Antlitz heimlich zu leben begann" - arangiert Schubert als harten, starken Kontrast in vielen Dimensionen des Tonsatzes; derselbe Kontrast begegnet natürlich in der identisch komponierten dritten Strophe. Die Prozedur gleicht beispielsweise der im ersten Lied der *Winterreise* dort, wo dem anfänglichen, in der Melodie herb klingenden "Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus..." rasch das melodisch einschmeichelnde "das Mädchen sprach von Liebe, die Mutter gar von Eh'..." entgegengesetzt wird. An die Stelle des Unisono bei "Ich stand in dunkeln Träumen..." tritt bei "und das geliebte Antlitz..." ein voller Satz (fast eine Art "Choralsatz") mit Kadenzharmonien, erklingt statt des Beginns in Moll die Dur-Variante und wird, wenn man so sagen darf (ohne nachdenklich zu werden), höchst sanglich gesungen (Beispiel 4).

Schubert (a)

Handwritten musical score for Schubert's piece. It shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are "und das ge-lieb-te". The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of two flats. The tempo is marked "cresc.". There is a circled letter 'a' next to the name "Schubert".

10

Handwritten musical score for Schubert's piece. It shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are "Ant-litz heim-lich zu le-ben be-gann.". The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of two flats. There is a circled letter 'a' next to the name "Schubert".

Wolf (b)

Handwritten musical score for Wolf's piece. It shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are "und das ge-lieb-te". The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of two flats. The tempo is marked "pp". There is a circled letter 'b' next to the name "Wolf".

19

Handwritten musical score for Schubert's piece. It shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are "Ant-litz heim-lich zu le-ben be-gann.". The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of two flats. There is a circled letter 'a' next to the name "Schubert".

Beispiel 4

Im zweiten Verspaar entspricht die Deklamation bei Wolf (in doppelten Notenwerten) der bei Schubert noch genauer. Aber schon als Konsequenz des bewegteren Vorspiels und der freieren, gelenkigeren Begleitung ist für Wolf hier kein größerer Kontrast erforderlich. Während Schubert eigentlich nirgendwo hin will, versucht Wolf Bewegung hinzuzugewinnen, will er quasi Raum und Zeit öffnen, sucht er so etwas wie Entwicklung in einem einheitlichen Zug an Bewegung. Die Klavierbegleitung bleibt wie zuvor gegenüber der von Schubert freier, aber sie hält sich noch deutlich im Hintergrund. Erst im weiteren Verlauf des Wolfschen Liedes ändert sich dies; auch das gehört zu dem einheitlich-vereinheitlichenden Vorgehen, das bei Schubert im Bereich kleiner Motive (Zellen) zu erkennen ist, bei Wolf jedoch den Duktus des ganzen Liedes ergreift.

Obwohl Schubert die erste und die dritte Strophe, deren Inhalte unvergleichlich sind, gleich vertont, hält er sich enger an den Text, sofern er den Zweizeilern folgt und für jeden, deutlich abgesetzt, einheitlich vier zusammengehörige Takte reserviert, auch in der zweiten Strophe, in der die beiden Verspaare *grosso modo* dieselbe Musik erhalten. Zwar ist letzteres bei Wolf nicht anders, aber dieser verkürzt nun, gewissermaßen um Zeit zu gewinnen, in der zweiten Strophe die Notenwerte. Dadurch beschleunigt sich das Lied, das bei Schubert eher schleppend vorankommt, wozu bei ihm nicht zuletzt beiträgt, daß er die beiden Vorspielnoten (b) nun zu breiten Haltetönen verwendet bzw. ausbaut (Schubert, T. 15f.), wobei die dem Gesang nachfolgende markante Sechzehntel-Auftaktfigur mit ihrer Terzstruktur (T. 18) leicht erkennbar aus einer früheren Wendung abgeleitet ist (T. 5f., T. 7f.; vgl. Beispiel 3a), wenn man sie nicht gleich als rhythmische Variante der beiden Vorspieltöne oder der ersten beiden Töne der Gesangstimme ansehen möchte. Man ist natürlich versucht, diese markante Figur auf irgend etwas an dem Gedicht zu beziehen, aber ohne den Schlüssel, den nur der Komponist selbst liefern könnte, steht zu fürchten, daß ihr Sinn sich nur gedichtunabhängig und musikalisch - als Zusammenhang schaffendes kompositorisches Partikel - erschließen läßt. Die Deklamation ähnelt sich bei Wolf und Schubert zwar erneut, aber durch die neuen Notenwerte gewinnt Wolfs Lied erheblich an Flexibilität (Beispiel 5).

In der zweiten Strophe holt Wolf (wenn man so sagen darf) weiter auf, ja er überholt Schubert: Die Wolfsche Version fällt nun deutlich kürzer als die Schubertsche aus. Bei Wolf ändert sich die Begleitung: Triolen werden eingeführt (ein weiteres Mittel zum Evozieren von Beschleunigung), und doch tritt sie weiter zurück, sofern im Klavier der Singstimme auch ansatzweise keine Gegenmelodie mehr zugesellt wird (eine Melodiestimme begegnet im Klavier jetzt nur noch in den Pausen zwischen den Verspaaren).

Während Schubert die zweite Strophe als einen von den beiden gleich komponierten Außenstrophen unterschiedenen Mittelteil setzt, dient diese Strophe

(a) Schubert

15

Um ih - re Lip - pen zog sich ein Lä - cheln wun - der - bar,

(b) Wolf

24 *leise*

Um ih - re Lip - pen. zog sich ein -

ausdrucksvoll *pp*

27

Lä - cheln wun - der - bar,

Beispiel 5

Wolf als Durchgangs- oder Überleitungsteil, als Vorbereitung zur dritten, der sein Augenmerk vorzugsweise gilt und die ihrerseits zusammen mit dem Nachspiel ungefähr so lange dauert wie das - analoge - Vorspiel und die ersten beiden Strophen zusammen. In nichts weicht er von Schubert so sehr ab wie darin. So wenig Mühe Schubert sich mit dem "Vorspiel" gemacht hatte, so unscheinbar bearbeitet er das "Nachspiel": Er nimmt die beiden der ersten Strophe folgenden Takte der Klavierbegleitung (T. 12f.; vgl. Beispiel 4a), wendet sie von B-Dur nach b-Moll und läßt sie forte statt piano vortragen. Nichts sonst weist darauf hin, daß im Fortgang des Gedichts ein höchst schmerzhafter Prozeß vollzogen worden ist. Vielleicht wollte Schubert uns bedeuten, daß sich das Ganze nur in der Einbildung des lyrischen Ich abspielt und sich im Verlauf des Gedichts in Wirklichkeit nichts verändert hat. Das jedoch bleibt bloße Spekulation der Auslegung.

Wolf inszeniert hingegen seinen großen Schluß als Ziel, vorbereitet durch die Mittelstrophe als Überleitung. Das letzte Verspaar veranlaßt eine Klimax der Musik bzw. wird in sie hineingenommen, wird wiederholt und erreicht in dieser Wiederholung an der Stelle, an der die Uneinsichtigkeit in die Wirklichkeit formuliert wird ("ich kann's nicht glauben"), einen Höhepunkt, der trugschlüssig (f-Moll) anhebt und über einen mehrdeutigen verminderten Septakkord fortgeführt wird, um in einen das Fortissimo überbietenden Akzent zu münden (T. 50 - 52, Beispiel 6).

Wolf

46
dich ver - lo - ren hab' und

50
ach, ich kann's nicht glau - - - ben, daß ich

54
dich ver-lo - - ren hab' *wie zu Anfang*

53
cresc. *sf* *p* *pp*

Beispiel 6

Mit dem nicht zuletzt in der Wiederholung des letzten Verspaars kulminierenden Zielpunkt zeigt Wolf sich weit von dem Schubertschen Konzept entfernt. Doch die ins Grandiose gehende Geste ist nicht weniger prekär als die Wiederholung des Verspaars selbst. So approbiert, schon weil omnipräsent, das Mittel sein mag, Worte, Verse und insbesondere Schlußwendungen in der Arien- und Liedkomposition zu wiederholen, so empfindlich stört, wenn nicht zerstört die Prozedur das Gedicht als Kunstgebilde gerade bei einem Schriftsteller wie Heine, der in seinen Versen Wiederholungen bewußt, gezielt und sparsam einsetzt. Wenigstens dem Gedicht, das als Kunstprodukt Anspruch darauf hat, unversehrt zu bleiben, wird durch wiederholende Verfahren Gewalt angetan. Zwar scheint in vielen Klavierliedern des 19. Jahrhunderts das Eigengewicht des Gedichts bzw. der Verse mehr respektiert worden zu sein als früher, aber der Respekt ging von Schubert bis Mahler und von Schumann bis Wolf keineswegs so weit, daß er vor der Willkür der Wiederholungen (im positivsten Falle wie hier bei Wolf im Dienste der musikalischen "Dramaturgie", im gewöhnlichen als bloße Usance) haltgemacht hätte.

Schubert legt auf den Vortrag des Gedichts und auf dessen Strophenbau Gewicht, er verwendet minimale musikalische Mittel und läßt Heine den Vortritt. Wolf akzentuiert anders. Er beansprucht, die im Gedicht geschilderte Geschichte mit musikalischen Mitteln selbst zu erzählen, er arbeitet auf ein Ziel hin und setzt sich dabei mehr als Schubert über das Gedicht qua Gedicht hinweg, um den Inhalt besser zu treffen. Wolfs Analyse des Gedichts geht auf die Stelle zu, an der Heine in den beiden Schlußversen aus der bisherigen, in der Vergangenheitsform gehaltenen Schilderung heraustritt ("ich kann es nicht glauben"), - eine Wendung der Erzählung, die Schubert offenbar völlig ignorieren kann. Diese Beobachtung läßt sich formulieren, ohne schon in die Gefahr zu geraten, die deutende Behauptung aufzustellen, daß Schubert in seinem Lied von Anfang bis Ende eine an Heine abgelesene Ausweglosigkeit des Geschehens treffen bzw. wiedergeben möchte (was möglich, aber nicht "beweisbar" ist).

Sieht man von der Klimax ab, die Wolf für die dritte Strophe arrangiert, so verblüfft die Übereinstimmung der Deklamation mit der von Schubert, wenngleich sie differenzierter und flexibler ist. Wolfs effektvolle melodische Linie ist durchaus einfach zu singen, seine Klavierbegleitung aufwendiger und selbständiger als die von Schubert. Auf der genannten Skala des extrem gegensätzlichen kompositorischen Umgangs mit einer Heineschen Vorlage steht Wolf mit "Ich stand in dunkeln Träumen" bestimmt näher bei Liszt, Schubert wiederum näher bei Silcher, wiewohl Schubert seine Lieder - auch und besonders "Ich stand in dunkeln Träumen" - so viel raffinierter komponiert hat als Silcher. Bei diesem kommt alles auf die Melodie an und nichts auf die Begleitung, der Schubert so große Aufmerksamkeit schenkt. Wenn eine Silchersche Melodie ohne Begleitung gesungen wird, ist nahezu das

gesamte Lied vorhanden, wenn Schuberts Lied ohne sie gesungen wird, dann hat man nur einen Bruchteil von ihm, den man anders als im Falle Silchers nicht selbst zum Ganzen zusammensetzen kann. Mit seinem auf Entwicklung zielenden, "dramatischen" Lied rückt Wolf hingegen eher in die Nähe Liszts, der seinerseits für seine deutschsprachigen Lieder auch an der französischen Vokalkomposition Orientierung gefunden haben dürfte. Anteil haben bei Wolf daneben natürlich alle jene kompositorischen Möglichkeiten, die in dem halben Jahrhundert zwischen Schubert und ihm ausgebildet worden sind. Wolf kann auf Schuman und viele andere aufbauen, die für die mitteleuropäische Liedkomposition aktuelle Mittel bereitgestellt haben.

Ein Gedicht, zumal eines von Heine, muß in der Komposition eines Klavierlieds vielleicht weniger "erklärt", "gedeutet", "interpretiert" als vielmehr inszeniert werden. Die Vorlage lieferte Heine, nicht aber das Drehbuch, das einmal Schubert, das andere Mal Wolf geschrieben haben, - beide als Regisseure für musikalische Filme, die unterschiedlich ausgefallen sind, weil jeder Stoff eine unbestimmt-unbestimmbare Zahl an Drehbüchern ermöglicht. In den Verwertungszusammenhängen des Verntonens muß wie in denen des Verfilmens an den Vorlagen gearbeitet, modelliert, improvisiert werden, und zwar gerade auch dann, wenn es sich um Vorlagen eigenen und womöglich hohen Kunstanpruchs handelt. Leider kennen wir von den Klavierliedern des 19. Jahrhunderts in aller Regel nur die Vorlage und das fertige Produkt, nicht auch das Drehbuch als den Umschlagplatz, in dem sich die Analyse der Vorlage am klarsten spiegelt.

Im Ergebnis sind die beiden Klavierlieder nach Heines "Ich stand in dunkeln Träumen" trotz ihrer Unterschiede verwandt. Wolfs Version ist ohne Schuberts Lied kaum denkbar. Man braucht sich nicht zu scheuen, den Wolfschen Versuch ein musikalisches Remake zu nennen, um in den Bildern der Sprache des Films zu bleiben. Das meint alles andere als einen Abklatsch, und es ist keineswegs despektierlich gemeint, im Gegenteil: Je nach Kenntnis, Geschmack und Urteilsparameter läßt sich das eine mehr als das andere schätzen, ja manche möchten vielleicht sogar das Remake für das Original halten. Zwischen Schubert und Wolf hatte sich sozusagen die Filmtechnik geändert, wie es binnen 50 Jahren auch erwartet werden darf. Der junge Wolf freilich hatte nicht nur Heines Vorlage vor Augen, sondern auch Schuberts Komposition im Nacken, - Last und Herausforderung in einem.

Wie dem Cineasten bei einem Remake wird es auch dem Musikliebhaber möglicherweise mehr Vergnügen bereiten, die Wahl zwischen beiden Versionen über denselben Stoff zu haben, als jede der Versionen für sich an der Vorlage zu messen. Heines Gedicht steht derweil so abseits von Schuberts und Wolfs Gesängen wie ein berühmter Roman abseits von den tapferen Händen der begabtesten Regisseure.

Heine, Schubert in Wolf: "Ich stand in dunkeln Träumen"

Povzetek

V članku se avtor ukvarja z dvema uglasbitvama Heinejeve pesmi "Ich stand in dunkeln Träumen". Prva je Schubertova iz leta 1826, druga pa samospev, ki ga je Wolf napisal na isto besedilo maja 1878. Z uglasbitvijo te pesmi stoji Schubert na začetku, Wolf pa pri koncu prvega najmočnejšega "uglasbitvenega" vala Heinejevih pesmi. Schubertov pozni kompozicijski poskus loči od Wolfovega mladostnega dela pol stoletja, v katerem je nova spreminjajoča se kompozicijsko-zgodovinska izkušnja pustila sledi tudi na obeh uglasbitvah. Ne glede na kompozicijsko-tehnične spremembe tega časa pa vendar ne smemo spregledati enovitosti, ki zvrstno opredeljuje klavirski samospev.

Schubert poudarja recitativno branje besedila in strukturo njegove kitične gradnje, uporablja neznatna glasbena sredstva in tako postavlja v ospredje pesnika. Wolfov išče poudarek drugje. Od pesmi zahteva, da zgodbo sama pripoveduje z glasbenimi sredstvi in se bolj kot Schubert oddaljuje od pesnitve, da bi bolje orisal njeno vsebino.

Wolfove verzije si brez Schubertove ne moremo misliti, saj mladi skladatelj ni imel pred očmi le Heinejevega predloga, temveč tudi Schubertovo skladbo, ki mu je bila tako breme kot kot izziv.

UDK 783(497.4)“18”

Aleš Nagode

STAREJŠE SLOVENSKO CECILIJANSTVO IN GREGOR RIHAR

Latentno navzoča zavest o nujnosti reforme cerkvene glasbe na Slovenskem, ki ji v virih lahko sledimo od konca štiridesetih let 19. stoletja naprej, je dozorela v zadnji četrtini stoletja, ter se pod vplivi iz tujine izoblikovala v slovensko cecilijansko gibanje. Njegovega delovanja ne označuje le velika ambicija njegovih pristašev, ki so hoteli v doslednosti izvajanja reforme cerkvene glasbe v enem skoku dohiteti, včasih pa celo prehiteti druge kulturne narode katoliške Evrope. Očitna je tudi odločna radikalnost, s katero so poskušali pomesti z malodušnim sklicevanjem na specifične slovenske kulturne razmere, ki so bile dotedaj opravičilo za reformno polovičarstvo in nedoslednost.

Cecilijanstvo je bilo v prvi vrsti liturgično gibanje. Želelo je obnoviti liturgijo v podobi, kakršno je določil tridentinski koncil oz. kasnejši papeški odloki, ter odstraniti samovoljne spremembe in razvade, ki so jih prinesla kasnejša stoletja. Glasbeno oblikovanje bogoslužja naj bi izpolnjevalo dve temeljni zahtevi. Cerkevna glasba, oz. skladbe izbrane za izvajanje pri bogoslužju, ne smejo nikakor krniti za določeni obred predpisanih liturgičnih besedil, oz. zamanjševati njihove razumljivosti, ter onemogočati v rubrikah določenega poteka obrednih dejanj. Cecilijanstvo je nastopilo proti splošno uveljavljenemu izpuščanju in krajšanju bogoslužnih tekstov, ter nadomeščanju z drugimi besedili v latinščini ali celo v ljudskih jezikih. Pristaši tega gibanja so iz istega razloga zavračali tudi tiste skladbe, pri katerih je način uglasbitve onemogočal razumljivost besedila (npr. raba pretirano razvejane polifonije, koloratur, politekture, pretiranega ponavljanja besed, ipd.). V nespoštovanju predpisanega liturgičnega reda so videli nasprotovanje apostolski tradiciji oz. papeški avtoriteti, ter prvi korak k zrušenju liturgične, posledično pa tudi dogmatske enotnosti katoliške cerkve.

Drugo načelo je zadevalo glasbeno plat pri bogoslužju izvajanih skladb. Cecilijanci so se tudi tu oprli na določila cerkvenih predpisov. Pri iskanju idealne cerkvene glasbe so na prvo mesto postavili gregorjanski koral, tradicionalno liturgično petje, katerega korenine so po njihovem prepričanju segale prav v evangelijski čas. Na drugo mesto so uvrstili vokalno polifonijo 16. stoletja, ki jo je obdajala legendarna aura na tridentinskem koncilu odobrene cerkvene glasbe. Pri določanju meril, na katerih naj temelji presojanje sodobne ustvarjalnosti, pa se je v cecilijanskih vrstah izoblikovala cela vrsta pristopov. Skupno jim je prepričanje, da je mogoče ustvarjati sodobno cerkveno glasbo le s historicističnim posnemanjem idealnih vzorov, razhajajo pa se v stopnji, do katere naj bi se jim sodobna cerkvena glasba morala približati. Medtem ko so si nekateri prizadevali posnemati le njihov "cerkveni značaj", so drugi zašli v pikolovsko epigonstvo.

Slovenska cerkvena glasba šestdesetih let je bila pravo nasprotje cecilijanskih idealov. Pomembnejše cerkve, zlasti v mestih, so z velikim trudom in največkrat s pomočjo ljubiteljskih društev še uspeli ohranjati ostanke ostankov negovanja klasicistične vokalno-instrumentalne cerkvene glasbe, ki je niso mogle izkoreniniti niti jožefinske reforme, niti s francosko okupacijo zvezan upad ekonomske moči cerkvenih institucij. Druge, večinoma podeželjske kore, pa je obvladoval reperotar slovenskih cerkvenih pesmi, med katerimi so prevladoval skladbe Gregorja Riharja. Njegova dela, ki so nastajala zlasti v četrtem in petem desetletju preteklega stoletja, so bila tudi sama poskus "reforme" slovenske cerkvene glasbe. Avtor je želel z njimi izpodriniti druge, za cerkveno rabo neprimerne pesmi. Te so na Slovensko prihajale večinoma iz tujine, bile lastni izdelki priučениh podeželjskih organistov, včasih pa celo vaških godcev. Običajno so se vzorovale pri popularnih plesih, koračnicah in poskočnicah, ter se po sodobnih poročilih niso bistveno razlikovale od repertoarja vaških veselic¹, saj je bil tudi organistov dohodek največkrat odvisen od bere, torej od ugajanja ljudskemu okusu.

Že sama zasnova Riharjevih zbirk odraža skladateljev namen, ponuditi izvajalcem celovit repertoar pesmi potrebnih za različne priložnosti cerkvenega leta. Dogmatično in jezikovno nespornim Potočnikovim besedilom je Rihar zložil napeve, v katerih je povezal klasicistične in zgodnjeromantične vzore iz umetne glasbe z ljudsko melodiko, ter tako ustvaril izvorno slovensko cerkveno glasbo, ki je, ob izogibanju pretirano posvetnemu značaju, ostajala dostopna takratnemu slovenskemu izvajalcu in poslušalcu. O tem, da je riharjanski reperotar na mah osvojil slovenske kore, pričajo siloviti protesti na katere so desetletje ali dve kasneje naletele cecilijanske kritike. K njegovi razširjenosti pa ni prispevala le njihova dostopnost, temveč tudi podpora cerkvene oblasti, ki je v njih prepoznala sredst-

1 Prim. Matija Japelj, Prosto mnenje o cerkveni godbi, v: Učiteljski tovariš 2 (1862), 20, str. 321. Ferdinand Vigele, O cerkveni glasbi, v: Učiteljski tovariš 8 (1866), 8, str. 121-124. Franc Kosar, V zadevi nove slovenske pesmarice, v: Zgodnja Danica 3 (1850), 52, str. 217.

vo za ublažitev nevzdržnega stanja cerkvene glasbe v ljubljanski škofiji. Tako je 8. avgusta 1857 izšel škofijski Razpis, ki označuje Riharjeve skladbe kot najprimernejše za povzdigo mašnega bogoslužja in drugih pobožnosti. Cerkvam Ljubljanske škofije dovoljuje, oz. celo nalaga dolžnost, da iz cerkvenega denarja kupijo Riharjeve izdaje, ki naj ostanejo cerkvena last in temelj župnijskega glasbenega arhiva. Okrožnica poudarja, da je uvajanje Riharjevih skladb ponekod že dalo izjemne rezultate, ter s tem utemeljuje zahtevo cerkvenih oblasti, da se jih uvede tudi drugod, kjer je bil repertoar še vedno neprimeren².

Riharjansko cerkveno petje v slovenskem jeziku se je pri izvajanju cecilijanske reforme znašlo v presečišču obeh njenih zgoraj orisanih temeljnih zahtev. Splošno uveljavljena navada, da so speve mašnega proprija tudi pri slovesnih mašah in blagoslovu z Najsvetejšim nadomeščali s slovenskimi, večinoma Riharjevimi pesmi, je očitno kršila odloke tridentinskega koncila in rušila v njih zahtevano celovitost liturgičnih besedil. Prizadevanje cecilijancev za odpravo te stoletja trajajoče prakse je tako hkrati pomenila tudi krnitev možnosti za izvajanje Riharjevih skladb, katerih raba bi s tem ostala omejena le na tihe maše in različne pobožnosti. Cecilijanci pa niso nasprotovali le liturgično nepravilni rabi Riharjevih pesmi. V njihovih spisih in delovanju se je postopoma oblikovalo tudi vedno ostrejša zavračanje stilnih potez Riharjeve glasbe. Pokazati bistvene korake v tem procesu je namen pričujočega članka.

Prvi, ki je opozoril na pomankljivosti riharjanskega repertoarja je bil Anton Nedvěd. Skladatelj, ki si je dejavno prizadeval za resno in kompozicijsko kvaliteto cerkveno glasbo, se je večkrat izrazilo negativno izrekel o kakovosti Riharjevih skladb. Po pričevanju nekaterih virov naj bi že ok. leta 1865 pri pouku učiteljskih pripravnikov o Riharjevih skladbah izjavil: "Diesem Elende in Krain muß ein Ende gemacht werden!" in "[...] möglich, daß Rihar Verdienste um die Kirchenmusik hatte!"³. Dokončno zaostritev pa je prinesel njegov poskus, da bi pri petju večernic v stolnici zamenjali uveljavljene Riharjeve štiriglasne antifone in himnuse z enoglasnim petjem, verjetno koralnim. Odziv je bil buren, tako v celovškem Slovincu, kot tudi v Novicah. Prvi ga je poniževalno označil za "nekega" učitelja v Ljubljani, ki si drzne poseči v Riharjevo dediščino. Novice pa so njegovo dejanje označile za "kolosalno predrznost"⁴. Da je bilo nasprotovanje živo še nekaj let kasneje, dokazuje uredniška opomba k nekemu članku v Učiteljskem tovarišu leta 1868. Urednik Andrej Praprotnik, je imel brez dvoma v mislih prav Nedvěda, ko je zapisal, da "[...]po pripravnicah tuji kulturonosni učeniški zatirajo edino lepo narodno

2 Prim. Jožef Rogač, V zadevah Riharjevih pesem, v: Zgodnja Danica 10 (1857), str. 46-7.

3 Celovski "Slovenec", 1 (1865), str. 99.

4 Novice, 23 (1865), 15, str. 123.

petje.⁵ Tudi Levičnik je v Zgodnji Danici še istega leta opozarjal, da skušajo nekateri izpodriniti Riharja⁶.

Pomembnejši poskus uveljavljanja cecilijanskih idej je bil načrt za izboljšanje cerkvene glasbe v ljubljanski stolnici, ki ga je v okrožnici leta 1868 predstavil stolni prošt Janez Z. Pogačar⁷. Avtor poskuša orisati ukrepe, ki bi bili potrebni, da bi se glasbeno delo v tej cerkvi približalo idealom, kakršne so v tem času širili vodilni cecilijanci Franz Witt, Carl Proske in Ignaz Oberhofer. Težišče njegovega načrta je v reformi latinskega petja pri petih mašah. Novo ustanovljeni deški zbor naj bi izvajal repertoar, ki bi obsegal gregorjanski koral, ter skladbe vokalne polifonije 16. stoletja in v duhu obeh komponirano sodobno (cecilijansko) cerkveno glasbo. Z njim naj bi nadomestili klasicistične in zgodnjерomantične vokalno-instrumentalne cerkvene skladbe, ki - vključno z deli Haydna, Mozarta in Beethovna - po cecilijanski sodbi kažejo znake propada cerkvene glasbe v času ko so nastajala.

Za naše opazovanje cecilijanskega odnosa do Riharja in njegovega dela pa je pomembnejše nenavadno pozitivno vrednotenje njegovega prispevka k reformi slovenske cerkvene glasbe, ki je v dosedanjih obravnavah te okrožnice v muzikološki literaturi ostalo v celoti prezrto. Pogačarjevo pisanje nam riše podobo Riharja-reformatorja, nekakšnega protocecilijanca. Prav on naj bi po Pogačarjevih trditvah za stolni kor nabavil prve izdaje cecilijanskega kroga, namreč vse Proskejeve izdaje *Musica Divina* in *Selectus novus missarum* v parituri in glasovih⁸. Ta trditev sicer ne drži v celoti, saj inventarni popis muzikalij stolnega kora iz leta 1864, torej narejen leto po Riharjevi smrti, vsebuje le 1. in 2. zvezek Proskejeve zbirke *Musica Divina*, ki sta izšla v letih 1853 oz. 1855⁹. Možno pa je, da so bili 3. in 4. zvezek zbirke *Musica Divina*, ter 1. zv. zbirke *Selectus novus missarum* kupljeni med letoma 1864 in 1868, saj ju lahko še danes najdemo med ohranjenimi muzikalijami starega stolnega arhiva¹⁰. Da pa Riharju tuje reformne ideje niso bile neznane dokazuje tudi dejstvo, da jih je vsaj deloma upošteval tudi pri oblikovanju repertoarja stolnega kora. Med sodobniki je namreč slovelo njegovo izvajanje *Improperij* in Palestrinovega *Miserere* z zborom ljubljanskih bogoslovcev v obredju velikega tedna¹¹.

5 Ferdinand Vigele, O cerkveni glasbi, v: Učiteljski tovariš 8 (1868), 8, str. 121-124.

6 Jožef Levičnik, Beseda in ponovljeni nasvet o napevih Gregorja Riharja, v: Zgodnja Danica 21 (1868), 18, str. 279-283.

7 Über die Kirchenmusik, v: Triglav 4 (1869), 60, str. 4-6.

8 Ibid.

9 Viktor Steska, Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem, v: Cerkevni glasbenik 51 (1928), 7-8, str. 113-119.

10 Prim. rokopisni inventarni popis, ki sta ga sestavila Venčeslav Snoj in Alojzij Mav. Hrani ga arhiv stolnega kora.

11 *Cáclia* 1 (1857), št. 7, str. 52. Levičnik omenja, da je bil obisk sicer ne preveč priljubljenih obredov tolikšen, kot ob velikih praznikih. Prim. Jožef Levičnik, Gregor Rihar, v: Koledarček družbe sv. Mohorja 1865, str. 33-40.

Pogačar pa ne veliča le Riharjevih zaslug za reformo latinskega cerkvenega petja, temveč mu pripisuje celo izključne zasluge za obstoj kvalitetnega cerkvenega petja v slovenskem jeziku. V njegovem razpravljanju ni sledu o kasnejših cecilijanskih nasprotovanjih Riharjevi glasbi. Čeprav se postavlja vprašanje o iskrenosti Pogačarjevih stališč - nenazadnje je bila okrožnica vabilo bodočim članom društva za cerkveno glasbo v ljubljanski stolnici, ki naj bi le-to predvsem finančno podprli, Rihar pa avtoriteta, ki jo je bilo dobro imeti na svoji strani - pa lahko že zaradi njegovega kasnejšega odnosa do tega vprašanja¹² trdimo, da si je iskreno prizadeval najti srednjo pot med cecilijanstvom in mlado tradicijo slovenske cerkvene glasbe.

Prve sledove odločnejšega cecilijanskega poseganja v tradicijo izvajanja Riharjevih skladb najdemo šele deset let kasneje. Leta 1878 je Anton Foerster ustaljeno petje slovenskih cerkvenih pesmi pri jutranjih slovesnih mašah nadomestil z izvajanjem cerkvenim predpisom ustrežajočih latinskih skladb¹³. Odmev je bila silovita časopisna polemika, ki je dokončno razdelila duhove in zaostрила stališča obeh strani. Sprožil jo je satirični časopis Brenclj v eni od jesenskih števil leta 1879 z očitkom Antonu Foerstreju, da se ni udeležil volitev, in da s tem ni podprl slovenskih kandidatov¹⁴. Pravi razlog za satirično smešenje regensa chori stolne cerkve pa najdemo šele v zadnjih številkah¹⁵ letnika, v kratki prigodi "Rešpehtarjove kuharce". Med preštevilne očitke, ki zadevajo Foersterjevo osebno življenje¹⁶, je avtor raztrosil tudi nekaj kritičnih opazk, ki zadevajo njegovo cecilijansko delovanje. Nasprotuje predvsem nadomeščanju priljubljenih Riharjevih pesmi s cecilijansko latinsko glasbo, ki je po njegovem mnenju žalobna in obupana, celo husitska in luteranska. Očitki verjetno odražajo predvsem mnenje duhovščine, saj avtorja bolj kot druga vprašanja, skrbi vpliv glasbene reforme na obisk cerkvenih obredov.

Na Brencljevo pisanje se je odzval Jakob Aljaž v anonimno objavljenem dopisu Poslano - *V obrambo pravega cerkvenega petja in g. Försterja*¹⁷. Ostro je protestiral proti napadom na Foersterjevo osebno življenje, poudaril njegove zasluge za slovensko glasbo in opozoril na mednarodno uveljavljenost njegovih skladb, ki so bile sprejete celo v Katalog nemškega cecilijinega društva. Nadaljevanje članka pa

12 Pogačar je kot škof leta 1881 izdal odlok, ki je uveljavljal nedoločeno dolgo prehodno obdobje za nadomestitev slovenskega petja pri slovesni maši s predpisanim latinskim. Nanj so se še desetletja lahko sklicevali tisti, ki so se upirali cecilijanskim reformam. Prim. Razglas, v: *Cerkveni glasbenik* 4 (1881), 2, str. 9.

13 *Cerkveni glasbenik* 4 (1881) 5, str. 40.

14 *Brenclj* 11 (1879), št. 14

15 *Brenclj* 11 (1879), št. 23-24.

16 Očita mu, da doma govori nemško, da je skop, nedružaben, da kot glasbeni učitelj slabo poučuje in krajša ure, da hodi v čitalnico le brat časopise, da ne voli Slovencev, da se ne pokropi z blagoslovljeno vodo, ko stopi v cerkev, da tudi njegova glasbeniška usposobljenost ni tako izredna, itd. Prim. *ibid.*

17 *Slovenski narod* 13 (1880), str. 18.

na široko pojasnjuje cecilijanska stališča do slovenskega cerkvenega petja. Ponovno zatrjuje, da mu cecilijanci načelno ne nasprotujejo, da pa mora ostajati v okvirih veljavnih predpisov, torej omejeno na tiho mašo in različne pobožnosti. Aljaž pa se ni ustavil zgolj pri vprašanju liturgične sprejemljivosti Riharjevih skladb. Prvič je javno in v polemični obliki opozoril, da vse Riharjeve skladbe ne ustrezajo cecilijanskim (cerkvenim) kriterijem za presojo primerne cerkvene glasbe. Pri utemeljevanju svoje trditve se sklicuje na vrhovno cecilijansko avtoriteto, na Wittovo mnenje: "Es liegt der Redaktion eine Menge Riharschen Lieder vor, sämtlich unter aller Kritik". Aljaž poskuša v nadaljevanju Riharja sicer opravičevati: z dejstvom, da je bil samouk, da je živel v času pokvarjenega okusa, ter da je melodije prevzel iz oper, operet, igranja vojaških band, itd. Ostrino Wittove izjave poskuša ublažiti z oblikovanjem nekakšnega ločenega, slovenskega cecilijanskega stališča, ki je ostalo v veljavi vse do formalnega konca tega gibanja v 20. stoletju. Cecilijanci tako cenijo nekatere izbrane Riharjeve cerkvene pesmi, ki so z drobnimi popravki primerne za cerkveno rabo. Dokaz za to naj bi bilo dejstvo, da jih tudi Foerster izvaja v stolnici in da bodo vključene v novo pesmarico, ki jo pripravlja Cecilijino društvo.

Na Aljažev odgovor se je vsul pravi plaz polemičnih prispevkov, ki niso prinesli novih stališč, temveč so le poglobili prepad med nasprotniki in pristaši riharjanskega petja. Polemika se je končala z utišanjem cecilijanske stranke, ki ji je uredništvo Slovenskega naroda odreklo prostor na straneh svojega časopisa, prepir pa je vzbudil tudi pozornost Foersterjevih cerkvenih predstojnikov. Tako je kanonik U.¹⁸ v imenu kapitlja regensu chori ukazal, da obnovi slovensko cerkveno petje pri jutranjih slovesnih mašah. Podobno se je končal ponovni Foersterjev poskus leta 1881, saj je kanonik U. tudi tokrat zahteval obnovev prejšnjega stanja¹⁹.

Aljažev odgovor ostaja, kljub polemični radikalnosti in novim zahtevam, na pol poti, saj ne ponuja podrobnejših in stvarnih kriterijev, katerim naj bi ustrezala za cerkveno rabo primerna slovenska pesem. Izčrpa se v slepem zanašanju na Wittovo avtoriteto, ter niti ne poskuša utemeljiti svojih cecilijanskih nazorov. Edini med slovenskimi cecilijanci, ki se je lotil te naloge je bil Hugolin Sattner, ki je v članku *Cerkvena pesem*²⁰, objavljenem leta 1881 v Cerkvenem glasbeniku, poskušal ne le estetsko utemeljiti cecilijanske zahteve, ampak tudi podrobno pokazati na tiste značilnosti cerkvene pesmi, ki jih ta mora oz. ne sme imeti, če naj bo primer-

18 V stolnem kapitlju sta bila dva kanonika, katerih priimek se je začel z U. - Anton Urbas, stolni župnik in kanonik Urh.

19 Cerkveni glasbenik 4 (1881) 5, str. 40.

20 Cerkveni glasbenik 4 (1881) 5, str. 34-36; 6, str. 43-45; 7, str. 49-53.

na za rabo pri bogoslužju. Njegov članek je v enaki meri kritika preteklega, kot navodilo za skladanje primerne cerkvene glasbe.

Sattnerjevo razmišljanje izhaja iz estetskega prepričanja, da je glasba izraz čustev, ter obratno, da zmore delovati na poslušalca, ter v njem vzbujati določena občutja. Ta njena zmožnost je osnovni vzrok za izjemno mesto, ki ji ga je cerkev namenila v bogoslužju. Vse to velja po njegovem mnenju tudi in predvsem za slovensko cerkveno pesem, saj se vernik prav zaradi njenega posredovanja lahko vsaj kot poslušalec dejavno udeležuje tihe maše, ne pa da ostaja le pasivni opazovalec nemega obredja. Sattner pa pri tem opozarja, da ni vsaka glasba na religiozno besedilo že tudi cerkvena glasba. Tako poskuša v nadaljevanju članka definirati razliko med cerkveno in "pobožno" pesmijo. Prva, ki je namenjena petju med bogoslužjem, mora biti, tako kot druga cerkvena glasba, objektivna in univerzalna, če naj doseže svoj namen - "človeka oblažiti in njegovo srce povzdigniti k Bogu". Nasprotno pa "pobožna" pesem lahko sicer vsebuje versko misel, vendar sta njen značaj in izraz plod "osebne občutljivosti", torej subjektivna in zaradi tega za liturgično rabo neprimerna. Njeno mesto je zunaj cerkve, kjer lahko živi kot del posvetne glasbene kulture.

Sattner pa ne ostaja pri načelnih razmišljanjih, temveč poskuša določiti tudi podrobnejše lastnosti, ki jih morata imeti besedilo in glasba primerne cerkvene pesmi. Pri tem neprimerno več prostora namenja razpravljanju o besedilih, kar kaže na dejstvo, da so tudi pri cerkveni pesmi cecilijanci dajali besedi, nosilki sporočila primat pred glasbo, ki ji mora služiti. Besedilo pesmi mora po Sattnerjevem mnenju izhajati iz neke verske resnice. Le z jasnim, razumljivim, a s cerkvenim duhom in naukom skladnim podajanjem le-te se pesnik izogne osebnim mislim in razlagam, torej subjektivnemu mišljenju in občutenju. Besedilo mora biti za cerkveno rabo tudi, kot pravi Sattner, "asketično in etično". Pri tem opozarja na slabosti besedil starejših slovenskih cerkvenih pesmi, zlasti božičnic, ki z naštevanjem podrobnosti, igranjem z besedami in kopičenjem le-teh odvrtaajo od osrednjega sporočila.

Sattnerjev v preteklost obrnjeni kritični pogled je še izrazitejši pri opazovanju glasbenih potez predcecilijanske slovenske cerkvene pesmi. Melodije imajo po njegovem mnenju prevelik obseg in preveč hramonsko tujih tonov, kar kaže, da močno prevladujejo nad ostalimi glasovi, ki so tako le harmonska podlaga in zato nesamostojni. Napevi so največkrat tudi preveč mehkužni, sentimentalni, ali pa teatralični, kar je posledica prepogoste rabe kromatike in ostre ritmizacije. Raba solista sicer ni izključena, saj omogoča dobro razumljivost besedila, vendar melodija nikakor ne sme zaiti v arioznost. Spremljava je največkrat harmonsko preveč monotona (samo osnovne stopnje tonalitete), pogosta je tudi drobitev akordov spremljave v manjše vrednosti (Albertijev bas), ki daje skladbam plesni ali koračniški značaj, neprimeren za cerkevno rabo. Sattner zaključuje da so take

cerkvene pesmi pravo nasprotje idealne. Njena naloga ni ta, da čim bolj natančno izrazi občutja nekega besedila, temveč da ostaja umerjena in ne kaže strastne razburjenosti, ne v veselosti, ne v žalosti.

Sattner poskuša kratko orisati tudi tiste poteze, ki naj bi jih imela melodija, če naj se uspešno izogne tako preganjani "arioznosti". Opisana melodika je blizu melodiški gregorjanskega koralu in vokalne polifonije 16. stoletja, ki je bila cecilijanski ideal. Skladatelj se mora izogibati uporabi disonanc (septim, zvečane kvarte, zvečanih in zmanjšanih intervalov, itd.), uporabljati predvsem intervale do kvinte, sekste in septime pa le redko. Posebej prepoveduje rabo nonakorda, ki da je premehkužen, ter neprimeren za cerkev. Sattner nasprotuje vsakemu bolj inventivnemu oblikovanju ritmičnega toka napevov. Ta naj izhaja le iz imanentnega ritma besedila, saj je posledica večje svobode lahko "skakajoče, gugajoče in igrajoče se premikanje melodije".

Edini vir, ki nam odkriva, kakšna je bila praktična uresničitev cecilijanske presoje Riharjevih cerkvenih pesmi, je pesmarica Cecilija, ki jo je izdala in založila Družba sv. Mohorja. Z njenim izidom leta 1883 so se končale več desetletij trajajoče razprave o nujno potrebni skupni slovenski cerkveni pesmarici. To, da je bila njena priprava poverjena novoustanovljenemu Cecilijinemu društvu za Kranjsko, oz. njegovemu glasbenemu vodji Antonu Foersterju, je bila velika zmaga cecilijanskega gibanja. Osrednja slovenska cerkveno-glasbena izdaja je tako prinašala po cecilijanskih merilih prečiščen repertoar potrebnih cerkvenih skladb na slovenska besedila. Zaradi podpore cerkvenega vodstva in ugledne Mohorjeve družbe, se je uveljavila ne le tam, kjer so poskušali izvajati cecilijansko reformo, temveč tudi drugod. Ob siceršnjem pomanjkanju slovenskih muzikalij, ki je vladalo v osredesetih in devetdesetih letih, je bila Cecilija izredno priročen, cenen in lahko dosegljiv vir ustreznih skladb, ki večinoma niso presegale izvajalskih zmožnosti povprečnega slovenskega kora. O njeni razširjenosti priča dejstvo, da je bilo po nekaterih virih prodanih kar 60.000 izvodov obeh zvezkov v prvi in drugi izdaji²¹. Razumljivo je, da je Cecilija pomembno oblikovala glasbeni okus slovenskega podeželja, ter s tem posredno vplivala tudi na odnos do Riharja in njegove glasbe. Urednik Anton Foerster je v dveh zvezkih prve izdaje, ki sta izšla leta 1883 oz. 1884, zbral kar 252 skladb. Viri napevov so bili zelo različni. Ob številnih tujih predcecilijanskih in cecilijanskih skladbah (109) in delih slovenskih cecilijancev (86) je skromno zastopana tudi slovenska pred- in nececilijanska ustvarjalnost (42). Slovensko cerkveno glasbo predcecilijanskega časa zastopa le pičlih dvajset Riharjevih in štiri Potočnikove skladbe, medtem ko v pesmarici ni nobenega napeva katerega od drugih skladateljev tega časa. Tako skromna zastopanost del teh avtorjev, ki bi bila zaradi svoje siceršnje razširjenosti in priljubljenosti lahko naj-

21 Matija Tomc, A. Foerster ob 100-letnici rojstva, v: Mladika 18 (1937) št. 12, str. 461-2.

primernejša osnova slovenskega cerkvenoglasbenega repertoarja, jasno odraža načelni odpor cecilijancev, zlasti pa Foersterja osebno, do nececilijanske slovenske ustvarjalnosti. Aljaževo opozorilo, da tudi cecilijanci cenijo **nekateri** Riharjeve skladbe je bilo tu uresničeno dobesedno.

Že prvi pregled v pesmarico vključenih Riharjevih skladb jasno kaže Foersterjevo nepripravljenost iskati srednjo pot med ljudskim okusom in cecilijanskimi načeli. Med njimi ni nobene pesmi za največja krščanska praznika, božič in veliko noč. Foerster se je očitno zavestno odpovedal popularnim prazničnim pesmim, ki so s svojo prešerno vedrino - to velja zlasti za božične - presecale meje, ki jih je postavljala cecilijanski okus. Izbral je večinoma skladbe namenjene spokornim časom cerkvenega leta (advent, post), ali praznikom z resnobnejšo vsebino (Verne duše, Žalostna Mati Božja, itd.), ki so bile zaradi tega že znotraj Riharjevega opusa po glasbeni plati zasnovane bolj umirjeno.

Vse v pesmarici objavljene Riharjeve skladbe je Foerster na novo harmoniziral. Nov štiriglasni stavek odlikuje veliko lepše vodenje posameznih glasov, odpravljena so križanja in podvajanja v unisonu, ter druge podobne napake, ki slabijo zvočnost zborovskega stavka ali krnijo samostojnost glasov. Ob tem pa je Foerster – kljub temu, da izrabljajo njegove harmonizacije v načelu večji spekter diatonskih harmonskih možnosti - uničil vrsto Riharjevih kromatskih harmonskih zvez, ki so močno odstopale od sicer enostavne diatonske harmonije izvornikov, hkrati pa prav zaradi tega določenim mestom dajale odločilen poudarek.

Vsi uporabljeni Riharjevi napevi pa so doživeli tudi drobne melodične popravke. Foerster je spremenil tista mesta, ki niso ustrezala cecilijanskemu melodičnemu in ritmičnemu čutu. Po številu izstopajo posegi v melodični tok napeva, saj jih najdemo v prav vseh v pesmarico vključenih Riharjevih skladbah. Foerster je opustil celo vrsto poznoklasicističnih melodičnih manir. Popravki segajo od opuščanja zadržkov, drugih harmonsko tujih tonov in večjih melodičnih figur, do nadomeščanja posebej bogato figuriranih delov melodije z na novo komponiranimi (V skladbi *Pridi sv. Duh* je nadomestil kar 15 taktov, od 8-23). Samo v enem primeru je Foerster posegel v melodijo zaradi zmanjšanja intervalov. V skladbi *Počestčenje sv. peterih ran Jezusovih* je v t. 13 skok male sekste izpolnjen z dodatnim tonom ter tako razdeljen na zaporedna skoka čiste kvarte in male terce. Foerster se je pri dveh napevih odločil za transpozicijo v ton nižje ležečo tonalitate. S tem se je izognil previsoki legi soprana - ta v izvorniku doseže ton g2 - ki bi lahko izvajalcem povzročala težave.

Pogoste so tudi spremembe, ki posegajo v ritmični tok Riharjevih napevov. Foerster je odpravil vrsto punktiranih not (več zaporednih, ali tistih na lahkem delu takta), ter vse tiste z dvojno piko. Opuščene so tudi tiste ritmične posebnosti, ki ne izhajajo iz ritma besedila, npr. raba triol. Nekoliko resnobnejšo podobo naj

bi skladbam dal tudi prenos iz 6/8 v 3/4 takt, ki ga lahko zasledimo v dveh primerih (*Binkošti*, *Oznanenje Device Marije*).

Foersterjevi posegi v oblikovno podobo Riharjevih napevov so redkejši, ter večinoma niso povezani s prilagajanjem cecilijanskim nazorom. V skladbi *Počlaščenje sv. peterih ran Jezusovih* je dva zaključna takta združil v enega, verjetno da bi ohranil simetrično gradnjo pesmi. V pesmi *Binkošti* pa lahko zasledimo obraten postopek. Večkitični skladbi je dodal tritaktno kodo s plagalno kadenco, ki daje skladbi odločen, hkrati pa tudi nekoliko arhaičen zaključek.

Orisana stališča posameznih vodilnih cecilijancev jasno kažejo, da nihče med njimi ni videl možnosti za iskanje srednje poti med zahtevami reforme in obstoječo domačo tradicijo. Zaverovanost v nemške zglede (Aljaž), neosholastično trdna logična izpeljanost kriterijev za presojo primernosti cerkvene glasbe (Sattner) in nepopustljiva doslednost pri njihovem uresničevanju (Foerster) so onemogočala vsakršno popuščanje, tako da je kompromisna pot, ki jo je reformi z okrožnico leta 1868 in Škofovskim razglasom 1881 nakazal Pogačar, ostala neprehajena. Z načelnim nasprotovanjem popuščanju slovenskemu riharjanskemu petju, ki se mu cecilijanstvo ni odreklo niti pri obče pomembnih načrtih, kakršen je bila priprava Cecilije, je preseglo okvir reforme cerkvene glasbe, ter seglo v politične interese obeh političnih skupin, tako konservativne, kot liberalne. Prva, ki je imela oporo predvsem v duhovščini, se je bala ljudskega odpora ob preganjanju priljubljenih Riharjevih pesmi in uvajanju novotarij, ter posledično zmanjševanja vpliva cerkve. Druga, liberalna, je uvajanje cerkvenih predpisov, ki so zmanjševali vlogo slovenskega petja v bogoslužju razumela kot okrnitev nacionalne kulture ter pomoč germanizatorski raznarodovalni politiki. Politično motivirana propaganda obeh strani je Riharjeve skladbe povzdignila v simbol slovenskega cerkvenega petja. Braniti njih je pomenilo braniti slovensko cerkveno petje, braniti slovensko cerkveno petje pa je pomenilo za desnico braniti slovensko vernost in zvestobo cerkvi, za levico pa slovenski narod in njegovo kulturo. Cecilijanci so sicer še nekaj desetletij vztrajali pri svojih stališčih, ob tem pa ostajali vedno bolj osamljeni in brez moči, da bi jih v celoti uresničili. Načelnost pri odklanjanju slovenske predcecilijanske cerkvene pesmi, ter z njo Riharjevega dela, jim je nakopala nasprotovanje vseh: politike, cerkve in ljudstva. Lahko bi celo trdili, da je bilo vprašanje odnosa do Riharja in njegovega dela, osrednje vprašanje slovenskega cecilijanstva.

The Older Cecilian Movement and Gregor Ribar

Summary

In the second half of the 19th century it was also in Slovene church music that the influence of the ideas of the Cecilian movement started to be felt. These were based on two demands: that church music be subordinated to the text and to the liturgical ceremony, and that the way how ceremonial texts are set to music reflect the objectivity and universality of Catholic liturgy. The Cecilian ideas strongly opposed the established late-classicist and early romantic aesthetic schemes of the church music of that time in Slovenia. In this way they meant an end to the cultivation of vocal-instrumental music of the 18th and of the beginning of the 19th centuries, and at the same time they attempted to remove also a few decades older repertoire of works by Gregor Ribar and his contemporaries. Various Cecilian authors gradually sharpened their demands for most of these works from the Slovene church music repertoire to be excluded. The article follows up all the most important Cecilian reviews of Ribar's musical legacy and traces the gradual formation of the mature Cecilian evaluation of it: from Pogačar's circular letter in 1868, the newspaper polemics in the years 1879/80, Sattner's article Church Song from the year 1881 to the publication of the song-book Cecilia (1883-1884), in which it received its practical realization.

UDK 78.072 Šivic

Urša Šivic

PUBLICISTIČNI IN KRITIŠKI SLOG PAVLA ŠIVICA V GLASBENI MLADINI (1974–1995)¹

Glasbena revialna literatura je imela v sedemdesetih letih kar nekaj zgledov, katerih dejavnost pa je bila razmeroma ozka. Glasbena mladina (GM) je s svojim konceptom zapolnila nekaj manjkajočih vrzeli, saj sta bila njen načrt in vsebina splošnejša.² Revija naj bi pokrivala raznovrstne glasbene teme in poročala o vsestranskem glasbenem življenju v Sloveniji, intenzivno pa se je s svojo dejavnostjo vključevala tudi v tuje glasbeno dogajanje.

V glasbeno publicistično delovanje organizacije Glasbena mladina Slovenije (GMS) se je Pavel Šivic vključil že v sezoni 1974/75 in s svojimi prispevki sodeloval v njej dvajset let, vse do svoje smrti. V reviji je objavil okoli 130 prispevkov, od tega največ kritik in poročil o koncertih in opernih predstavah, recenzij plošč in knjig, poleg tega pa še ocene koncertnih sezon in biografske prispevke v obliki spominov, nekaj pedagoških člankov in prevodov. Število prispevkov je veliko, vendar pa je to samo del šivičevega publicističnega opusa, ki ga pokrivajo tudi druge revije in časopisi.³

Pretežni del šivičevih prispevkov v GM predstavljajo kritike. Med njimi je nekaj poročil v strogo publicističnem smislu: po obsegu so to kratki prispevki, s pretežno faktoografsko vsebino, le tu pa tam je pisec s posameznimi besedami

¹ Vsebina prispevka je povzeta po diplomski nalogi, ki je nastala pod mentorstvom prof. dr. Katarine Bedina na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

² Idejni pobudnik za nastanek revije je bila organizacija Glasbena mladina Slovenije, katere prvi občni zbor in s tem tudi ustanovitev je bila leta 1969. Prva, poskusna številka Glasbene mladine je izšla maja 1970 in je bila že od samega začetka deležna velikega zanimanja. Njen prvi letnik datira v sezono 1970/71. Do sezone 1976/77 je izhajala v šestih številkah, dve sezoni v sedmih, od sezone 1978/79 pa v osmih.

³ V letih 1937 do 1995 je Šivic najpogosteje objavjal v naslednjih časopisih in revijah: Delo, Glasbeni list Opera - balet, Glasbena mladina, Grlica, Jutro, Ljudska pravica, Naši razgledi, Naši zbori, Slovenski poročevalec, Slovenska glasbena revija.

nakazal vrednostno oceno koncerta. Vendar pa je taka, okleščena oblika prispevka pri njem precej redka, saj se v večini primerov ni mogel izogniti ocenjevanju. Tudi za kritike velja, da niso vedno ustrezale svojemu publicističnemu namenu. Tako se je pogosto spustil na raven poročila, ob tem pa le bežno dodal svojo oceno. Večkrat ga je k temu napeljala osebna naklonjenost bolj sodobno zasnovanim koncertnim sporedom kot pa klasično. Pogosto je Šivičeva kritika dosegla svojo najvišjo instanco in namen - le kot posledica take izvedbene ravni, v kateri je bil "vsak skladatelj predstavljen v polni luči svojih umetniških značilnosti in osebnega izraza".⁴

Šivičeve kritike predstav ljubljanske Opere v GM niso izšle v tako velikem številu kot kritike koncertov, predvsem pa niso izhajale kontinuirano; od celotnega, dvajsetletnega sodelovanja z GM so bile objavljene le v devetih letnikih. Medtem ko je koncerte ocenjeval z opisnega vidika, je njegov koncept kritik opernih predstav precej drugačen. Razlika ni samo v tem, da so te kritike obsežnejše, ampak tudi v tem, da je pisec veliko pozornosti namenil opisu operne zgodbe in njeni zgodovinski umestitvi. Gre torej za kritiško ožji, glasbeno pa širši koncept. Ko primerjamo ocene opernih solistov s koncertnimi, ugotovimo, da so slednje izčrpnije in dajejo bralcu veliko več neposrednosti. Ponavadi je interpretacije opisal z izrazi, kot so "psihološko plemenita igra",⁵ "zlitost nastopajočih v soigri",⁶ "predstava je bila v tem pogledu na dopadljivi ravni".⁷

Iz podrobnejše primerjave ugotovimo, da je Šivic zavestno izvzel pravo vrednostno ocenjevanje, prav tako pa tudi kritičen odnos do zunajglasbenih problemov. Tako na primer o stanju ljubljanske Opere kot institucije v njegovih člankih ne najdemo nobenega komentarja. Le v enem primeru je v predstavi pogrešal igralsko doživetost in "za rast tega občutka bi bila potrebna stalna navzočnost sposobnega opernega režiserja skozi vso sezono. Žal ga ni!"⁸ Tudi do izvedbene ravni opernih predstav ni bil, razen v dveh primerih, posebno kritičen. Tako mu je premiera Jevgenija Onjegina vzbudila dvom, "da ljubljanska [O]pera trenutno premore tisto žlahtnost muziciranja, ki smo ga znova in znova občudovali na našem odru pred vojno in po njej,"⁹ premiera Wertherja pa se mu je zdela glasbeno neupravičena, saj je bila izvedba "še vedno preračunana na ganljivost situacije in ploskanje petju ob najmanj primernih trenutkih, torej rajši 'show' kot dramatično napet lok".¹⁰

4 Gl.: GM 8 (1977/78) št. 2, str. 5.

5 Gl.: Bela Bartok: Grad vojvode Sinjebradca. GM 10 (1979/80) št. 5, str. 7.

6 Gl.: Nova predstava v ljubljanski operi. GM 10 (1979/80) št. 7, str. 6.

7 Gl.: Mozartova Čarobna piščal spet na odru ljubljanske Opere. GM 13 (1982/83) št. 5, str. 11.

8 Gl.: Nova predstava v ljubljanski operi. GM 10 (1979/80) št. 7, str. 6.

9 Gl.: "Onegin" spet v Ljubljani. GM 8 (1977/78) št. 7, str. 7.

10 Gl.: Ljubljana: Werther. GM 9 (1978/88) št. 3, str. 15.

Takšne, redke kritične pripombe presenečajo, saj je bil Šivic do glasbenega in siceršnjega stanja v operi precej popustljiv.

Povsem drugačen je Šivičev pristop k ocenjevanju programa Festivala Ljubljana¹¹ in ljubljanske koncertne ponudbe nasploh. Medtem ko so prispevki o ljubljanskih opernih predstavah bolj opisi kot kritike, pa se nam druge ocene kažejo v povsem drugačni podobi. V ocenjevanju se je Šivic ne glede na osebne preference vedno osredotočil samo na ustvarjalnost in poustvarjalnost. Izjemen primer, kjer ga nista zanimala le ta dva dejavnika, je bil ljubljanski poletni Festival, ki mu je - ne le kot prireditelj, temveč tudi kot institucija - vzbudil toliko pomislekov in vprašanj, da je svoj kritičen odnos v veliki meri preusmeril na druge, zunajglasbene dejavnike. Med pomanjkljivostmi, ki jih je očital ljubljanskemu Festivalu, je bila neopredeljena programska usmeritev. Tako je že za sezono 1983 zapisal, da "ljubljski festival nima kake vnaprej določene umetniške usmeritve,"¹² navzočnost problema pa je dosegla višek v kritiki za sezono 1987, ko se je Šivic kar nekoliko drzno spraševal o eksistenčni upravičenosti Festivala, ki "svojega lastnega umetniškega profila še vedno ne more najti".¹³ Vzrok za tako ostre trditve je potrebno iskati v nenehnih dvojnostih festivalske dejavnosti, saj prireditve niso bile usklajene niti programsko niti kvalitativno.

Poleg takih in podobnih odklonilnih ocen najdemo še številne druge, kjer je bil pisec upravičeno kritičen. Kot dober poznavalec celoletnega ljubljanskega glasbenega dogajanja je npr. opozoril, da "ni prijetno, če se dela, ki jih že med letom redno slišimo, v festivalskem sporedu po večkrat ponavljajo".¹⁴ Istočasno je bil kritičen tudi do sporeda, saj so po njegovem "dobro obiskane predvsem tiste manifestacije, ki skrbijo za show in zabavo".¹⁵ Kot kritik je moral nujno opozarjati na pomankljivosti in napake Festivala, ki naj bi enakovredno kot tudi druge glasbene institucije skrbel za drugačen profil poslušalcev, dolžan je zapolnjevati programske šibkosti siceršnje kulturne in glasbene ponudbe. Upravičeno je Festivalu očital nedosledno programsko politiko, ki se je odražala v njegovi programski ponudbi.

Šivičeve ocene ljubljanskih festivalskih prireditev in ob tem še treh ljubljanskih glasbenih sezon¹⁶ so zanimive tudi s sociološkega vidika; ta ni v nobeni drugi tematiki tako izrazit in stalno prisoten. Opozoril je na festivalsko publiko, katere okus se niža iz leta v leto in je "vedno manj tistih, ki se tudi v poletnem času radi

11 V sezonah 1983, 1985, 1987, 1988 in 1989.

12 Gl.: Trideset poletij. GM 13 (1982/83) št. 1, str. 8-9.

13 Gl.: Poletni festival križanke. GM 17 (1986/87) št. 1, str. 2 - 3.

14 Gl.: ibid.

15 Gl.: Odmevi z mednarodnega festivala Ljubljana. GM 18 (1987/88) št. 1, str. 2.

16 V sezonah 1979/80, 1989/90 in 1993/94.

poglobljajo v duhovne vrednote”.¹⁷ Ta problematika ga je spodbodla v taki meri, da je objavil prispevek, namenjen izključno temi koncertnega občinstva.¹⁸ Opazoval je različne ravni poslušalcev, ki so s pasivnostjo in nekritičnostjo “sledili v glavnem zvočnim učinkom, ne da bi jih skušali povezati v [...] umetniško sporočilo.”¹⁹ Zato se je upravičeno spraševal, “ali bo kdaj prišlo do zблиževanja okusov”.²⁰

Razumljivo je, da se v tej problematiki nenehno prepletata dva dejavnika: občinstvo in programska politika neke glasbene institucije. Ko je Šivic operni publiki očital zastarel okus, koncertni pa meščanskost, se je seveda zavedal, da sta publika in koncertni program v soodvisnosti. Prav tako pa je stopnja komercialnosti programske ponudbe in deleža skladb, ki “vedno ogrejejo”,²¹ odvisna od pričakovanj in zahtev večinskega poslušalstva. V zaključku istega prispevka je v njegovi želji, da bi poslušalci “hrepeneli za dobro, zanimivo, vredno in tudi sodobnejšo glasbo”, čutiti nemoč proti ustaljenemu toku programske politike glasbenih institucij. Dejansko se je idejno strinjal le z dejavnostjo Društva slovenskih skladateljev, ki je najbolj celovito izpolnilo njegova umetniška, izvajalska in programska pričakovanja nekega glasbenega dogajanja.

Na tem mestu bi se bilo primerno vprašati, zakaj se ocene opernih predstav in festivalskih koncertov po vsebini tako razlikujejo. Zakaj Šivica pri tako vsestranskem razmišljanju in ocenjevanju festivalskih koncertov niso zanimala sociološka, programska, akustična - torej glasbeno sekundarna vprašanja - tudi v okviru ljubljanske Opere in zakaj se je nanje najpogosteje obračal prav v primeru Festivala Ljubljana? Njegova misel, da bi morali biti oblikovalci koncertnega programa “skrbno izbrani umetniški sosveti”, je sicer dobra, vendar preveč utopična, saj ji je istočasno oporekal, češ da “praksa tega vedno ne potrjuje”.²² Zanimivo se torej zdi, da je te dejavnike v najmanjši meri oziroma jih sploh ni upošteval v kritikah opernih predstav. Težko bi bilo trditi, da ob obiskovanju predstav v ljubljanski Operi in celo abonmajskih koncertov SF in RTV Ljubljana ne bi mogel naleteti na vprašanja, ki bi se zdela za te glasbene institucije celo bolj primerna. Nemara je razlog v tem, da je Šivic poznal produkcijo ljubljanske Opere v njenih najboljših časih in bil z njenim nazadovanjem sprijaznjen do te mere, da se je namenoma izogibal polemičnim vprašanjem in kritikam institucije ter njeni izvajalski ravni.

17 Gl.: Odmevi z mednarodnega festivala Ljubljana. GM 18 (1987/88) št. 1, str. 2.18 Prim.: O koncertnem občinstvu. GM 24 (1993/94) št. 6, str. 3.

19 Gl.: O koncertnem občinstvu. GM 24 (1993/94) št. 6, str. 3.

20 Gl.: *ibid.*

21 Gl.: Ljubljanski koncertni abonmaji. GM 20 (1989/90) št. 13, str. 3.

22 Gl.: Obeti ljubljanske glasbene sezone. GM 10 (1979/80) št. 2, str. 3.

Pomemben delež Šivičevih prispevkov v GM predstavljajo poleg kritik tudi recenzije plošč. Kljub temu, da osebno ni bil navdušen poslušalec plošč, pa je na spodbudo odbora GMS napisal petintrideset recenzij plošč in skoraj izključno sam vseh dvajset let pri GM zapolnjeval rubriko z ocenami plošč domače produkcije. Podobno kot pri drugih publicističnih zvrsteh zaznamo tudi pri številnih recenzijah Šivičevo pristranskost, ki izhaja iz njegove osebne naravnosti k sodobnemu. Vsebina recenziranih plošč so pretežno sodobne skladbe, redkeje tradicionalne. Do slednjih je imel bolj površinski odnos, v ocenjevanju sodobnih del pa je izkoristil priložnost, da je izrazil osebno glasbeno usmeritev. Zanimiva je primerjava recenzij Pollinijeve plošče in Lebičeve zgoščenske Queensland Music. Siceršnje navdušenje nad slogovnim in kompozicijskim značajem je v prvi recenziji skrčil na nekaj besed, preostalo pozornost pa namenil prav tako pomembni zgodovinski razlagi. Druga recenzija pa prav nasprotno potrjuje Šivičev značilni entuziazem, ki je odraz ne le skladateljskega, temveč tudi estetskega premisleka. V znatno manjšem številu so recenzije plošče s komercialnim in žanrsko vprašljivim sporedom - z nizom zborovske pesmi za razne sestave, "od umetniško tehtne do zabavne 'aufbiksarske' ".²³ Do takih je Šivic pokazal znatno mero brezbržnosti in celo ironije, saj so te plošče "dobrodošle za proslave vseh vrst",²⁴ izvajalcem pa je le uvidevno priznal, da se "z navdušenjem in požrtvovalnostjo trudijo za lepo skupinsko petje".²⁵

Knjige, za katere je Šivic napisal recenzije v GM,²⁶ so različnih tematik, vendar pa je bil zaradi svoje razgledanosti in široke dejavnosti kompetenten kot recenzent tudi teh. Kljub vestnosti, ki jo Šivicu na splošno lahko pripišemo, pa ugotovimo znatne razlike med recenzijami plošč in recenzijami knjig. Očitno je, da se je pisec bolje znašel v glasbeno izvajalski snovi kot pa v publicistični.

Poleg posameznih prispevkov predstavljata tako po obsegu kot po vsebini pomemben delež v Šivičevem publicističnem opusu v GM dva tematska sklopa: prvi z naslovom Spomini na sodobnike je izhajal v sezoni 1981/82, drugi - Glasba XX. stoletja pa v sezoni 1986/87. Prvi tematski sklop in še nekaj posameznih prispevkov iz poznejših let je nekakšna antologija spominov na glasbenike,²⁷ ki so bili v zgodovinskem duhu sicer še prisotni, v osemdestetih letih pa vendar že oddaljeni od glasbene sedanosti. Niz spominov je Šivic napisal na zunanjo pobudo z

23 Gl.: GM 8 (1977/78) št. 4, str. 16 - 17.

24 Gl.: ibid.

25 Gl.: ibid.

26 A. Trstenjak: Psihologija ustvarjalnosti; J. Gregorc: Moje izkušnje in pogled na zborovodstvo; A. Rubinstein: Mojih mnogo let I; C. Budkovič: Razvoj glasbenega šolstva pri Slovencih; E. Maynell: J. S. Bach, Mala kronika Ane Magdalene Bach.

27 Večina spominov je nastala v sezoni 1981/82 in deloma v naslednji. Trije prispevki - o Janku Ravniku, Carlu Orffu in Rafaelu Ajlecu - so nastali kot nekrologi. Iz kasnejših sezon GM sta zanimiva še dva prispevka: Spomini na predvojno Prago in Spomini na mlada leta lju-bljanskega radia.

namenom, da bi se v prihodnosti ohranilo vsaj nekaj živih pričevanj. Žal pa se je omejil le na starejšo generacijo in ni posredoval spominov na sodobnike svoje generacije.

Spomini so žive pripovedi, v katerih se prepletajo na eni strani objektivna spoznanja in na drugi subjektivni vtisi o sodobnikih in se s tem bistveno oddaljujejo od skopih biografskih orisov. Prispevki o Slavku Ostercu, Josefu Suku, Aloisu Habi, Antonu Lajovicu, Lucijanu Mariji Škerjancu, Marjanu Kozini, Carlu Orffu, Juliju Betettu, Antonu Trostu, Mateju Hubadu, Janku Ravniku, Jožetu Gostiču, Karlu Ruplu in Marti Valjalo se zdijo kot raznolika, nepovezana skupina glasbenih umetnikov dveh generacij. Pa vendar so ti ustvarjalci in poustvarjalci, bodisi usmerjeni v pedagoško bodisi v poustvarjalno delo, kot učitelji ali kot njihovi učenci predstavljali "stebre naše glasbene kulture".²⁸ Ta niz spominov je pomemben doprinos k poznavanju slovenske glasbene zgodovine, ki je prav s temi ustvarjalci dobila prvo akademsko izobraženo generacijo. V Spominih zaznamo Šivičev objektivni pristop do biografske, zgodovinske snovi, prav tako pa predstavo o njegovem nazoru ter glasbeno slogovnem in estetskem prepričanju. Ovrednotil je umetniško vlogo posameznika in mu priznal pomen v slovenski glasbeni kulturi; vse to pa obogatil s pestrim pripovedovanjem o osebnih srečanjih z glasbeniki. Prav ta plastičnost daje prispevkom edinstveno možnost zgodovinskega predstavljanja.

Kljub piščevi nepristranskosti je prav njegov odnos do snovi to, kar priča o njegovih osebnih stališčih do različnih smeri sodobne glasbe in različnih glasbenih dejavnosti. Osebna nota Šivičevih Spominov je namreč tako močna, da dejavnost enega umetnika izzveni bolj biografsko, skoraj neopazno, dejavnost drugega pa kot bogata refleksija. Pri snovi se je potrebno od vsebine prispevkov oddaljiti vsaj v tolikšni meri, da lahko razberemo piščevo pristranskost in jo pripišemo njegovi osebni nagnjenosti, ki jo je gojil do nekaterih dejavnosti. Največ entuziazma je vnesel v prispevke o glasbenikih - skladateljih, s čimer je posredno lahko zagovarjal svoja stališča do sodobnosti. Tako npr. govori o Slavku Ostercu kot zagovorniku sodobne glasbe in o njegovi "naperjenosti zoper romantizem ali celo sentimentalnost v vsakdanjem življenju".²⁹ Pričakovali bi, da je bil Šivic kot Osterčev učenec ne samo nadaljevalec njegove kompozicijske usmeritve, ampak tudi njegov idejni pristaš. Vendar pa idejno dvojnost njunih estetskih vidikov zelo jasno potrjuje Šivičeva izjava, da se mu je šele ob Hindemithovi glasbi "razodelo, koliko muzikalnosti je možno vložiti v tak izventonalni slog".³⁰ Za Osterca je trdil, da "ni verjel v intimnost glasbene izpovedi [...]. Odpor do sentimentalnega življenja in

28 Gl.: Spomini na Jožeta Gostiča. GM 14 (1983/84) št. 3, str. 11.

29 Gl.: Mojster orkestralne in komorne glasbe. GM 12 (1981/82) št. 1, str. 14.

30 Gl.: *ibid.*

izživljanja mu je bil po naravi tuj.³¹ Osterčev estetski vidik glasbe se nam zdi v tem zapisu zanimiv kot zgodovinsko dejstvo, pa vendar iz Šivičevih artikuliranih komentarjev razberemo prav nasprotno, saj mu je bila pomembnejša muzikalna, glasbenoizpovedna vrednost kompozicijskega dela. To je še konkretnije potrdil v spominih na Josefa Suka. Z njegovo romantično skladateljsko usmeritvijo in navdušenjem nad "prijetnimi zaporednimi sekstami"³² se resda ni strinjal, vendar se vanju ni poglobljal. Poudaril je to, kar je pogrešal pri Ostercu, torej "intimno skladateljsko izpoved" ter "ganljivost in pristnost te glasbene izpovedi, ki jo je narekovala globoko čuteča duša".³³ Med osrednjimi značilnostmi, ki je pritegnila Šivičevo pozornost, je torej posameznikov odnos do sodobne glasbe, četudi odklonilen. Še izraziteje kot v prispevku o Antonu Lajovicu se Šivičev odklonilni odnos do romantizma pokaže v spominih na Lucijana Marijo Škerjanca. Že v prepričanju, da se je "piščeva življenjska pot pogosto neprijetno križala z njegovimi nazori",³⁴ vidimo razhajanje njihovih usmeritev: Šivičeve radikalne in Škerjančeve romantične, konservativne ter odklonilne do "sodobnih kompozicijskih iskanj".³⁵

Manj polemičnega navdušenja razberemo iz Šivičevih spominov na tiste glasbenike, katerih dejavnost je bila usmerjena v poustvarjalni ali pedagoški poklic. Tako na primer v spominih na neskladateljsko dejavnost Antona Lajovica ne zaznamo tiste siceršnje osebne note ne glede na znatno mero spoštljivosti. Šivic je Lajovicu sicer priznal široko razgledanost, zavzetost in zasluge za slovensko in slovansko glasbo, pa vendar se v pripovedi kaže prikrita zadržanost, ki se na mestih sprevrže celo v kritičnost do te "sive eminence našega glasbenega življenja".³⁶ V obdobju, ko se je zgodovinsko utemeljevala slovenska glasbena umetnost in zaveza, so bili Lajovčevi pogledi nujni in razumljivi. Vendar je Šivic - kot zagovornik novega in naprednega - v povojnem obdobju razumel Lajovčevo monopolno intelektualno in duhovno prisotnost v slovenskem glasbenem prostoru kot konservativno. V sicer lepem in spoštljivem besednem slogu je zaključil prispevek s pripombo, da je povojno obdobje "Lajovicu kot zaslužnemu umetniku in dolgoletnemu vidnemu kulturnemu politiku marsikateri greh prostodušno odpustilo".³⁷

Opazno manjšo mero kritičnosti in osebnega pristopa je Šivic vnesel v spomine na slovenske poustvarjalce - interprete. Čeprav je bil tudi sam izvajalec, je ob teh biografskih opisih imel že manj iztočnic, s katerimi je lahko nakazal osebne nazore.

31 Gl.: *ibid.* 32 Gl.: Josef Suk - kar preveč potisnjen v pozabo. GM 12 (1981/82) št.2, str. 15.

33 Gl.: *ibid.*

34 Gl.: L. M. Škerjanc - skladatelj in kritik. GM 12 (1982/82) št. 5, str. 16.

35 Gl.: *ibid.*

36 Gl.: Anton Lajovic - skladatelj in pravnik. GM 12 (1981/82) št.4, str. 14.

37 Gl.: *ibid.*

Zato je v večji meri opisoval njihove značajske poteze in svoja srečanja z njimi. Zapisi o interpretacijskih in umetniških vrednostih so redki. Poustvarjalcem je lažje kot skladateljem priznal umetniške zasluge za slovensko glasbo, tudi zato, ker se je večina med njimi udejstvovala v tujini in manj na Slovenskem. Šivic je vse glasbenike ocenjeval z vidika sodobnika in razumljivo je, da tudi glasbeni poustvarjalci niso ušli tej vrsti presoje. Tako je npr. za Antona Trosta pohvalno zapisal, da se "ni branil sodobnejših skladb",³⁸ za Julija Betetta, da je v Münchenski operi pel v četrttonski operi Matka Alojza Habe, kar je veljalo za veliko avantgardno glasbeno senzacijo Šivičevih študentskih let. Z nekakšno užaljenostjo glasbenega sodobnika pa je dodal tudi to, da se je Betettu zdela višek slovenskega samospeva Pavčičeva Žanjica. Prav nasprotno pa je Janku Ravniku priznal širino in nepristranskost duha, saj kljub temu, da je bil "dedič slovenske nove romantike, [...] ni nikoli negodoval, če smo študentje grabili po delih skladateljev, ki so tedaj veljali za avantgardo".³⁹ Zanimivo je, da je bil Šivic kot naslednik generacije sodobnikov sicer spoštljiv, vendar pa izjemno kritičen. Ne glede na to, da so njegovi Spomini nastali v precejšnji zgodovinski odmaknjenosti, pa je bil strog do posameznikovih nesodobnih nazorov, ki so se mu zdeli v novem zgodovinskem, drugačnem umetniškem povojnem obdobju ne le odvečni, temveč tudi škodljivi in neprimerni.

Posebno mesto v prispevkih zavzemajo pričevanja o sodobni glasbi, ki je prisotna tako v kritikah, recenzijah, poročilih kot tudi v biografskih, pedagoških in zgodovinskih prispevkih, torej povsod, ne glede na publicistično zvrst. Za to temo lahko rečemo, da je stalnica Šivičeve publicistike in odraz njegove kontemplativne narave. Tako je v sezoni 1986/87 v GM objavil sedem prispevkov z naslovom Glasba XX. stoletja. Namen prispevkov je bil primarno pedagoškega značaja, saj je pisec podajal snov v kronološkem zaporedju in jo sistematično urejal v jasna poglavja. Tako je nastal enovit niz prispevkov kot pregled skladateljskih osebnosti in glasbenoslogovnih tokov 20. stoletja.⁴⁰ Celotna snov je razdeljena na dva dela: v prvem delu (predstavljata ga prva dva prispevka) je pisec orisal politično, socialno, znanstveno-tehnično in splošnoumetnostno situacijo prvih treh desetletij našega stoletja. Temu je dodal še pregled glasbenih slogovnih tokov in skladateljev.⁴¹ V drugem prispevku zaznamo znatno več piščevega entuziazma kot v prvem. Razlog je nedvomno v tem, da se je Šivic v tistem času začel glasbeno izobraževati in seznanjati z glasbo na Slovenskem, predvsem pa s pestrejšim in sodobnejšim evropskim glasbenim dogajanjem, ki ga je spoznal med študijem v Pragi. Medtem ko so

38 Gl.: Anton Trost - pianist in pedagog. GM 12 (1981/82) št. 8, str. 11.

39 Gl.: Tankočuten in ustvarjalen mož. GM 13 (1982/83) št. 2, str. 14.

40 GM je v svoj publicistični načrt vedno vključevala tematske sklope z najrazličnejšo tematiko: o slovenskih in svetovnih skladateljih, o glasbenih instrumentih, o različnih glasbenih žanrih in o posameznih glasbenih obdobjih.

41 V prvem, splošnejšem delu je Šivic obravnaval kompozicijsko usmeritev in dela R. Straussa, G. Mahlerja, M. Regerja, C. Debussija, M. Ravela, A. Skrjabin, B. Bartoka, L. Janačka, A. Schönberga in A. Berga, v drugem prispevku pa dela I. Stravinskega, P. Hindemitha, E. Křenek, A. Honnegerja in A. Habe.

komentarji uvodnega prispevka splošnejši, historični, pa lahko v drugem opazimo bolj osebni pristop. V njem se je Šivic osredotočil na slogovno usmeritev posameznih skladateljev in analitično pristopil h kompozicijsko-tehničnemu načinu njihovih najbolj reprezentančnih skladb. Še pomembnejše pa je to, da se je posvetil drugi generaciji klasikov 20. stoletja, generaciji, kateri je, v primerjavi s prvo, na splošno namenjena manjša pozornost v glasbeni literaturi.⁴² Ta del poglavja je zanimiv tudi zato, ker iz načina pisanja razberemo tipiko Šivičevega razmišljanja o glasbi. Glede na to, da je bil v svoji glasbeni dejavnosti primarno skladatelj, vidimo, kako izrazito racionalno in analitično je obravnaval skladbe. Tako je v opisovanju stilnih usmeritev uporabljal strokovno terminologijo, iz analitičnega pristopa pa razberemo kompozicijsko-tehnično, racionalno dojetje glasbenika - praktika. Glasbo je opisoval s pojmi tehničnih postopkov, ki se tičejo konkretne kompozicijske izdelave in slušnega zaznavanja zvočnih pojavov, kot so npr. pokanje, brenčanje, kovinski zvoki, šumi, hitri tremolo, kromatični totali, rafinirani zvoki, curki šumov, zvočni sunki. Zanimiv pa je že kar nekoliko ciničen opis Schaefferjeve skladbe, ki je uporabljala "zvoke kot pri brisanju ali podobnih dejavnostih".⁴³

Temu sklopu Šivičevih prispevkov lahko pripišemo visoko stopnjo didaktičnosti, piscu pa široko zgodovinsko razgledanost in objektivnost pri obravnavanju snovi. To, da je v tem sklopu piščeva osebna nota prisotna le v manjši meri, je razumljivo, saj je tako izpolnil poučevalni namen prispevkov. Vendar pa tudi tu ne smemo prezreti komentarjev, ki so ključnega pomena za spoznavanje njegovega nazora. Ne glede na to, da je bil nenavadno široko dojemljiv za najrazličnejše in še tako sodobne usmeritve, pa primeri iz tega tematskega sklopa kažejo njegovo izjemno kritičnost; predvsem tam, kjer se mu je glasba zdela nesmiselna in estetsko neupravičena. Za Varesejevo glasbo, ki jo je raje imenoval zvočni pojavi, je priznal, da so jo "podbudile tehnična ostrina, hlad in togost".⁴⁴ Največkrat ga je k takim zaključkom napeljala glasba Karlheinz Stockhausna. Poudaril je njegovo razvrednotenje estetskega in umetniškega v glasbi, saj "postane koncertni podij kraj nesmiselnega 'happeninga'".⁴⁵ Netolerantnost do sodobnosti ni bila Šivičeva značilnost, pa vendar se je v tem primeru odzval z nedvoumnim komentarjem o estetski in eksistenčni upravičenosti Stockhausnove glasbe: "Višek šokantnosti? Višek samozavesti? Višek absurda?"⁴⁶ Lahko bi trdili, da je bil Šivic med redkimi

⁴² Analitično in vrednostno so opisani skladatelji: A. Webern, E. Varèse, J. Cage, P. Schaeffer, K. Penderecki, G. Ligeti, M. Kagel in K. Stockhausen.

⁴³ Gl.: Glasba XX. stoletja. GM 17 (1986/87) št. 4, str. 9.

⁴⁴ Gl.: Glasba XX. stoletja. GM 17 (1986/87) št. 3, str. 9.

⁴⁵ Gl.: Glasba XX. stoletja. GM 17 (1986/87) št. 6, str. 9.

⁴⁶ Gl.: Večer s Stockhausnom. GM 5 (1974/75) št. 1, str. 12.

sodobniki, katerih tolerančna meja za novosti je bila visoko postavljena. Vendar pa nam sledeči citat jasno razkrije, da je bila glasbeno vsebinska vrednost vseeno tista, ki je določala skrajno mejo njegove dojemljivosti: "Reakcija kritike in publike je zadržana in vprašljiva, ni možnosti primerjave in vrednostnih meril za to novo vrsto 'glasbe'. Sploh pa se postavlja vprašanje, ali gre sploh še za glasbo."⁴⁷ Odgovor je preprost in iz njega sklepamo na nadaljnja Šivičeva estetska izhodišča in kritike. Dokler je bila glasba rezultat estetskega premisleka in intuicije, je bil njen zagovornik. Ko pa je "hrup postal glasbeni material",⁴⁸ ko je glasba postala absurd, je Šivic svoje razmišljanje skrčil na suhoparne opisne pojme, v katerih pa ni našel več smisla, temveč le še oris glasbenozgodovinskih pojavov.

Za proučevanje Šivičevega publicističnega sloga in odnosa do glasbe je ves preostali opus v GM še tehtnejši, čeprav se s sodobno glasbo ni neposredno ukvarjal v nobenem od omenjenih poglavij. Ne glede na to, v kolikšni meri se prispevki navezujejo na osrednjo temo, iz posameznih komentarjev izvemo veliko več o glavnih točkah Šivičevih razmislekov. Njegove kritike koncertov nam ponujajo bogato paleto komentarjev o sodobnosti. Nekateri so dovolj racionalni, drugi že bližje dovtipom, v številnih primerih pa naletimo na pretirano zanesenjaštvo za sodobno glasbo. Več tolerantnosti, celo popustljivosti opazimo v kritikah simfoničnih koncertov orkestra RTV Ljubljana. Zdi se, da je Šivic marsikatero glasbeno pomanjkljivost spregledal zgolj zato, ker "so se simfoniki dostojno oddolžili domači tvornosti".⁴⁹ Tudi kompliment k plošči, ki je "obogatila tisti del diskoteke, ki ga radi ponovno zavrtimo",⁵⁰ je osamljen primer med recenzijami in je bil nedvomno posledica navdušenja nad sodobnostjo skladb Karla Pahorja, Paula Hindemitha in Franka Martina. Navedeni citati sicer niso negativno kritični, kažejo pa na Šivičevo osebno skladateljsko orientacijo. Še tako velika mera korektnosti nam namreč ne more prikriti njegove privrženosti ali odklonilnosti. Ni naključje, da je v recenziji med skladbami Haydna, Schuberta in Hindemitha poudaril, da je "ogrela" skladba slednjega ali pa, da je bilo zato ob poslušanju dveh skladb Petra Ebna "uživanje tem večje".⁵¹ Prav tako npr. skladbi Uroša Kreka sicer priznava "sodobnejši muzikalni izraz",⁵² vendar je s pojmi harmonija, ritmična enovitost in široka melodična zasnova izrazil svoje prepričanje, da je skladatelj sodobnejši, ne

47 Gl.: Glasba XX. stoletja. GM 17 (1986/87) št. 6, str. 9.

48 Gl.: Večer s Stockhausnom. GM 5 (1974/75) št.1, str. 12.

49 Gl.: GM 16 (1985/86) št. 1, str. 6.

50 Gl.: Orkester Slovenske filharmonije / RTV Ljubljana. GM 11 (1980/81) št. 2, str. 18.

51 Gl.: GM 18 (1987/88) št. 3, str. 7.

52 Gl.: Jože Falout / RTV Ljubljana. GM 9 (1978/79) št. 8, str. 19.

pa sodoben. Dovzetnejši je bil za "abstraktnega in s šumi nasičenega" Primoža Ramovša in njegova "sprotna presenečenja, tonske grozde in improvizacijske elemente".⁵³ Največjo potrditev njegove dovzetnosti za sodobnost v slovenski glasbi razodeva naslednji citat: "Kdor si želi zdrave glasbe, polne življenjske radosti, si bo rad zavrtel Sinfonietto."⁵⁴ Tudi Lebičeve skladbe bi si želeli "še in še poslušati".⁵⁵ Lahko rečemo, da sta ta dva skladatelja med Šivičevimi (mlajšimi) sodobniki edina, ki sta bila deležna njegovega skladateljskega priznanja. Zanimivo pa je to, da so Ramovševe skladbe njegovo pozornost vedno pritegnile le s kompozicijsko-tehničnega vidika, nikoli pa ga niso, tako kot Lebičeve, napeljale k estetskim vprašanjem. Slednjemu priznava izjemno iznajdljivost in muzikalni lok, največji kompliment kot skladatelju pa je podal z besedami, da je znal "s skladbo [...] tudi nekaj povedati; nekaj, kar nas pritegne, zasvoji".⁵⁶

Ob prebiranju Šivičeve publicistike zaznamo v njegovi osebnosti zapriseženega borca za uveljavljanje sodobne, predvsem slovenske glasbe. Njegova borbenost je ponekod tako močna, da jo je včasih uveljavil celo tam, kjer s samo idejo nima veliko skupnega. Tako je npr. lahko koncert pristransko ocenil z izjavo, da "spored ni segel niti v predklasiko niti čez romantiko".⁵⁷ Tudi pripisu v recenziji posnetka Brahmsove 4. simfonije, da bo "ljubiteljem dobre glasbe plošča dobrodošlo kulturno razvedrilo",⁵⁸ ne moremo pripisati velikega navdušenja. Podoben ironičen prizvok ima ocena simfonične sezone SF: "Doslej so bili [...] vedno osredotočeni na že uveljavljene klasične in romantične umotvore."⁵⁹ Včasih izjave preidejo celo v osebno prizadetost, kot npr. ugotovitev, da so v abonmajskem programu simfoničnega orkestra RTV Ljubljana "številčno najslabše zastopani slovenski skladatelji; jugoslovansko ime je eno samo".⁶⁰ Da je število neizvajanih, a kakovostnih skladb vedno večje, je bila njegova prepoznavna pripomba, saj je nenehno čutil zapostavljanje sodobnega repertoarja. Njegov konflikt s slovenskim glasbenim - poustvarjalnim svetom se skriva za izjavami, kot je: "Domači umetniki pa naj se lotijo tudi tehtnejših skladb! Da ni primernih, je le jalov izgovor in potrditev nezanimanja zanje."⁶¹ Razumemo ga lahko kot nenehen apel slovenskim glasbenim institucijam, naj izvajajo slovenske sodobnike, torej tudi njega samega.

53 Gl.: *ibid.* 54 Gl.: Primož Ramovš / RTV Ljubljana. GM 11 (1980/81) št. 4, str. 19.

55 Gl.: Lojze Lebič: Queensland Music / Simfonija z orglami / Atelje III (ZKP RTV Slovenija, 1994). GM 24 (1993/94) št. 6, str. 19.

56 Gl.: Lojze Lebič: Queensland Music / Simfonija z orglami / Atelje III (ZKP RTV Slovenija, 1994). GM 24 (1993/94) št. 6, str. 19.

57 Gl.: Mladi mladim. GM 18 (1987/88) št. 2, str. 7.

58 Gl.: Dvakrat ZKP RTV Ljubljana. GM 16 (1985/86) št. 8, str. 21.

59 Gl.: Ljubljanska simfonična sezona. GM 23 (1992/93) št. 3, str. 2.

60 Gl.: Obeti ljubljanske glasbene sezone. GM 10 (1979/80) št. 2, str. 3.

61 Gl.: Poletni festival Križanke. GM 17 (1986/87) št. 1, str. 2 - 3.

Zdi se, da je Šivic hotel in tudi je ob vsaki publicistični priložnosti dodal svojo misel o sodobni glasbi, pa čeprav se zdi v nekaterih primerih pretirana. V poročilu festivalske prireditve je popolnoma neprimerna in odvečna pripomba, da "se že pri koncertih velikih orkestrrov kaže negativen odnos do sodobnejšega sporeda".⁶² V nekaterih primerih je Šivic premalo upošteval ozadje nekega glasbenega dogodka, pa vendar je umestno opozarjal, da zaradi svoje programske naravnosti ljubljanski Festival ni najbolj primerno služil promociji in popularizaciji naše domače literature ter reprodukciji sodobnega ali manj znanega repertoarja.

V GM se Šivic ni neposredno ukvarjal z glasbenoestetskimi vprašanji, saj so presegala njegove zadolžitve pri reviji.⁶³ Seveda pa se je v prispevkih posredno dotaknil tudi umetniške vrednosti glasbe in njene emocionalne vsebine. Iz takih zaznamkov lahko enakovredno prepoznamo njegov estetski nazor. Največkrat se nanašajo predvsem na kritike koncertov in so posledica reakcij poslušalcev, ki so ravnodušni do dobrega ali slabega, pasivni do sodobnega ter navdušeni nad že znanim, klasicističnim, romantičnim in pompoznim. Zaradi tega se ni čudil, "da so najbolj navdušile pesmi v ritmu koračnic".⁶⁴ Kljub temu, da je imel Šivic vrednostno dobro izostren okus in si ni zatiskal oči pred malomeščanskimi in komercialnimi elementi glasbene ponudbe in povpraševanja, pa ga je vseeno zaneslo v utopično nerealnost: "Osveščen poslušalec čuti, kje in kdaj se za zvoki skriva umetniška vrednota, čeprav se to registriranje zlepa ne da opisati ali dokazati."⁶⁵ Iz dosedanjega opisa sledi, da je bil Šivic strog, strokovno opredeljen in kritičen poslušalec. Pa vendar moramo racionalnemu polu njegove osebnosti enakovredno pridružiti še tisto značilnost, ki je med vsemi najpomembnejša: njegov čisti muzikalni in emocionalni odnos do glasbe. Kot modernistu mu ni bilo težko sprejemati še tako ekstremnih glasbenih pojavov, vendar ga je morala glasba prvinsko, emocionalno nagovoriti, da je pridobila njegovo odobravanje: "Naj bo glasba po zvoku in sestavi kakršnakoli, v vsakem primeru ostane le nepomemben hrup, če se ne dotakne sprejemajočega duha."⁶⁶ Čeprav mu v številnih kritikah lahko očitamo pristransko zagovarjanje svojih osebnih preferenc, je vseeno obdržal potrebno objektivnost glasbenega esteta. Njegovo čisto muzikalno naravo najbolje izpričujejo izjave, s katerimi je najpogosteje opisoval svoje vtise o interpretacijah: živ utrip, plemenit zanos, logična muzikalna linija, intenzivno podoživljaje glasbene vsebine, očarljiva zvočnost, umetniško pretehtan izraz.

62 Gl.: Odmevi z mednarodnega Festivala Ljubljana. GM 18 (1987/88) št. 1, str. 2.

63 V Grlci so bila zaradi pedagoškega namena revije v pretežni meri prisotna vprašanja o estetiki glasbe, njeni umetniški in vzgojni vrednosti.

64 Gl.: O koncertnem občinstvu. GM 24 (1993/94) št. 6, str. 3.

65 Gl.: GM 18 (1987/88) št. 3, str. 7.

66 Gl.: *ibid.*

Analitičen prerez prispevkov Pavla Šivica v Glasbeni mladini nazorno razkriva umetniško in intelektualno osebnost, ki je bistveno in izrazito zaznamovala celotno slovensko glasbeno življenje. Skladateljsko delo je štel v vseh fazah lastnega umetniškega dozorevanja za primarno. Ob tem se je zavedal tiste skladateljske zaprtosti v slonokoščeni stolp zunaj sočasnega glasbenega dogajanja in sprotnega reagiranja nanj. Pisanje o glasbi, predvsem za glasbeno manj izobražen krog bralcev, je štel kot samoumevno moralno dolžnost do občinstva in kot edino možno sredstvo za vcepljanje obče glasbene zavesti na Slovenskem. V tem pogledu je častno nadaljeval publicistično dediščino Slavka Osterca, v pisanju, namenjenemu izključno mladini, pa jo je nagradil s pristnim profesionalnim zanosom. Obsežna bibliografija člankov priča, da je Šivic vtisnil izrazit pečat slovenski kritiki svojega časa. V to dejavnost se je vključil v tridesetih letih, ko je slovenska kritika že gradila na temeljih Marija Kogoja in Slavka Osterca in poskušala posodobiti naziranje o glasbi med najširšim slojem prebivalstva.

V kritičnem poklicu je Šivic ostal neprekinjeno vse do svoje smrti; deloma se je zavedal, da je s publicistiko našel neposredni stik s poslušalci in vpliv na njihovo samostojno razpoznavanje glasbenih vrednot, deloma pa si ni delal utvar, da je slovenska glasbena kritika v njegovem času že dosegla raven strokovno zanesljivega medija. Šivičev mladostniški kritični slog je bil oster, strog in nepopustljiv, v posameznostih celo spodbudno ironičen. Uravnovešeno razmerje med kritičnim in racionalnim ter emocionalnim in glasbeno-estetskim je postalo osrednje v Šivičevi publicistiki.

V začetku sodelovanja pri Glasbeni mladini opazimo, da se je Šivic približeval vzgojni namenskosti revije, sčasoma pa je v pisanju postal do mladih bralcev bolj zahteven in "odraslo" vzgojiteljski. Od takrat je pisal v čistem glasbenokritičnem slogu, ki ni zanemarjal ne zunajglasbenih okoliščin ne sociološkega ozadja. Prebiranje njegovega publicističnega dela sodi v natančne umetniške in človeške podobe Pavla Šivica kot celovite in samosvoje glasbene osebnosti. Izraziti sta predvsem dve potezi Šivičeve glasbene osebnosti. V kritikah je dajal absolutno prednost umetniški, estetski resnici glasbe. Zato je bil toliko bolj ogorčen, ko je naletel na vsesplošno potvarjanje glasbenega okusa v družbi in programski politiki. Tu je mestoma zašel tudi v idealiziranje; predvsem si je - žal utopično - želel, da bi sodobna (seveda tehtna) glasba dobila svoje odmerjeno in zasluženno mesto v vseh glasbenih medijih. V tej svoji sodobniški prizadevnosti je bil tako vnet in borben, da je to pogosto zasenčilo nekatere posameznosti o predmetu, o katerem je pisal. Druga močna poteza njegove glasbene osebnosti je bila doslednost pri vrednotenju; vedno in v vseh glasbenih funkcijah, ki si jih je nalagal, je Šivic nastopal kot zagovornik glasbene estetike in v človeškem življenju z ničemer drugim nadomestljive duhovne vrednosti. V tem pogledu ni poznal nikakršne omlajivosti, črpal je iz lastnega duha. Svojih osebnih pogledov prepričanja ni nikoli

skrival, a tudi vsiljeval jih ni. Izrazi, s katerimi je Šivic opisoval interpretacije ali skladbe same, govorijo to, da je glasbo dojemal kot estetsko in emocionalno življenjsko sopotnico slehernega človeka. Na občutek intuicije se je popolnoma zanašal, nanj pa zgradil kritiko z vsem širokim splošnim in glasbenim znanjem, nenehnim izobraževanjem in izkušnjami. Polemičnega duha v Pavlu Šivicu ni bilo veliko, tem večje pa je bilo demokratično stališče o vprašanih glasbe in poustvarjanja. Ne glede na svoje usmeritvene preference je spoštoval in upošteval drugačnosti, četudi so se razlikovale od njegovega stališča.

Šivic je živel in deloval v obdobju, ki je bilo v slovenski glasbeni zgodovini precej razvejano. Izoblikovane so bile že vse oblike glasbenega dela - od kritike, revialne literature, pedagogike do glasbenega založništva. Kljub temu je bilo malo glasbeno tako vsestranskih izobražencev medvojne in povojne generacije, sploh pa skladateljev, ki so se kvalitativno in kvantitativno enakovredno ukvarjali tudi s publicistiko.

Kritiško delo v Glasbeni mladini zaradi namenskosti revije daje dober vpogled v idejni in nazorski svet Pavla Šivica. Jasno je razpoznavna slogovna razlika med kritikami in recenzijami. Čeprav so slednje prav tako ocene, pa zahtevajo povsem drugačen pristop. Njegova pomembnejša osebna poteza je korektnost, ki jo še najbolj razberemo iz biografskih prispevkov. Ne glede na delež osebnega pristopa, je zavestno skrbel za objektivni način pisanja. Še več, njegov slog je oplemeniten s humorjem, številnimi dovtipi in anekdotami. Pri ugotavljanju, kako in v kolikšni meri se skozi publicistično delo lahko kaže osebni odnos do snovi, moramo upoštevati Šivičevo primarno, torej skladateljsko usmeritev. Tako se je tudi v publicistiki Glasbene mladine najpogosteje izrekal za sodobnost. Prav v tem neumetnostnem kriteriju lahko najboljše uvidimo in razpoznamo njegov estetski in umetnostni nazor. V svojih prispevkih je nenehno opozarjal, da sodobni glasbi namenjamo premalo pozornosti: tako v programski politiki glasbenih institucij, v sporedih posameznih interpretov kot v pedagoškem načrtu. Šivic je imel zelo dober vpogled v glasbeno literaturo, zato je s pravo virtuoznostjo in vehementno rutino ocenjeval najrazličnejše snovi. V svoji vsestranskosti pa je bil vedno sodobnik, naj je šlo za slovensko ali svetovno glasbo, in esteta, naj je šlo za preteklo glasbo ali glasbo popolnoma ekstremnih usmeritev. Med Šivičeve posebnosti pa gotovo štejeta dve: v slovenski glasbi dragocena in prav redka humoristična poanta ter izrazita zavest o nujno potrebni kontinuiteti poštene glasbene kritike.

Publicistic and Critical Style of Pavle Šivic in Musical Youth (1974-1995)

Summary

Pavle Šivic emerged as a publicist in a period when in Slovenia all forms of musical life were already in progress. Still, in addition to his activity as a composer, a musical teacher, and a concert performer, he was one of the few who in the inter-war and post-war periods in terms both of quality and output deserved credit also as a musical journalist. The present contribution deals only with a part of his publishing opus; it is concerned with his two decades long co-operation (1975-1995) at Glasbena mladina (Musical Youth) and is focused on establishing the main features of Šivic's style as a publicist and at the same time identifies his aesthetic and artistic views. Despite the broad the matic palette the greatest expressiveness is achieved through his attitude towards contemporary trends in music and his aesthetic aspect. Šivic thus clearly stands out as a widely reflecting and critical personality, with a rational discernment of the aesthetic values in music, but primarily led by sense of intuition. The influence of Šivic's contemporary orientation in his compositional work is reflected also in his work as a publicist; in this would-be contemporary endeavours he has been so ardent that this has infrequently even overshadowed a necessary degree of objective evaluation. Despite his true many-sidedness he has invariably remained an advocate of what is contemporary - be it in Slovenian or in world music - and an aesthete, either as regards music from the past or music of completely extreme orientations.

UDK 781.2

Leon Stefanija

GLASBENO-ANALITIČNI NASTAVKI: K POJMOVANJU DESKRIPCIJE TONSKEGA STAVKA

Zdi se sicer samoumevno, da je bilo razčlenjevanje glasbenega stavka v posameznih zgodovinskih obdobjih podvrženo različnim kriterijem, obenem pa ni mogoče zanikati določenih analitičnih stalnic. Od antike do 19. stoletja se glasbeno-analitični nastavki tako iztekajo v tri zgodovinsko bolj ali manj zamejene "postaje". Toda klasifikacijo gre razumeti kot metodološko poenostavljeno razmejitev temeljnih analitičnih postavk, ki se ne izključujejo, temveč so se skozi zgodovino medsebojno bolj ali manj prepletale. Denimo:

1. za antiko je značilno predvsem razkrivanje tonskega sistema po analogijah z *univerzalnimi aritmetičnimi principi*, kar je razvidno iz zapuščine platonistično-pitagorejske tradicije;
2. za pisce srednjega veka in renesanse je pomembno razkrivanje tonskega sistema po analogijah z *ustrojem jezika*. Lahko govorimo o glasbeni gramatiki, ki tvori osnovo kompozicijsko-analitične refleksije vsaj od prvih ohranjenih traktatov o večglasju in vsaj do baročnega nauka o figurah oziroma afektih. Vendar tako v *Musici* in *Scolici enchiridis* kot pri J. Tinctorisu in G. Zarlinu, torej petsto oziroma šesto let kasneje, ostajajo *univerzalni aritmetični principi* urejanja tonskega sistema osnova analitične obravnave;
- 2.1. ob glasbeni gramatiki je v obdobju baroka zaslediti vse pogostejši poudarek na *pomenu, smislu, konotacijah*, "intencah", "vsebinah" posamezne tonske postavitve. Lahko govorimo o glasbeni retoriki, o analitičnem opazovanju tonskih rešitev po analogijah s semantično lažje opredeljivim svetom pojmov. Obenem pa je pozornost glasbenih piscev osredotočena na pravila *glasbene gramatike* in na razkrivanje *univerzalnih* (t.j. *aritmetičnih*) kompozicijsko-analitičnih vodil, značilnih za kompozicijo v modalnem oziroma v lestvičnem sistemu.

3. V drugi polovici 18. stoletja je središče analitičnega opazovanja klasicistična “*periodologija*” (H.Ch. Koch), ki jo skupaj z navedenimi analitiškimi postajami kaže razumeti kot enega izmed temeljnih indikatorjev pomena tonske zgradbe, ki - v različnih preoblikah - živijo tudi v današnjih analitičnih pristopih. Klasicistični “mehanski” kompozicijsko-analitični nauk, za katerega je značilno, da je v 19. stoletju postal sumljiv *preskriptivni* pripomoček kompozicijskih šol, je z *oblikoslovjem* 19. stoletja postal sumljiv skupek vzorcev za *opisovanje* tonske zgradbe, ki sicer ponuja vpogled v “obrtniško” plat, vendar komajda zadošča razumevanju “umetniškega”, “poetičnega”, “visokega”. Priostreno rečeno: z analitično prakso, ki izhaja iz nauka o oblikah A.B. Marxa, glasbeno delo postaja predmet dvotirnega analitičnega opazovanja; po eni plati analitik s pomočjo oblikoslovja razkriva mreže motivično-tematskega in harmonskega pletiva, iz katerega skladatelj “gradi svoj svet” (E.T.A. Hoffmann), po drugi plati pa obravnava skladbo kot estetsko tvorbo, ki postulira približevanje skladateljevemu “sublimnemu jeziku”, “retoriki” ali “jeziku” čustev, v tonih “izraženemu neizrečenemu” ipd.

Antinomija med “obliko” in “vsebin”, ki je ostala predmet odmevnih estetičnih polemik še posebej od Hanslickovega spisa *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) dalje, je pri tvorcu današnjega oblikoslovja A.B. Marxu temeljila v prepričanju, da so vzvodi estetskega oblikovanja analogon določenim naravnim principom. In ne v njih, temveč v vsakokratnem preoblikovanju določenih oblikotvornih vzorcev naj skladatelj oziroma analitik išče enkratno, neponovljivo umetnost iznajdevanja “duhovnih izrazil”. (Kasneje je v svoji analitični teoriji Heinrich Schenker - z geslom: *semper idem sed eodem modo* - poveličeval ravno to značilnost glasbenega jezika, namreč moč preoblikovanja istega, kar je do danes ostala stalnica pri različnih avtorjih od H. Riemanna, H. Leichtentritta do D. de la Mottea.) Teoretična “razmejena obravnava različnih glasbenih prvin (melodike harmonije itn.),” tako meni Marx, je “odtujena bistvu umetnosti in je ne kaže izvajati.”¹ Marx je torej zagovarjal holistični pristop, ki ne razkriva le posameznih segmentov glasbenega stavka in jih selekcionira po posameznih “pravilnih” ali “izjemnih” shemah, temveč skuša zaobjeti celoto posameznosti kot pojavno obliko določenih “duhovnih vsebin”, kakršne omogoča “narava glasbe” in jih je mogoče opisovati le v prispodobah.

Iz Marxove temeljne analitične drže je mogoče izpostaviti vsaj dva glavna postulata: 1. da naj analitik v skladbi razkriva mrežo razmerij med glasbenimi prvinami in 2. naj skuša zaobjeti in opisati umetniške rešitve, ki pričajo o “duhovnem vzorcu” določenega glasbenega dela. Oba Marxova postulata do danes nista izgubila aktualnosti.² Kljub temu pa tako formulirano področje *glasbeno-stavčne (oblikovne)*

1 *Die Lehre von der musikalischen Komposition I*, cit. po devetem ponatisu v redakciji Huga Riemanna, Leipzig 1887, 8.

2 Vsaka analitična metoda se nujno sooča z vprašanji natančnega razkrivanja tonskega tkiva po eni plati in, po drugi, z vprašanji razkrivanja teoretičnega “ozadja” (“duhovnega vzorca”) določene glasbene zgradbe.

analize posega na področje *celostne analize glasbenih pojavov* - na področje razkrivanja ne le zvočne zgradbenosti, temveč tudi njenega teoretičnega ozadja. In na tej točki je videti glavno vozlišče glasbeno-analitičnih pristopov: vprašanje o razmerju med oblikovno analizo (razkrivanjem značilnosti glasbenega stavka) in "duhovnem, naravnem principu", v okviru katerega je mogoče govoriti o *vsebini, vsebinskosti, pomenu* ipd. določene tonske podobe.

Namen tega spisa ni obravnava razlik med pojmi kot so *vsebina-vsebinskost* ali glasbeni *smisel-pomen* - zato jih v nadaljevanju kaže razumeti kot pomensko razmeroma diferencirane pojme, ki v različnih jezikovnih okoljih predstavljajo *razmerja med pojavnostjo* in njej pripisanim *pomenom*. Rdečo nit tega sestavka - pojem *deskripcije* tonskega stavka - je tako razumeti kot razmislek o nekaterih definicijah "pomenskotvornih kontekstov", t.j. nekaterih epistemoloških nastavkov razčlenjevanja glasbene zgradbe.

Opisovanje ali opisovanja glasbenega stavka.

V novejši literaturi je skorajda samoumevno, da je treba razlikovati med izhodiščnim klasičnim oblikoslovjem in deskriptivno morfologijo ("fenomenologijo") glasbenih oblik, kakršno zagovarja denimo Peter Faltin.³ Clemens Kühn v svojem *Oblikoslovju*, enem najvplivnejših nemških učbenikov analize v zadnjem desetletju, postulira analitično opazovanje tudi glasbe klasicistično-romantičnega obdobja po deskriptivnih oblikotvornih vodilih: *ponavljanje, variante, različnost, kontrastnost, nepovezanost, grupiranje* ipd. in opozarja na omejujočo nomenklaturu klasičnega oblikoslovja.⁴ Čeprav avtor poudarja zgodovinsko pogojenost pojma deskripcije, v svojem učbeniku ne posveča posebne pozornosti konsekvencam, ki jih načelo deskripcije uvaja v analitično prakso.

Pojem deskriptivnega reflektiranja o glasbi bi lahko ponazorili ob krajši primerjavi dveh skupkov priporočil za analizo. Prvega je Dieter de la Motte dodal k svojim vzorčnim analizam,⁵ druge pa H.H. Eggebrecht v svoji študiji o *Razumevanju glasbe*.⁶ Oba, še posebej na nemško govorečem področju vplivna avtorja, priporočata, da je pri razčlenjevanju tonske zgradbe treba izhajati iz prve slušne izkušnje. Razlika med obema avtorjema se pokaže pri naslednjem koraku analiziranja. Eggebrecht - v skladu s svojim teoretičnim sistemom, v katerem *estetska* zaznava bolj ali manj učinkovito "opozarja" na spoznavno (v teoriji utemeljeno) ozadje obravnavane skladbe - vidi nevarnost v tem, da je deskriptivna analiza stavčnega ustroja sicer primarna, vendar da ravno "zunajglasbeni dejavniki [...] *obogatijo*

3 *Phänomenologie der musikalischen Form*, Beihefte zum AfMW, Wiesbaden 1979.

4 *Formenlehre in der Musik*, Bärenreiter 1987 (po 3. izd., 1992), 8.

5 *Musikalische Analyse*, (peti ponatis Bärenreiter 1987).

6 *Musik Verstehen*, Piper 1995, 134-6.

razumevanje, tako da razkrijejo perspektive, ki jih estetska zaznava zgolj delno razkrije, ali pa sploh ne”.⁷ Eggebrechtovo stališče torej kaže razumeti kot eno izmed pričevanj o nalogi analitika, ki naj *smiselno* (!) predstavi določeno skladbo (žanr, opus, slog); potem je število možnih analitičnih vprašanj, kot meni avtor, nezamejeno, oziroma vpeto v postulate določenih gnoseoloških predpostavk. Nasprotno pa de la Motte svari pred “preinterpretacijo” (22. napotek) - zagovarja stališče, da so zgodovinsko-teoretična vodila analizirane skladbe tista, ki naj funkcionirajo kot orientirna točka analitičnega dela:

“Varuj se preinterpretiranja. Če razkriješ v skladbi, ki je nastala v času med [H.] Schützem in Mahlerjem vse prvine melodičnih tonskih lestvic in trizvočij, preostane komajda kaj drugega. In pri mizernih skladbah ni odstotek [analitičnih izsledkov] nič manjši, kakor pri mojstrovinah” (21).

Avtor torej izhaja iz stališča učbenikov oblikoslovja s podnaslovom “za praktike”. Skladbo obravnava kot estetsko zaključeno celoto, ki od nastanka dalje živi kot v sebi popoln in recepcijsko nespremenljiv skupek oblik. Analitik naj ga obravnava kot mrežo harmonskih in motivičnih povezav, v skladu z današnjo predstavo o oblikoslovju, harmoniji in kontrapunktu. (Kot “analizo brez predpostavk” je de la Motte označil razčlenbo oblikovnega poteka miniature za klarinet in klavir A. Berga op.5/1.) Če je to za de la Mottea cilj analize, pa Eggebrecht uvršča tovrstno oblikovno analizo v poglavje o “spoznavnem” razumevanju: analiza ustroja tonskih prvin ali “analiza oblikovanja” (Formungsanalyse, 8.napotek) je po Eggebrechtu lahko docela smiselna, vendar vztraja, da se že v besednjaku, ki je značilen za oblikovno analizo, neizogibno kaže soočanje z zgodovinsko zamejeno vsebinskostjo (Gehalt) oziroma “od zunaj” pripisano sporočilnostjo, kar naj upošteva vsako analitično delo.

V delih H. Schütza, naprimer (de la Motte Schütza ne obravnava), torej v skladbah, nastalih v idejnem okolju baročne teorije figur ali afektov, po katerem je glasba analogon govoru retorika, je analiza melodike v smislu oblikoslovja A.B. Marxa - torej razčlenjevanja, kakršnega postulira de la Motte -, vsaj vprašljiva, če ne pomankljiva. Analitično opazovanje Schützove melodike, pri katerem bi odmislili bodisi baročno teorijo afektov in skladateljevo vokalno in instrumentalno poetiko, bodisi danes aktualne semiološke oziroma hermenevtične interpretacije glasbene vsebinskosti - torej analiza glasbene “gestike” ali “tektonske intence” (P. Faltin) -, bi bilo smiselno predvsem pri raziskovanju glasbene recepcije.

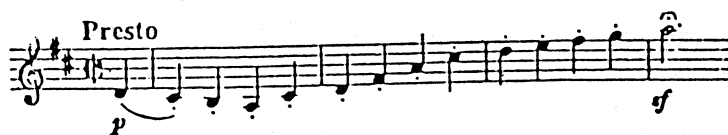
Zdi se samoumevno, da določeno teoretično izhodišče v osnovi izhaja iz kompozicijsko-analitične prakse posameznega obdobja (in da je oznaka “brez predpostavk” pač pedagoška poenostavitev). Vendar je ravno zaradi aksiomatično razumljene legitimnosti deskriptivne analize po določeni teoriji - v tem primeru

⁷ lb., 125.

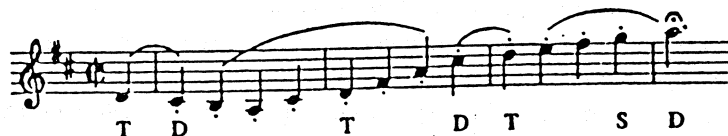
organicistični teoriji -, analitična praksa izpričala zgovorno razglasje glede umevanja pojma *theōros* (opazovalec, gledalec). Organicistična teorija o motivičnem prajedru ali celici, iz katere se razrašča celotna skladba - temeljna teorija instrumentalne glasbe 19. stoletja, po kateri so svoje analitične poglede izpeljali "energetiki" - se denimo v prvi vrsti kaže kot "teorija recepcije" ali - kot smerokaz slišanja določene tonske postavitve:

PRIMER 1, Ludwig van Beethoven, Sonata za klavir op. 10/3 v D-duru.⁸

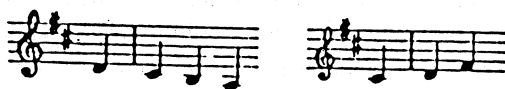
Ludwig van Beethoven, Sonata za klavir op. 10/3.



Hugo Riemann, *Analyse von Beethoven Klaviersonaten I*, Berlin 1918, 33 in dalje.



Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik II*, Stuttgart 1970, 176.



Carl Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, 130 in dalje,



Dieter Schnebel, *Das angegriffene Material. Zur Gestaltung bei Beethoven*, v: Beethoven '70, Frankfurt 1970, 46.



⁸ Primer navaja C. Kühn v zgovorno naslovljenem poglavju "Selbstverständnis und Aktualität", kjer sooči in označi kot medsebojno dopolnjujoči se analitični ishodišči: zgodovinsko pogojeno razčlenjevanje in iz analitike lastne zgodovinske perspektive izhajajoče opazovanje.

Različne oblike členjenja Beethovenove teme se očitno razhajajo po izhodiščni točki opazovanja, kar tvori v širšem smislu predmet (zgodovine) recepcije; Riemann členi temo po osnovnih harmonskih funkcijah, Jürgen Uhde podobno kot Rudolph Réti opazuje "motivično praelico", Dahlhaus pristopa k temi holistično ("schenkerjansko") in Dieter Schnebel strukturalistično. Če je na primeru prve teme Beethovenove Sonate za klavir op 10/3 možno predstaviti njen ustroj na štiri načine, ki so - vsak po svoje - utemeljeni v različnih teoretičnih izhodiščih, se zdi vprašanje o zgradbi, denimo, celotnega stavka skorajda *vnajprej* podvrženo nadaljnjemu razvejevanju "pravilnih" odgovorov. Toda: "pravilni" odgovori, za kakršne bi lahko šteli vsi navedeni primeri razčlenbe Beethovenove teme, niso zasnovani na različnih analitičnih principih, saj so vsi prikaz teoretične postavke o organski gradnji. Avtorji ne izhajajo iz subjektivnega videnja pojava, temveč iz subjektivnega poudarka, ki ga pripisujejo posameznemu, izhodišnemu segmentu glasbene teorije. Riemann funkcionalni harmoniji, pri čemer je melodični obris drugoten; Uhde izhaja iz rétijske praelice; Dahlhaus opazuje temo kot motivično oziroma tematično in harmonsko zaključeno celoto; Schnebel si zastavlja "Prokrustovo posteljo" kvarte v smislu praintervalov.

Deskripcija se v teh primerih kaže kot "sposobnosti prepoznavanja tipične transformacije dane tematske oblike," kot je zapisal Rudolph Réti.⁹ Kot sopomenka za deskripcijo se torej izkaže pojem "adekvatnega" razumevanja zvočnega, pri čemer je skorajda nemogoče vztrajati na enem samem postopku razčlenjevanja oziroma ga zagovarjati kot edino merodajno orodje za razkrivanje oblikovnih značilnosti. Recepcijski pristop torej priča v prvi vrsti o analitikovem umevanju obravnavane skladbe, pri čemer je njen zgodovinski kontekst drugoten. S tem, ko analitik razkriva značilnosti tonske zgradbe domnevno "brez predpostavk", ne zanika določene teoretične pogojenosti svojega stališča, temveč ga zgolj ne problematizira oziroma ga aksiomatično sprejme. Težko bi namreč ugovarjali dejstvu, kot meni Carl Dahlhaus, da je "določeno teoretično stališče, eksplicitno ali neizrečeno, izhodiščna točka vsake analize - ideja deskripcije brez predpostavk je fantom; in četudi bi jo lahko izpeljali, bi je ne bilo vredno realizirati."¹⁰

Objektivnost opisov glasbenega stavka.

1. Analitični metodi kot sta *Tipologija melodične konture* Charlesa R. Adamsa¹¹ ali pa statistična členitev melodičnih intervalov Mervyna McLeana¹² ponujata natančno

⁹ Rudolph Réti, *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*, London 1967, 190.

¹⁰ Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil* (Musikpädagogik 8, ur. Sigrid Abel-Struth, Mainz 1970, 16.

¹¹ Charles R. Adams, *Melodic Contour Typology*, *Ethnomusicology* 1976/20, 179-215.

¹² Mervyn McLean, *A New Method of Melodic Interval Analysis as Applied to Maori Chant*, *Ethnomusicology* 1966, 10, 174-90.

dodelan analitični inštrumentarij za "prepoznavanje dane tematske oblike".¹³ Formalistični analitični metodi, ki skušata kodificirati in sistematizirati fenomenološko "prepoznavanje", sta namenjeni statistični obdelavi glasbenega stavka. Njun namen je "izluščiti" tipologijo glasbenega stavka, podobno tisti, ki jo je za harmonijo strnil najprej J. Ph. Rameau, kasneje A. B. Marx ter na prehodu v 20. stoletje H. Riemann, in za Palestrinin slog J. J. Fux 1725. ter v 1920ih Knud Jeppesen. In vendar so izsledki McLeanove ali Adamsove analize parcialni. Njihov smoter ni razkriti "enkratnosti" melodične linije, napisane v tradiciji romantizma, kar je glavna ideja romantične teorije o glasbenem organizmu,¹⁴ saj oba analitična postopka ne upoštevata konteksta posameznega razkritega segmenta. (Šele prikaz prepletanja glasbenih prvin, ključne značilnosti zlasti romantične glasbe, bi tovrstnemu izsledku dodelila *smisel* v okviru posamezne skladbe, opusa ali pa zvrsti.)

2. *Generativna teorija tonalne glasbe*¹⁵ Freda Lerdahla in Raya Jackendoffa ponuja shematsko orodje za ponazoritev prepletanja vseh tonskih prvin v tonikalni glasbi. Je eden izmed poskusov univerzalizacije postopkov členjenja tonikalne glasbe, ki upošteva "kontekstualizacijo" tonskih dogodkov (kar manjka poprej omenjenima postopkoma členjenja), in ki nekoliko zavaja zaradi schenkerjanskega poudarjanja "ozadja" ali "prastrukture" klasicistično-romantične muzike - kadence.¹⁶ Izsledki, ki so namenjeni sistematizaciji tonalne praosnove posameznih glasbenih "idiomov", zahtevajo nadaljnjo umestitev v določeno teoretično poglavje, ki pa ga avtorja ne iščeta v okviru zgodovinskega okolja analizirane tonske zgradbe, temveč v različnih poglavjih sistematične muzikologije. Svojo analitično metodo skušata umestiti med vrsto panog, ki sooblikujejo t.i. kognitivno znanost, med posamezne veje "psihologije, lingvistike, nevrofiziologije, filozofije in računalništva" (332). Se pravi, da smiselnost tovrstne schenkerjanske "diminucije" analitični izsledki dobijo takrat, ko primerjamo značilnosti večjega števila bodi drugih del istega skladatelja, bodi del sorodnega glasbenega idioma, saj je ravno na podlagi tovrstnih "pešračunov" in statističnih obdelav gradiva mogoče natančno razkriti tipično kompozicijsko gesto določene skladbe.

3. Podobno je z analitično metodo Allena Fortea:¹⁷ Forte izhaja iz predpostavke, da vsebinskost tonske arhitektonike tvorijo sorodnostna razmerja med segmenti:

13 S podobno namero kot Adams in McLean, torej z željo po objektivnem razkrivanju značilnosti melodične v netonikalni glasbi, se po Forteovi predlogi izpeljana metoda melodičnega členjenja S. E. Gilberta nedvomno kaže kot učinkovito in natančno orodje za prikaz diastematskih oblik. A kljub temu, da izhaja, podobno kot R. Reti, iz predpostavke, da je skladba predvsem melodično zasnovana zgradba, ne upošteva harmonskega, ritmičnega ali pa "dinamičnega" konteksta, iz katerega bi bilo melodiko težko izločiti. V tem primeru je melodična linija tako rekoč izrezana iz konteksta in podvržena t.i. *imbrikaciji* (zaporednemu razkrivanju intervalov od tona do tona), statistično dobljeni izsledki pa zahtevajo nadaljnjo obravnavo.

14 Kljub temu, da oba postopka členjenja tonske zgradbe izhajata iz ameriškega etnomuzikološkega okolja, ponujata dodelanejša orodja za razčlenjevanje melodične mimo rétijske analize.

15 Fred Lerdahl / Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge 1983.

16 *Ib.*, 115

17 *The Structure of Atonal music*, Yale University Press 1973.

nekakšnimi "prastrukturami" tonskih konstelacij. Njegova glasbena teorija nizov/množic ponuja način *hierarhiziranja* in vzporejanje diastematskih "prastruktur" med, denimo, celotnimi opusi skladateljev Schönbergovega kroga, kar bi morda prispevalo k slogovni kodifikaciji ekspresionizma. Vendar statistična obdelava, kakršni je podvrženo 208 oziroma 224 osnovnih nizov, zahteva nadaljno obdelavo konteksta, v katerem nastopajo določeni nizi oziroma segmenti, saj je celotna analitična metoda pomankljiva za razumevanje del, v katerih so skladatelji s seizmografsko "mehaniko" posegali po odtenkih ali medsebojnem prepletanju glasbenih prvin in vtonjenih misli.

Analitične metode Adamsa, Mcleana, Lerdahla in Jackendoffa ter Fortea torej kaže razumeti kot poskuse oblikovne taksonomije tonske zgradbe. Vse tri obravnavajo skladbo kot celoto (organizem) posameznosti. Topogledno je organicistična teorija, iz katere izhaja vrsta formalističnih analitičnih nastavkov, zgolj ena od postavk glasbene hermenevtike - natančneje glasbene retorike, enega izmed kompozicijsko-analitičnih konceptov posnemanja (mimesis), ki mu je mogoče slediti vsaj od prve polovice 16. stoletja.

Ian Bent¹⁸ organicizem sicer prišteva k omenjenim postajam analitičnih nastavkov in ga je mogoče upravičeno uvrstiti med temeljne analitične postavke, ki ustrezajo delom, nastalim od konca 18. do začetka 20. stoletja - predvsem zaradi bolj ali manj dodelanega schenkerjanskega inštrumentarija. Vendar teorije o *glasbenem organizmu* kljub temu kaže razumeti kot "splošen [in zgodovinsko nezamejen] glasbeni oblikovni princip, [...] ki se vselej spreminja z ozirom na zunajglasbeni pomen, katerega mu pripisuje določeno obdobje". Vendar: "Če ga razumemo v širšem smislu," piše Lotte Thaler, "obstaja nevarnost, da postane [...] brezpomenski topos; če pa ga razumemo v strogem, izključno goethejevskem morfološkem smislu, pravzaprav nikoli ni niti obstajal."¹⁹ Natančnost deskriptivnih postopkov razčlenjevanja glasbene sintakse je morda povedno videnje določenega glasbenega "teksta", vendar ne pove skorajda ničesar o duhovnem okolju, v katerem je bil analizirani "tekst" nastal. V končni fazi kvečjemu zastavlja še vprašanje, ali potemtakem pridevek "deskriptivno" ne ustreza vsakemu analitičnemu razčlenjevanju tonske gradbe? To bi bilo resda nesmiselno zanikati, a je ravno tako očitno, da statistična obdelava oblikovnih značilnosti skladbe in prikazi konteksta, v katerem se le-ti pojavljajo, zahteva nadaljnjo muzikološko obravnavo.

Cilj in smoter opisovanja glasbenega stavka.

Razmejitev na *preskriptivno in deskriptivno* razčlenjevanje je v prvi vrsti videti smiselna kot nekakšno *zgodovinsko križpotje* sodobne analitične misli. V zgodovi-

18 *Music Analysis in the Nineteenth Century I*, Cambridge UP 1994, 1.

19 *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, Musikverlag Emil Katzschler 1984, 130.

ni analitičnega opazovanja bi namreč skorajda ne mogli govoriti o analizi, pri kateri dobljeni izsledki ne bi zahtevali nadaljnje diferenciacije zgodovinsko-teoretičnega konteksta, iz katerega analizirano delo izhaja, oziroma analitikove izhodiščne namere. Forteova, Lerdahl / Jackendoffova, Michael Kasslerjeva, Haward Patrickova, F.T. Hofstetterjeva, in druge, z enako računalniško natančnostjo izpeljane *deskriptivne* analitične metode, namreč ne le dopuščajo, temveč nepreklicno zahtevajo nadaljnjo osmišljanje (interpretacijo) izsledkov, tako da zgodovinsko oziroma teoretično ozadje opazovanega dela postane eden od členov v hermenevtični verigi "zgodovine učinkovanja" (Wirkungsgeschichte).²⁰

Z možnostjo natančnega indeksiranja izsledkov, ki jo ponujajo omenjene metode, nastopi "navzkrižje med zgodovinsko pogojenostjo in preostalo [= "fenomenološko"] vrednostjo analiziranega objekta," kakor je H.H. Eggebrecht označil naglavni problem analitičnih metod.²¹ Z drugimi besedami: statistični indeks distastematskih razmerij je prepuščen analitikovi interpretaciji, ki lahko izhaja izključno iz 1. zgodovinsko-teoretičnih postavk obravnavane skladbe, ali pa iz 2. teoretičnih postavk analitikovega zornega kota.²² Navedene deskriptivne analitične metode torej zahtevajo razmejitev v smislu pedagoške delitve med *ciljem* analitičnih metod in *smotrom* analitičnega dela: če se vprašanje o *cilju* analitičnih metod izteka z iznajdevanjem metodoloških načinov členjenja prvin glasbenega stavka, je *smoter* analiziranja skorajda nemogoče posplošiti oziroma ga poenotiti: sodi v poglavje o *spoznavnih* kategorijah, ki jih narekuje sistematična muzikologija. Deskriptivna analiza je tako rekoč "slepa", če se analitik ne sooči z razraščajočimi se zahtevami sistematične muzikologije: analitične metode so odvisne od zastavljenega cilja, le-ta pa ni odvisen samo od dejanskega notnega zapisa ali njegove praktične izvedbe, kot je razvidno iz PRIMERA 1, temveč ga določa tudi - in predvsem - široka paleta legitimnih recepcijskih spremenljivk.

20 Razmejitev torej nakazuje na osnovno zagato stroke, v kateri je - še posebej z dajanjem prednosti "recepcijski zgodovini" po eni plati in, po drugi, sistemizirajočim postulatom sistematične muzikologije -, postal vprašljiv sam pojem glasbenega dela kot "v sebi zaključene" umetniške tvorbe. Z drugimi besedami: če je za analitično opazovanje tonske zgradbe od antike dalje očitno, da so pisci vse tonske pojave razčlenjevali po aktualni preskriptivni kompozicijski teoriji - bodi po analogijah z aritmetičnimi proporci univerzuma, bodi z jezikovnim (stavčnim) ustrojem, bodi po semantičnih analogijah s posameznimi pojmi -, je od "energetskih" teorij dalje, mogoče slediti nekakšni "zgodovinski emancipaciji" analitičnega instrumentarja. Rdeča nit, ki povezuje večino kompozicijsko-analitičnih teorij 20. stoletja, je proučevanje *oblikovornih vodil* (D. de la Motte: "musikalische Denkmethoden") ali *glasbenih logik*, pri razkrivanju katerih so analitiki urejali izsledke, denimo, s pomočjo psihologije oziroma fizikalizma (A. Halm, H. Schenker, E. Kurth, H. Mersmann), "deskripcije" (A. Schönberg), matematike (P. Boulez, M. Babbitt, A. Forte, J. Rahn), informacijske teorije (L.B. Meyer), lingvistike (A. Sychra, F. Lerdahl, R. Jackendoff) itn. Za tovrstno analitično opazovanje glasbenega stavka je značilno umevanje skladbe kot mreže medebojno povezanih ali pa neodvisnih "tonsko gibljivih oblik", s čimer se predmet glasbene analize šele razkrije v ključnem vprašanju deskripcije: "Kaj določena tonska postavitev *pomeni*?" Vprašanja o njihovi semantičnosti - obrobna v pitagorejski aritmetiki, v teoriji baročnih afektov ali figur in v poetizirajočih ter hermenevtičnih interpretacijah glasbe klasicistične in romantične tradicije - deskriptivne analitične metode tako navezujejo na širše področje hermenevtike. S tem se tudi analitična praksa sooča z vprašanji o identiteti *opazovalca* in ne le *opazovanega*.

21 MZ, XVII/1, 1981, 49.

22 Vprašanjem tipa - Kaj določena oblikovna struktura pomeni?, oziroma: Kaj ji podeljuje določen (ne le sintaktični) "pomen"? -, je s pomočjo deskriptivnih analitičnih nastavkov denimo pristopil etnomuzikolog Alan Lomax. V 1960-ih je predstavil zanimiv poskus celostne analize s svojim kantometričnim (cantometrics) projektom, vendar - če izvzamemo Nattiezov semiološki tripartitni analitični sistem - se kažejo v praksi podobna raziskovanja na področju resne glasbe danes prej neke vrste "pozitivistična ezoterika", kakor koristna spoznavna možnost. (Prim.: Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science 1968. Jean-Jacques Nattiez, *Musicoologie générale et sémiologie*; ang. prev. C. Abbate, *Music and Discourse: toward a semiology of Music*, Princeton University Press 1990.)

To je druga zahteva, ki jo je treba upoštevati pri deskripciji glasbenega stavka; v najširšem smislu bi jo lahko zaobjeli kot: *iskanje muzikološkega konteksta*, v okviru katerega je analitično delo smotno oziroma smiselno. Na tej točki pojem deskripcije prehaja na področje hermenevtike ("*razumevanja*") tonskega stavka, s čimer se razpre široko problemsko polje, ki ga tvori splet recepcijskih, teoretičnih in ideoloških spremenljivk.²³

Smoter in smotri *opisovanj* glasbenega stavka.

Stephen Hinton je leta 1987 zapisal v poročilu o *Drugem angleškem kongresu glasbene analize*, da je očitna "pravcata difuzna podoba analitične prakse," v kateri da "ni mogoče najti čvrstega skupnega imenovalca".²⁴ Tudi na podlagi zbornika *Secondo convegno europeo di analisi musicale*²⁵ iz leta 1992 bi težko govorili o jasno upredaljenih stališčih, po katerih naj bi bila glasbena analiza "tudi 'disciplina' z lastnim avtonomnim poljem raziskovanja", kot menita urednika zbornika, ki sta prispevke razdelila v enajst oziroma dvanajst tematskih sklopov²⁶ Kot danes eno izmed zbirnih poglavij glasbene analize bi lahko označili tematski sklop, ki je v zborniku deseti po vrsti: *Analiza analize: ali obstajajo povezave med različnimi analitičnimi metodami?* V njem glasbeniki replicirajo na sestavek J. J. Nattieza, ki je razvrstil in na Mozartovi Simfoniji št. 40 primerjal analitične pristope 20. stoletja v dveh večjih skupinah.²⁷ V prvi skupini so tiste analitične metode, "ki dopuščajo [...] emotivne, afektivne, imaginacijske konotacije" ali "semantično naravnane analize"²⁸; drugo skupino, ki se osredotoča na "imanentno strukturo"²⁹ obravnavanega dela, je Nattiez razdelil na dve podskupini - v prvo uvršča "taksonomične analize,

23 O obstoječih analitičnih metodah, naprimer, Nicholas Cook razmišlja takole: "Obstaja vrsta jasno oblikovanih tehnik glasbene analize; vendar ni vedno ravno jasno, kaj nam te tehnike o glasbi pravzaprav povedo." (*A Guide to Musical Analysis*, Oxford UP 1994, 215.) Cook namreč opazuje glasbeno analizo v okviru muzikologije, v naravnosti katere da je iskati vzroke za zadrego današnjega analitičnega dela, ki je redkokdaj izpostavljeno obema skrajnostima - historično-teoretičnemu ali "kontekstualnemu" pristopu po eni plati in, po drugi, kognitivno-recepcijsko oziroma "antropološko" naravnemu umevanju glasbenih pojavov. Tako kot Dahlhaus ali Eggebrecht, tudi Cook postavlja analizo kot razmeroma profilirano muzikološko dejavnost v širši okvir raziskovanja glasbe Zahoda; v splet teoretičnih, psihološko-recepcijskih in zgodovinskih fenomenov, ki da jih je v glasbeni praksi smiselno razkrivati predvsem kot delce ali odseke t.i. procesa "inkulturacije", torej kot člene v recepcijski "zgodovini učinkovanja". Z aristokratsko distanco Cook sprejema pravzaprav vsako analitično dejavnost z navidezno ohlapnimi kazalci, ki se raztezajo med "smiselno", "nekoliko manj smiselno" in "nesmiselno"; ne podcenjuje formalističnih "analitičnih piruet" Bouleza in Stockhausna, ki da so bile, pravi, "neodgovorne" in "naravnost nemuzikalne" (233), saj so tudi te: "vitalni del glasbene kulture" dvajsetega stoletja (233).

24 Prim.: Hinton, Stephen, *Cambridge University Music Analysis Conference 1986*, Musiktheorie 1987/1, Laaber-Verlag.

25 Zbornik je 1992. izdala Università degli Studi di Trento (ur. Rossana Dalmonte in Mario Baroni, 7).

26 Naslovi so: Analiza poustvarjalnosti; problemi in metode; Strukturalne teorije in kognitivni procesi pri segmentaciji glasbenega stavka; Melodične strukture in verbalna intonacija; Analiza modalnih struktur; Postopki strukturiranja in spremenljivke izvedb v repertorijih ustne tradicije; "Popularna glasba": analiza pesmi nastalih od 1950ih do danes; Strukturne povezave med glasbo in vizualno naracijo; Analiziranje elektro-akustične glasbe: k definiranju zvočnih objektov; Vloga glasbene analize v osnovni in srednji šoli; Analiza analize: ali obstajajo povezave med različnimi analitičnimi metodami?; Prikaz računalniških programov; Različni prispevki. (Ib., 539.)

27 Ib., 529.

28 Tiste, "celles qui admettent - et même qui soulignent - les connotations émotives, affectives, imageantes de l'oeuvre musicale," ali "analyses à orientation sémantique".

29 "Celles qui portent sur les structures immanentes de l'oeuvre."

ki v enovitosti razkrivajo glasbeno substanco³⁰ (Ruwet, Réti, Meyer, Lerdahl-Jackendoff), in v drugo tiste, ki razkrivajo "linearnost"³¹ (Schenker, Meyer, Narmour, Lerdahl-Jackendoff). Klasifikacija, ki je na drugem svetovnem kongresu o glasbeni analizi izzvala vrsto komentarjeve, izkazuje pravzaprav še vedno živo dihotomijo, grobo rečeno, med "programskim" (subjektivnim) in "čisto, absolutno" (objektivno) mišljenim glasbenim *pomenom*. Kaže, da le-ta izhaja iz duhovnega okolja antinomij, ki jih racionalizirajoče načelo "jasnosti in razumljivosti" predstavlja kot večno razmejevanje med subjektivno imaginacijo in objektivno oblikovno faktografijo - kot razmejitev med subjektivistično "tradicijo asociativnega zaznavanja zvočnega"³² in "objektivnim" oblikotvorjem.³³

Ena od glavnih tem za udeležence desete sekcije omenjenega simpozija je ob omenjenem izhajala iz vprašanj o objektivnosti in subjektivnosti analitičnega opazovanja.³⁴ Po mnenju urednika simpozijskega zbornika M. Baronija je celotna razprava še posebej poudarila vprašanje razmerja med objektivnostjo analize ("l'obiettivo di fondo che ogni analisi sottointende") in subjektivnim dejavnikom ("il punto di vista dell' analizzatore")³⁵ - osrednjo problematiko današnje analize. Vprašanje razmerja med subjektom in objektom, sicer enega od ključnih problemov, ki se znova zastavlja skorajda ob vsakem analitiškem opazovanju, je Jonathan Dunsby postavil, z besedami N. Luhmanna, na področje "opazovanja drugega reda". Z drugimi besedami: na epistemološko področje, ki se ukvarja s "kontekstom" opazovanja, v katerem so zaobjete ne le značilnosti glasbenega stavka, temveč tudi njihovo ozadje, ki ga Dunsby definira po temeljnem načelu recepcijske zgodovine: "the work of art is complete in its identity."³⁶

Z vprašanjem o identiteti skladbe objektivnost deskriptivno-formalistične analize pravzaprav izgubi vrednotenjski kategoriji pravilno-nepravilno, ki sta bili ključni premisi preskriptivnega analiziranja. Prepoznavnosti skladbe tako ne zagotavlja samo njena imanentna strukturiranost (čepprav je ta osnova, iz katere analitik

30 "Les analyses taxinomixues qui découpent en unités la substance musicale."

31 "Les analyses que, faute de mieux, j'appellerai *linéaires*."

32 Prim. Erich Reimer, *Hermann Kretzschmars musikalische Hermeneutik und die Tradition des assoziativen Hörens*, v: Die Musikforschung 43/3, Kassel 1990, 211-221.

33 Albrecht Schneider in Uwe Seifert sta l. 1986 ponudila Nattiezovi podobno, morda zgovornejšo razmejitev analitičnih pristopov: v prvo skupino sta uvrstila "oblikovne, kvantitativne [analitične] nastavke", v drugo pa, med drugimi, "fenomenološko, semiotično in kognitivno-psihološko" naravnano analizo. (Acta Musicologica LVIII, 1986/II, 305-338.) Če je za analitične nastavke, ki sta jih Schneider in Seifert uvrstila v prvo skupino, značilno, da njihov namen ne presega naloge "objektivne" klasifikacije tonskih pojavov - in pozitivistično razumljena "objektivnost" je, kot rečeno, osnovno gibalno sodobnega analitičnega opazovanja - je za drugo skupino ravno "objektivnost" ključna predpostavka, ki jo je vredno vedno znova preizprašati. Klasificiranje značilnosti tonskega stavka namreč kaže razumeti kot izhodišče določanja in (raz)umevanja "pomena" tonskih pojavov.

34 Druga izstopajoča tema simpozija je razkrila živahna vprašanja o tem, kaj naj zaobjema *celotna* analiza glasbenega dela, torej o kontekstu analiziranja posamezne oblikovne zgradbe.

35 Prim. ib., 593.

36 Rossana Dalmonte in Mario Baroni, op. cit., 574.

“bere”), temveč vrsta “družbenih dogovorov”, ki jih narekujejo tako zgodovinski kontekst, kot estetika, teorija, filozofija in psihologija. S tem, ko opisovanje oblike postane orodje hermenevtike glasbenega stavka in skuša odgovoriti na vprašanja tipa - “Kaj nam ta analiza pove?” -, formalistična deskripcija eksplicitno ali pa prikrito gradi nekakšno “še-ne-dooblikovano” mrežo med vejami muzikološkega v(denja, ki so same sicer utrjene, uveljavljene (po T. Kuhnu) kot “normalne znanstvene paradigme”³⁷ z bolj ali manj jasnim “kontekstom” raziskovanja, metodami dela in obsegom vprašanj.

Deskriptivne analitične pristope, ki so (bili) skozi zgodovino podvrženi vsakokratnemu umevanju glasbene substance, kaže tako razumeti kot predmet, ki naj ga usmerja po eni plati kompozicijska teorija, po drugi pa zgodovina in teorija (teorije?) recepcije. Nikakor ne njihov lastni, v nekaterih primerih do potankosti dodelan inštrumentarij. (Analiza po metodi A. Fortea, ki “naj-bi-bila-objektivna”, v svoji izvorni obliki nujno potrebuje komentirje konteksta obravnavanega tonskega segmenta, in je brez določenega teoretičnega smotra, torej *analitike* izhodiščne namere - neuporabna). In na tej točki se analitično opazovanje sooča s ključno premiso zgodovine recepcije: s sistemi (konteksti, diskurzi, teorijami, zornimi koti ipd.) “identificiranja” glasbenih tvorb. Glavno analitično vprašanje torej ni več - Kakšno funkcijo ima določena oblikovna postavitev ali določen oblikotvorni postopek v skladbi? - temveč: Kaj “generira” *pomen* določenega kompozicijskega postopka? Se s tem inštrumentarijem, ki se je do danes razvejeval na podlagi postulatov oblikoslovja A. B. Marxa, tudi analitik sooča s “pojmom razvoja in vprašanjem o cilju tega razvoja” analitičnih orodij, v čemer je po mnenju Hansa Georga Gadamerja³⁸ ena od ključnih zagat *tudi* humanističnih znanosti? Vsaka analitično-kompozicijska kategorija ima namreč lastno zgodovino, vezano na različna poetološka, estetska, ali pa ideološka duhovna okolja. Slednjih sicer ne kaže obravnavati v smislu kopičenja različnih (v posameznem obdobju aktualnih) postavk, temveč predvsem kot del semantične “kumulacije” sprememb glede na znano, ki jih analitik neizogibno ustvarja ob vsakokratni obravnavi določene tonske tvorbe. (O različnosti danes obstoječih konceptov analiziranja kaže torej premisliti zlasti v njihovih “kontekstih”, pri katerih je neizogibno govoriti o podobnih, v preteklosti “že zabeleženih težnjah...”. Vladimir Karbusicky denimo zapaža: možnosti enega izmed največkrat omenjanih “odkritij glasbene poetike” 20. stoletja, variante dedekafonskega strukturiranja, je leta 1636 izračunal francoski glasbeni teoretik Marin Mersenne.)³⁹

37 Prim.: Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Suhrkamp (druga izdaja) 1969.

38 *Das Erbe Europas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1989, cit po hrv. prev. K. Miladinova, *Nasljede Europe*, Matica Hrvatska 1997, 37.

39 Vladimir Karbusicky, *Zur Philosophie der kosmischen und irdischen Harmonie in der Musik*, v: *Das Gebrochene* (G/cckversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik, (ur. O. Kolleritsch) Wien-Graz 1998, 156.

Če je torej odgovor na Gadamerjevo vprašanje pritrdilen, je potrebno iskati ustrežna pojmovanja analitičnih nastavkov v okviru širšega epistemološkega umevanja tonskih pojavov. Kriterije za to pa bržkone narekuje tako skladateljev miselni svet, kot tudi zgodovinsko in sedanje razumevanje le-tega. In če še enkrat pritrdim Gadamerjevi misli: uporabnost obstoječega deskriptivnega analitičnega inštrumentarija kaže upoštevati predvsem po njegovi posredniški funkciji - med umevanjem teoretičnih postulatov določenega obdobja, praktično izvedbo v notnem zapisu, in današnjim *pomenom* oziroma *pomeni*, ki ga oziroma jih tonski zapis izkazuje. Kar je, konec koncev, bila in tudi ostaja ena od osnovnih nalog analitičnega opazovanja.

Musical and Analytical Points of Departure: Towards a Description of Compositional Structure

Summary

The article deals with the concept of description of the compositional structure. It proceeds from several musical-analytic procedures or methods. In the first place, it concerns the questions of "contextualization" of the description of music, in which some epistemological categories are discussed that generate musical meaning. Along with this the issue of analytic focal points within the framework of certain currently topical points of departure of the musical analysis is touched upon which raises two themes: the aim of musical analysis and the relation between the subjectivity and the objectivity of a particular description.

Disertacije • Dissertations

Matjaž Barbo

Pro musica viva Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni

Nova glasba 20. stoletja je poudarila pomen kompozicijsko-tehničnih novosti in jih povzdignila na raven estetskih kategorij. Tudi zgodovinopisje, oblika periodiziranja slogovnih premen, se je v 20. stoletju z nastopom modernizma opirala na kompozicijsko-tehnične zasuke, ne pa na globalne spremembe filozofske paradigme in z njo povezane estetske obrate. Izključnostno pravico do opredeljevanja slogovnih prvin so dobile kompozicijsko-tehnične poteze, na katere se je posledično vezal tudi filozofski premislek.

Petdeseta in šestdeseta leta v slovenski glasbi bi lahko podobno kot drugje v Evropi označili kot obdobje "novega začetka", leta "nič". Mladi skladatelji, ki so se v teh letih začeli predstavljati javnosti, so najavljali novo generacijo glasbenikov. Tuja so jim bila populistična socrealistična načela, ki jih je aktualna politična ideologija po 2. svetovni vojni postavljala za merodajne estetske norme. Novi rod glasbenikov se jim je zoperstavil in oblikoval novo modernistično estetiko, ki je znova zagovarjala normative glasbene avtonomnosti.

Mladi skladatelji so se po končanem študiju čutili zapostavljeni. Bili so prepričani, da je bilo bistveno premalo priložnosti za izvedbe njihovih del, perspektive posameznikov pa niso bile spodbudne. Ker so imeli že nekaj izkušenj s sorodnimi skladateljskimi združenji, so tisti, ki so tvorili najbolj avantgardno jedro skladateljskega rodu, na začetku šestdesetih let ustanovili skupino *Pro musica viva*. Čeprav je bil temeljni razlog za povezovanje skladateljev afirmacija njihovih del, pa je moralo njihovo združenje - da bi bilo navzven prepričljivo - temeljiti na vsaj delno enovitem skupnem estetskem imenovalcu. Formula, ki so se je ob ustanovitvi skupine oklenili, je v Osnutku statuta skupine izražena z naslednjimi besedami: "Stilna in estetska usmeritev članov je svobodna, toda s pogojem, da je sodobna."

Pisati "sodobno" je kot povezovalni temelj pomenilo zavračati kompozicijsko-tehnične postulate starejših kolegov, "sodobni" jezik pa je bil v pogojih estetike Novega conditio sine qua non prepričljivejšega in umetniško vrednejšega glasbenega jezika.

Osrednji programski cilji skupine PMV so bili troji: uveljaviti "sodobno" slovensko glasbo (predvsem skladbe članov skupine), predstaviti "sodobne" tuje tokove in v glasbeni zavesti obuditi slovensko zgodovinsko avantgardo. Skupina se je predstavila s široko razvejano dejavnostjo: organizirali so koncerte in pogovore, izdajali muzikalije, se predstavljali na radiu in televiziji ipd. Člani so se zbirali v zaprtem krogu, kjer so pripravljali javne nastope ter skupaj poslušali posnetke skladb in študirali partiture. To je bil tudi prostor intenzivnih pogovorov o bistvenih estetskih vprašanjih, skladatelji so spoznavali in polemično soočali različne kompozicijske koncepte, razpravljali o kompozicijsko-tehničnih vprašanjih itn. Redno druženje in skupno spoznavanje aktualnih kompozicijskih tokov je verjetno vplivalo tudi na to, da lahko v delih več skladateljev istočasno zasledimo enake kompozicijsko-tehnične poteze, ki sledijo kronološkemu zaporedju uveljavljajočega se Novega v evropski glasbi.

Ob koncu delovanja skupine so si bili skladatelji kompozicijsko-tehnično povsem vsaksebi. Vsak od njih je izdelal lastno poetiko, svojo kompozicijsko tehniko. "Sodobnost" kompozicijskega jezika so uresničevali na tako različnih ravneh, da ni bilo med njimi nobene enovitosti več. Hkrati s tem so se od sredine šestdesetih let člani skupine vse bolj uveljavljali v slovenski glasbeni javnosti in si enakovredneje delili prostor s starejšimi kolegi. Tudi s tem so izgubljali veljavo temeljni razlogi za njihovo povezovanje. Logična posledica vsega je bila, da je skupina razpadla.

Skupina Pro musica viva je gotovo pomembno vplivala na temeljni estetski premik v slovenski glasbi poznih petdesetih in šestdesetih let. Pomemben ni le neposredni premik v Novo, kot ga lahko opazujemo v skladbah njenih članov v letih delovanja skupine, ampak tudi posredni vpliv, ki ga je imela skupina na oblikovanje javnega mnenja.

Obranjeno 17. aprila 1997 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Pro musica viva
A Contribution to Slovenian Modern Trends
since World War II

The new music of the 20th century stressed the significance of compositional-technical novelties and raised them to the level of aesthetic categories. In the present century also historiography, a form of identifying stylistic changes according to periods, with the emergence of modernism, relied on compositional-technical turns rather than on global shifts in the philosophical paradigm and on aesthetic changes related to it. The exclusive right to determining stylistic elements was passed on to compositional-technical features to which philosophical reflection was related as a consequence.

The fifties and the sixties in Slovenian music could be, like elsewhere in Europe, marked as a period of "new beginnings", of the year "zero". Young composers who were in these years presenting themselves to the public were announcing a new generation of musicians. They found as alien the populist principles of socialist realism, which the political ideology current after World War II was setting up as determining aesthetic norms. The new generation of musicians set itself against them and started shaping a new modernist aesthetics again pleading for the norms of musical autonomy.

Young composers, having concluded formal musical studies, felt ignored. They believed that there was virtually too little opportunity for the production of their works, and the prospects of individuals were not stimulating. Having had already some experience with the related professional associations, those among them who formed the most avantgarde nucleus in the generation of composers, coming up at the beginning of the sixties, founded the group Pro musica viva. Although the principal reason for the interaction of the composers was the affirmation of their works, their association - in order to be convincing to the outside environment - had to be based at least on a partly unified aesthetic denominator. The formula espoused when founding the group is in the Draft of the Statute expressed in the following words, "The stylistic and aesthetic orientation of members is free, but on condition that it is modern". To write "in a modern way" denoted as an integrating basis the rejection of the postulates of elderly colleagues, while the "modern" language was in the conditions of the aesthetics a conditio sine qua non of what was new more convincing and artistically more valuable musical language.

The central programme aims of the group were three: to win recognition for the "modern" Slovenian music (particularly compositions by members of the group), to present "modern" foreign trends, and in the musical conscience to awake the Slovenian historic avantgarde. The group was presenting itself with a widely ramified activity: they organised concerts and talks, issued musical publications, ap-

peared on the radio and television, etc. The members met in a closed circle where they prepared public appearances, jointly listened to recordings of compositions and studied the scores. This was likewise the place for intensive talks about essential aesthetic issues, the composers became acquainted and polemically confronted with different compositional concepts, they discussed compositional-technical points, etc. Regular meetings and learning about topical compositional trends possibly account for the fact that in the works by several composers we can simultaneously trace the same compositional-technical features, which in a chronological sequence follow the advancing new elements in European music.

At the end of their activity the composers from this group went in compositional-technical respects wholly apart. Each of them made for himself his own poetics, his own compositional technique. The "modern quality" of the compositional language was being realised by them at such different levels that no unity has been left. At the same time, since the mid-sixties, members of the group were increasingly becoming established in the Slovenian musical public and more on equality terms performed on the concert stage with elderly colleagues. This again diminished the value of the basic reasons for their association. It was a logical consequence of it all that the group broke up.

The group Pro musica viva meant a significant avantgarde nucleus of the aesthetic shift in Slovenian music in the late fifties and in the sixties. Significant is not only the direct shift into the new music, as it can be observed in the compositions by their members during the years of the group's activity, but also the indirect influence which the group had on the shaping of public opinion.

Defended on April 17, 1997, Philosophical Faculty, Ljubljana.

Disertacije • Dissertations

Aleš Nagode

Cecilijanizem na Slovenskem kot glasbeno, kulturno in družbeno vprašanje

Disertacija v uvodu sintetično predstavlja organski razvoj programa cecilijanskega gibanja, ki se je razmahnilo v sedemdesetih letih 19. stoletja, sprva v nemških, potem pa po skoraj vseh deželah katoliške Evrope ter celo med izseljenci v ZDA. Njegov izvor išče v stoletnih prizadevanjih katoliške cerkve, da bi našla srednjo pot med izkoriščanjem močnega psihološkega učinka, ki ga ima glasba na poslušalca in strahom pred vdiranjem čutnega in posvetnega v liturgijo. Tako se dotakne številnih dokumentov, od spisov cerkvenih očetov do papeških listin in koncilskih odlokov. Posebno pozornost namenja neposrednemu oblikovanju cecilijanskega programa, ki ga lahko zasledujemo skozi celo 19. stoletje, od prvih reformnih poskusov v Franciji in Italiji, do temeljnih spisov romantične glasbene estetike, del E. T. A. Hoffmanna, L. Tiecka in Wackenroderja. Slednji so na prepričanju, da je glasba izraz časa v katerem nastaja, postulat umetniške avtonomije navkljub utemeljili načelo, da ustvarjanje nove cerkvene glasbe v razkristjanjenemu stoletju, kakršno je devetnajsto sploh ni mogoče, ter da tako ostaja le historistično obnavljanje starega repertoarja (koral, vokalna polifonija 16. st.) in epigonsko posnemanje le-tega.

Z ustanovitvijo Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo leta 1877 je cecilijanstvo seglo tudi na Slovensko. Disertacija poskuša z vrsto spisov in pregledom dejavnosti številnih pomembnih osebnosti (Rihar, Slomšek, K. Mašek, Nedved, Anton Foerster) iz časa med letom 1840 in formalno ustanovitvijo Cecilijinega društva pokazati, da cecilijanska reforma ni bila le prenos programa nemškega cecilijanstva na Slovensko, temveč, da je bila zavest o nujnosti reforme cerkvene glasbe, pa tudi pot zanjo znana že prej. Disertacija poskuša na podlagi spisov slovenskih cecilijancev podrobno definirati izhodišča njihovega delovanja, ter stališča do

posameznih vprašanj, kot so raba slovenskega jezika v liturgiji, glasbeno-estetska izhodišča, stilna podoba primerne cerkvene glasbe, odnos do starejše slovenske cerkveno-glasbene literature, pogledi na vlogo koralnega petja, sodelovanje ljudstva pri izvajanju cerkvene glasbe, ipd. Cecilijanski program se pri tem opazovanju izkaže kot logično izpeljan sistem nazorov o cerkveni glasbe, utemeljen na brez-pogojnem spoštovanju cerkvenih predpisov glede glasbe v liturgiji, ki terjajo univerzalnost in objektivnost cerkvene glasbe. Njegovo temeljno izhodišče, tako za produkcijo kot reprodukcijo, je izključevanje vsakršne subjektivnosti (izraza osebe) in nacionalnosti (izraza nacije), ter popolna podreditev glasbe liturgični funkciji in s tem besedilu.

Avtor poskuša prikazati tudi odmeve in rezultate uresničevanja cecilijanskega programa v slovenski glasbi, kulturi in politiki. Ob tem opozarja na dejstvo, da je nastop cecilijanskega gibanja sovpadel z izjemnim razmahom narodne prebuje v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ter hkratno politično polarizacijo, katere nosilec je bilo vedno številčnejše slovensko meščanstvo. Iz predstavljenega gradiva lahko razberemo, da je reforma cerkvene glasbe naletela na odpor obeh političnih taborov. Liberalni je s svojo težnjo po čim močnejšem prežemanju družbenega življenja z nacionalno idejo nasprotoval zlasti doslednemu vztrajanju cecilijancev pri cerkvenih predpisih o liturgičnem jeziku in univerzalnem značaju cerkvene glasbe. Konservativni tabor, zlasti duhovščina, pa se je bala zlasti pastoralne neučinkovitosti cecilijanske zasnove cerkvene glasbe, ter ljudskih odporov pri uvajanju novotarij.

Avtor v zaključku poskuša strniti izsledke v enotno oceno, ter ugotavlja, da slovensko cecilijansko gibanje ni bilo ovira za razmah glasbenega romantizma in nacionalne glasbe na Slovenskem, temveč prej pomemben del uveljavljanja romantične glasbene estetike na Slovenskem. Ob tem je močno spodbudilo razvoj glasbene publicistike in založništva (prva slovenska glasbena revija *Cerkveni glasbenik*, zalaganje skladb in učbenikov) in dvig izvajalske ravni širom po Sloveniji (orglarska šola, tečajji, ustanavljanje zborov, pevske šole, itd.). Njegovi voditelji pa so pri prenašanju njegovih univerzalnih idej spregledali specifičen položaj slovenske cerkvene glasbe, ter njene vpetosti v porajajočo se nacionalno kulturo. Čas za dokončno ločitev posvetnega in cerkvenega v slovenski glasbi je napočil šele nekaj desetletij kasneje.

Obranjeno 20. novembra 1997 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Cecilianism in Slovenia as a Musical, Cultural, and Social Issue

In the introduction the dissertation synthetically presents the organic development of the programme of Cecilian movement which spread itself in the 1870s at first in the German and then in nearly all countries of the Catholic Europe and even among the emigrants in the United States. It seeks its source in the centuries-long endeavours of the Catholic church to find a middle course between utilizing the strong psychological effect which music exerts on listeners and the fear of the irruption of sensual and secular elements into liturgy. It thus touches on numerous documents, from writings by church fathers to papal documents and council decrees. Special attention is paid to the direct formation of the Cecilian programme, which can be traced throughout the 19th century, from the first reform attempts in France and in Italy to the basic texts of the romantic musical aesthetics, to the works of E.T.A. Hoffmann, L. Tieck and Wackenroder. In their belief that music is an expression of time in which it is created these authors, disregarding the principle of autonomy in art, substantiated the principle that the creation of new church music is in a de-Christianized century like the 19th not possible at all and that accordingly one is left with merely restoring the old repertoire (choral, vocal polyphony of the 16th century) and epigonic imitation thereof.

With the founding of the Cecilian Society for the Ljubljana diocese in 1877 Cecilianism reached also Slovenia. Through a number of their writings and a survey of the activities of the key figures (Rihar, Slomšek, Kamilo Mašek, Anton Nedvčed, Anton Foerster) from the time between the year 1840 and the formal founding of the Cecilian Society the dissertation seeks to demonstrate that the Cecilian reform was not only a transfer of the programme of the German Cecilianism to Slovenia but the awareness of how necessary it was to reform church music and also the way to achieve this were known already at an earlier stage. On the basis of writings by Slovene Cecilians the dissertation attempts to define in possible detail the starting points for their activity and the attitudes to particular topics, like the use of the Slovene language in liturgy, musical and aesthetic starting points, stylistic picture of appropriate church music, the attitude toward older Slovene church music literature, views on the role of choral singing, folk singing in performing church music, etc. In an examination of these issues the Cecilian programme proves to be a logically coherent system of views on church music, grounded on unconditional respect of church rules as regards universalism and objectivity in church music. Its basic point of departure, both for production and reproduction, is the exclusion of any subjectivity (expression of person) or nationality (expression of nation) and the complete subordination of music to the liturgic function and in this way to the text.

The author tries to present also the responses and results of pursuing the Cecilian programme in Slovene music, culture, and politics. In this connection attention is called to the fact that the appearance of the Cecilian movement coincided with the exceptional growth of national awakening in the eighties of the previous century and a simultaneous political polarization the exponent of which was the steadily increasing Slovene middle classes. From the material put forward it is possible to see that the reform of church music met with resistance on the part of both political camps. The liberal camp, in its desire for ever stronger permeating of social life with the national idea, opposed particularly the consistent insistence of Cecilians on church rules concerning the liturgic language and the universal character of church music. The conservative camp, in particular clergy, feared especially pastoral inefficiency resulting from the Cecilian design of church music and people's disinclination as regards the introduction of novelties.

*In the conclusion the author seeks to sum up his findings into a unified appraisal; he finds that the Slovene Cecilian movement was not an impediment to the rise of musical romanticism and of national music in Slovenia but sooner a significant part of affirmation of romantic musical aesthetics in Slovenia. It gave a strong impetus to the development of musical publicizing and publishing (the first Slovene musical review, *Church Musician*; publishing of compositions and textbooks) as well as to the rise of the reproduction level throughout Slovenia (organ school, musical courses, founding of choirs, schools for singing, etc.). But its leaders - in transmitting its universal ideas - failed to see the specific position of the Slovene church music and its incorporation within the emerging national culture. The time for a definitive dissociation of secular and clerical elements in Slovene church music was to arrive only a few decades later.*

Defended on November 11, 1997, Philosophical Faculty, Ljubljana.

Magistrska dela • M. A. Works

Metoda Kokole

Isaac Posch
in njegova inštrumentalna dela;
s posebnim ozirom
na variacijske suite
za inštrumentalni sestav zbirke
Musicalische Ehrenfreudt (1618)

Začetek 17. stoletja je nedvomno manj znano in manj raziskano obdobje starejše inštrumentalne glasbe. Študij glasbene literature tega časa zato odpira vrsto zanimivih vprašanj in s tem smernic za raziskave, na primer plesni vidik zgodnejših suitnih skladb, omahovanje med staro modalnostjo in modernejšo tonalnostjo itd. Pričujoča študija obsega v obliki sodobne partiture transkribirano notno gradivo inštrumentalne zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* (1618) skladatelja Isaaca Poscha (? - 1622/23), ki je deloval na tedanjem Koroškem in Kranjskem, ter študijo, ki je tematsko razdeljena na tri vsebinske enote. V prvem poglavju je povzet še vedno precej pomanjkljiv skladateljev življenjepis, ki vsebuje nekaj iztočnic za nadaljnje raziskave, in zgodovina dosedanjih raziskav. V drugi polovici istega poglavja je pregledno predstavljen skladatelj celotni opus, ki je zaokrožen s splošno sliko o stanju glasbene kulture - predvsem glede prisotnosti evropskega sodobnega inštrumentala - v kranjski prestolnici na prelomu 16. v 17. stoletje.

Drugo poglavje je zgodovinski pregled razvoja suite - z navedki najpomembnejše literature - do oblikovanja variacijske suite za inštrumentalni sestav v prvih desetletjih 17. stoletja. V zadnjem delu so ansambelske variacijske plesne suite Poscheve zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* oblikovno predstavljene v primerjavi s podobnimi inštrumentalnimi suitami najpomembnejših sodobnih skladateljev Johannes Thesseliusa, Paula Peuerla in Johanna Hermanna Scheina. V tretjem poglavju sledijo podrobne obravnave različnih vidikov Poschevih skladb zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* s primeri analiz. Specifična študija obsega predstavitev notnega gradiva, opis značilnosti posameznih inštrumentalnih plesov, ki so prisotni v zbirki, opredelitev stopnje variacijskih povezav med suitnimi stavki, vprašanje tonalnosti oziroma modalnosti te glasbe, opozorilo na pomen ključev za inštru-

mentacijo in izvajalsko prakso ter argumente za izvajanje sicer neoznačenega continua. Sami študiji sledi še deset notnih, shamatičnih in tekstovnih prilog, ki so sestavni del magistrskega dela. Na koncu sta dodana najpomembnejša bibliografija in seznam notnih primerov in ilustracij. Notno gradivo in vse primerjave s podobnimi sodobnimi deli drugih evropskih skladateljev kot tudi analize posameznih primerov konkretne zbirke potrjujejo, da je bilo skladateljsko delo organista koroških deželnih stanov, najpomembnejšega skladatelja zgodnjega 17. stoletja na ozemlju današnje Slovenije, tako v njegovem kot tudi v našem stoletju evropsko pomembno.

Obranjeno 21. septembra 1995 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

*Issac Posch and his Instrumental Works;
with special reference to variation suites
for instrumental set-up of the collection
Musicalische Ehrenfreudt (1618)*

The beginning of the 17th century is undoubtedly a less well known and less studied period of the earlier instrumental music. A study of the musical literature therefore opens up a series of interesting questions and thereby indications for research, e.g. the dance aspect of the earlier suite compositions, the oscillation between the old modality and the more modern tonality, etc. The present study comprises the note material, transcribed in the form of a modern score, of the instrumental collection Musicalische Ehrenfreudt (1618) by the composer Isaac Posch (? - 1622/23), who was active in Carinthia and Carniola at that time, as well as a study thematically divided into three units with regard to contents. The first chapter sums up the still rather incomplete biography of the composer, which contains some starting points for further research, and historical accounts made so far. The second half of the same chapter brings a survey of the composer's entire work, rounded off by a general picture of the situation in musical culture - notably as regards the presence of the European musical instruments at that time in the Carniolan capital at the turn from the 16th to the 17th century.

The second chapter presents a historical survey of the development of the suite - with quotations of the most important literature - until the formation of the variation suite for instrumental cast in the first decades of the 17th century. The last part contains ensemble variation dance suites from Posch's collection Musicalische Ehrenfreudt presented in comparison with similar instrumental suites by the outstanding composers of the time - Johannes Thesselius, Paul Peuerl, and Johann Hermann Schein. In the third chapter there follow detailed discussions of the various aspects of Posch's compositions in the collection Musicalische Ehrenfreudt with examples of analyses. A specific study comprises a presentation of the note material, a description of the characteristics of individual instrumental dances given in the collection, the determination of the degree of variation link-ups among suite movements, the issue of tonality or rather modality in this music, a warning as regards the significance of keys for the instrumentation and for reproduction practice, and arguments for reproducing the otherwise unmarked continuum. The study itself is followed by ten notational, schematic, and textual supplements which are a constituent part of the M.A. thesis. Added at the end are the more important bibliography and a list of notational examples and illustrations. The notational material and all the comparisons with similar contemporary works by other European composers as well as the analyses of individual examples of the collection

in question confirm that the compositional work by the organist of the Carinthian estates, the most important composer of the early 17th century on the territory of the present-day Slovenia both in his century as well as in our own had European significance.

Defended on September 21, 1995, Philosophical Faculty, Ljubljana.

Magistrska dela • M. A. Works

Nataša Cigoj Krstulović

Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848 - 1872)

Namen magistrske naloge o zgodnjem obdobju čitalnic na Slovenskem, ki ga je slovenska muzikološka misel že označila kot glasbeno "čitalništvo", je bil dvoplasten. Po eni strani je skušala obogatiti informacijsko vsebino z novimi podatki o delu čitalnic iz doslej še nepregledanih arhivskih in časopisnih virov, po drugi strani pa osvetliti dogajanje pod podatkovno vrhnjo s poudarjenim socialno-zgodovinskim izhodiščem. Se pravi, v nasprotju z glasbeno imenentnim zgodovinopisjem, ki glasbo obravnava avtonomno, v povezavi z družbenimi in političnimi okoliščinami v slovenskem etničnem prostoru, je naloga želela pojasniti: prvič, kako so primarno vplivale zunajglasbene okoliščine na glasbeno življenje in delo, in drugič, kako so se zrcalile v ustvarjalnih dosežkih.

Uvodna razmišljanja osvetljujejo te okoliščine, ki so vplivale na slovensko glasbeno delo tretje četrtine prejšnjega stoletja. Fenomen "čitalništva" pojasnjujejo idejni, motivni in žanrski zgledi (nemški in češki) ter neposredne glasbene osnove pri nas, z drugega zornega kota pa oris mesta in pomena slovenske posvetne glasbene dejavnosti sredi 19. stoletja, funkcij, ki jih je imela glasba, položaja glasbenikov in recepcije glasbe. Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem moremo pravilno presoјati le, če pojasnimo tudi vlogo Janeza Bleiweisa, ki je takrat kroјil vse družbeno in kulturno življenje ter programa Zedinjene Slovenije. Z glasbenega stališča je bilo potrebno osvetliti delo Gregorja Riharja, ki je bilo vzor ne samo ustvarjalcem prvega ampak tudi drugega čitalniškega kroga.

Osrednji poglavji sta namenjeni organizaciji in delu Slovenskega društva (njegov pomen v glasbenem oziru zrcalijo izdaje Slovenske gerlice in besede) ter čitalnic. Razvrstitev v dve časovni skupini se je zdela smiselna zaradi komplementarnosti zgodovinskih in glasbenih dogodkov. Delo prvega čitalniškega kroga glasbenih

ustvarjalcev je bilo povezano predvsem z delovanjem Slovenskega društva (le-to je bilo ustanovljeno 1848), delo drugega pa s čitalnicami, ki so jih po letu 1861 začeli ustanavljati na Slovenskem. Mejna letnica je zgolj okvirna, saj gre prej kot za dogodka za razliko v duhovnem ozračju, ki je spodbujalo ustvarjalce. Glede na regionalno specifikko je bilo gradivo razdeljeno po posameznih deželah. Faktografski zapisi o čitalnicah, ki so na voljo, so v preglednicah dodani na koncu naloge. Omejujejo se na letnico nastanka, število članov in predsednika, podatke o prireditvah in pevskem zboru. Podobo glasbene prakse čitalnic dopolnjuje pregled sporedov in izvajalcev glasbenega dela prireditev.

Idejna izhodišča in značilnosti ter pregled tvornosti in dosežkov Jurija Flajšmana, Miroslava Vilharja in delno Kamila Maška s kasnejšim ustvarjanjem Antona Nedviča, Davorina Jenka, Gustava Ipavca in Antona Hajdriha je bilo izhodišče za primerjavo dela obeh generacij v sklepu naloge.

Pojasniti je bilo potrebno tudi v dosedanjih razpravah premalo opaženo mentorsko in organizacijsko delo Gašparja Maška, sopotnika prve generacije ter upoštevati zgodnja dela vodilnih osebnosti slovenske glasbene romantike: Benjamina Ipavca, Frana Gerbiča in Antona Foersterja, ki so bili na vsak na svoj način povezani s čitalnicami.

Spremembe v delovanju čitalnic je konec šestdesetih let 19. stoletja prinesla diferenciacija njihove kulturne dejavnosti, posamezni odseki so prerasli v samostojna društva. Najprej se je to zgodilo v Ljubljani, kjer so 1867 ustanovili Dramatično društvo, potreba po profesionalizaciji glasbenega dela pa je dozorela z ustanovitvijo Glasbene matice leta 1872. Njun vpliv na glasbeno delo ljubljanske Narodne čitalnice je pojasnjen v naslednjem poglavju.

Pri vrednotenju dosežkov prvih dveh generacij ustvarjalcev in glasbenega dela čitalnic je bilo v zaključku potrebno upoštevati, da glasba kot umetnost na Slovenskem ni imela možnosti avtonomnega razvoja. Zaradi specifikke okoliščin (družbenopolitičnih, socialnih in glasbenih) avtonomni umetnostni kriteriji niso relevantni. Z naše glasbenozgodovinske perspektive so bile uglasbitve v nacionalnem (slovenskem) jeziku takrat aktualne, v luči razvoja slovenske glasben pa pomenijo osnove samobitni slovenski glasbeni ustvarjalnosti. Čeprav sta bila volja in talent mnogokrat močnejša od zmožnosti in rezultatov, je vendarle tudi v glasbenem oziru zaslediti razvoj od skromnih, s pomanjkljivim znanjem zapisanih pesmi do "pravega" štiriglasnega moškega zbora, kantate, od igre s petjem do spevoigre.

Kdaj in zakaj je "čitalniško" glasbeno ustvarjanje postalo stranski tir, ki ni vodil več nikamor, bo mogoče bolje pojasniti s preučevanjem tega dela po letu 1872. Torej je magistrska naloga lahko tudi uvod v raziskovanje naslednjih desetletij čitalniškega dela.

Obranjeno 8. maja 1997 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Musical Activity of Reading Societies in Slovenia until the Founding of the Musical Centre (1848 - 1872)

The purpose of the M.A. thesis on the early period of reading societies in Slovenia, which has already been designated in Slovene musicological pursuits as musical "reading societies", is twofold. On the one hand it seeks to enrich the already available information with new particulars about the activity from as yet unexamined archival or newspaper sources, and on the other to elucidate the development under the data level by focusing on the socio-historic point of departure. Which is to say that in contradistinction to the musically immanent historiography which treats music in an autonomous way, related to social and political circumstances in the Slovene ethnic area, the thesis sets out to clarify: first, how did primarily external-musical developments affect musical life and work, and second, how were they reflected in creative achievements.

The introductory thoughts center on the circumstances influencing the Slovene musical activity of the third quarter of the previous century. The phenomenon of "reading societies" is elucidated by conceptual, motivic, and genre examples (German and Czech) and by our own direct musical elements, and from the other point of view by a description of the position and of the significance of the Slovene secular musical activity in the middle of the 19th century, of the functions performed by music, of the status of musicians, and of the reception of music. The musical activity of reading societies operating in Slovenia can be appropriately assessed only if we account also for the role of Janez Bleiweis, who was at that time shaping the entire social and cultural life, and for the programme of United Slovenia. From the musical point of view it was necessary to shed light on the work of Gregor Ribar, who was a model for creative musicians not only of the first but also of the second circle of reading societies.

The central two chapters deal with the organization and work of the Slovene Society (its importance in musical respect is manifest from issues of the Slovene Turtle dove and academies) and of reading societies. The classification into temporal groups appeared sensible owing to the complementary nature of historical and musical events. The work of the first reading society circle of musical authors was connected above all with the activity of the Slovene Society (which was founded in 1848), while the activity of the second with reading societies, which were started in Slovenia after the year 1861. The border year is simply provisional for the real concern is focused not on the events but on the difference in the spiritual climate which stimulated creativity. With regard to regional specifics, the material was classified according to individual countries. Factographic notes about the reading rooms that are available are added in survey tables at the end of the thesis. They are limited to

the year of beginning, the number of members, and the chairman, to information about events and the chorus. The picture of the practical musical activity carried on in the reading society is complemented by a survey of programmes and performers of the musical part of events.

Conceptual starting points and surveys of the activity and achievement of Jurij Flajšman, Miroslav Vilbar, and partly of Kamilo Mašek together with the later work of Anton Nedvėd, Davorin Jenko, Gustav Ipavec and Anton Hajdrih represented the point of departure for the comparison of the work of the two generations in the concluding part of the thesis.

It was necessary to shed light on the so far insufficiently noticed mentorship and organizational work of Gašpar Mašek, a fellow traveller of the first generation and to take into account early works by the leading figures of Slovene musical romanticism: Benjamin Ipavec, Fran Gerbič, and Anton Foerster, who were each in his own way connected with reading societies.

The changes in the activities of reading societies were towards the end of the 19th century brought about by the differentiation of their cultural pursuits; individual sections had grown into independent societies. This was to happen first in Ljubljana, where in 1867 the Dramatic Society was founded, and the need for the professionalisation of musical work led to the founding of the Musical Centre in 1872. Their influence on the work of the National Reading Society in Ljubljana is accounted for in the following chapter.

In the evaluation of the achievements of the first two generations of musical authors and of the musical work carried on in reading societies it is in the conclusion necessary to take into account that in Slovenia music as art had no possibility for autonomous development. Owing to specific circumstances (socio-political, social, and musical ones) autonomous art criteria are not relevant. From our musical and historic perspective the setting of works in the national (Slovene) language to music was at that time of topical importance, and in the light of the development of Slovene music they represent the basis of original Slovene musical creativity. Even if the will and the talent were frequently more powerful than the abilities and the results, one can nevertheless also in musical respect trace a progression from modest songs, written down with insufficient skills, to a "true" four-part male chorus, cantata, from a play with incidental singing to a musical comedy.

When and why did the musical creativity of "reading rooms" become a siding no longer leading anywhere will possibly be answered through the study of this activity after the year 1872. Hence the M.A. thesis can be also be but an introduction to the examination of the following decades of the activities of reading societies.

Defended on May 5, 1997, Philosophical Faculty, Ljubljana.

Leon Stefanija

Glasbeno-analitični nastavki: med idejo in strukturo

V nalogi je podan prerez pojma *analiza* s teoretičnega, danes vse bolj aktualnega stališča (*raz*)umevanja glasbenega stavka v smislu zgodovinsko pogojenega sistema simbolov. Kot pomemben pojem glasbene nomenklature, katerega so posamezni avtorji - kot pričajo ohranjeni viri - oblikovali v skladu s vsakokratnimi "teoretičnimi" ("the verb theoreo, meaning to inspect, look at, behold, observe, contemplate, consider")¹ predpostavkami, je tako tudi *analiza* predstavljena kot pojem, ki ga je težko "izolirati" od procesa spreminjanja *pomena* tonskih pojavov. Prerez pojma *analiza* torej kronološko zasleduje tista teoretična kompozicijsko-analitična izhodišča ali "nastavke" - avtor je prepričan, da je možno prispevati k poglobljenejšemu (*raz*)umevanju današnje "analitične mrzlice" predvsem s študijem zgodovinskih premen pomena pojma *analiza*, kar izkazujejo posamezna obdobja -, ki jih zgodovinopisje prišteva v kanon nauka o glasbi. Gradivo raziskovanja tako izhaja iz pričevanj pomembnejših piscev, katerih refleksije o tonskem stavku, pomenu, ki so mu ga pripisovali, in konotacij, ki so nanj vezane, današnja literatura umeva kot vplivne izkaze pojmovanja tonskih pojavov.

Vzgib za zastavljeno nalogo?

Analiza tonskega stavka v današnjem pomenu sodi med tiste teoretične panoge, ki se ukvarjajo predvsem z zgrajenostjo glasbenega stavka, in je kot eden od predmetov muzikologije zakoličena tako rekoč v relativno mladi predočbi, katere izhodišče bi lahko označili kot: t.i. "formalistični koncept". Vsekakor upravičeno in docela legitimno vztrajanje na tem, da bistvo glasbenega predstavlja notni zapis

¹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ur. Stanley Sadie, London 1980, geslo *Theory, theorists*, 741.

per se, pa - na današnji ravni stroke, ki si prizadeva v svoj delokrog vključiti na prvi pogled "zunaj-glasbene" dejavnike, ki so nepogrešljivi za (raz)umevanje "čisto-glasbenih" dejstev - ne zadovolji kriterijev celostnejšega umevanja zastavljene teme. Vključitev nekaterih poglavij, ki so pomembna predvsem za širši teoretični kontekst, v katerega je vpet pojem analiza in brez katerega je težko razumeti njeno vlogo - bodi v splošni pedagogiji, bodi v razmerju do drugih predmetov, ki jih obsega študij glasbe - sicer presega okvir analize glasbe in se navezuje na vrsto estetskih, psiholoških, filozofskih ali teoretičnih postavk, ki pa so sestavni del toposa o analizi v glasbi.

Izhajam iz definicije pojma *analiza* v leksiki in vprašanj, vezanih na njegovo področje, ki se preklaplja tako s praktičnim naukom o kompoziciji kot njegovimi estetskimi in poetičnimi postavkami. Skušam slediti premisi, po kateri je tonski stavek - bodi kot nauk o kompoziciji, bodi v okviru glasbene recepcije - vezan pravzaprav na vzporejanja ali analogije glasbenega gradiva z "zunaj-glasbenimi" vodili kot sta (1) za glasbo do približno 18. stoletja najpomembnejši: platonistično-pitagorejski nauk o "naravnih" proporcijah ali glasbeni aritmetiki in (2) vzporejanje glasbenega ustroja z ustrojem jezika (*glasbena gramatika, glasbena retorika*). Do sredine 18. stoletja, kot rečeno, analizo narekujeja predvsem dve področji: vzporejanje tonskih zakonitosti z zakonitostmi, po eni plati, pitagorejske aritmetike in, po drugi, jezikovne oz. stavčne logike. Na področje o stavčni logiki sodi koncept glasbene retorike, v katerem je vse pomembnejši pomen posameznega pojma in ne le sintaktične zasnove besedila. Te kompozicijske principe je sicer treba med seboj razmejiti, vendar jih je nujno razumeti kot tri oblikotvorna vodila, ki se med seboj dopolnjujejo, čeprav posamezna obdobja poudarjajo enkrat "bolj-to", drugič "bolj-drugo".

Tako sem, denimo, v nadaljevanju sledil glasbeni aritmetiki v antiki, čeprav še v renesansi predstavlja eno od pomembnejših poglavij glasbene teorije, medtem ko sem v srednjem veku pozornost usmeril na glasbeno gramatiko - kljub temu, da pomen posameznih pojmov, kar je poudarjala glasbena retorika, tvori obsežno poglavje tudi v času pred humanizmom. Vsak od teh treh kompozicijskih principov seveda predstavlja samostojno področje raziskovanja, kar ni predmet zastavljene naloge. V nalogi skušam navedena kompozicijska načela opazovati s stališča (raz)umevanja zgrajenosti glasbenega stavka "po analogijah z...", torej s stališča koncepta posnemanja (*mimesis*), v katerem vidim eno od osnovnih gibal, stalnico, ki spremlja tako analizo, torej razumevanje glasbe, kot njeno področje - kompozicijo - skozi vso zgodovino.

Oris pojma analiza, katerega so glasbeniki v različnih obdobjih različno utemeljevali, pač na podlagi tisti čas aktualne epistemološke opredelitve glasbe, je osrediščen v naslednjih poglavjih:

1. Analiza, ki razkriva značilnosti tonskega sistema (systema) praviloma po analogijah z univerzalnimi aritmetičnimi proporci (canon monochordi), le-ti pa so podvrženi postulatam praktične filozofije - moralnemu nauku -, je značilna za pitagorejsko-platonistično tradicijo. (Prvotno se tovrstna analiza nanaša na teorijo, tako da obravnavano skladbo opazuje v smislu "pravilne" aplikacije določenih kompozicijsko-teoretičnih vodil v praksi.)

2. Analiza, ki razkriva značilnosti oblikovanja tonskega stavka po analogijah z ustrojem jezika. Po eni plati je zanj merilo predvsem stavčni ustroj oz. skladna ureitev tonskega gradiva in jezikovne strukture, torej stavka ali povedi (glasbena gramatika). Vsaj od prvih srednjeveških traktatov o večglasju dalje (Musica in Scolica enchiridis; druga polovica 9. stol.) in vsaj do baročnega nauka o figurah oz. afektih predstavlja glasbena gramatika osnovno vodilo opazovanja glasbenega stavka.

2.1. Analiza, ki razkriva značilnosti oblikovanja tonskega stavka po analogijah z ustrojem jezika, ob tem pa upošteva tudi pomen, smisel, konotacije, intence itn. posameznega pojma. Tovrstno analitično opazovanje se v kulturi vokalno-instrumentalne glasbe pravzaprav izmika natančni časovni zamejitvi, čeprav je topos o "ekspresivnosti" posameznega pojma v teoretski refleksiji vse pogostejše izpričan od renesanse dalje, predvsem v zvezi z *glasbeno retoriko*, katere najbolj izčiščeno obliko izkazuje baročni nauk o afektih oz. figurah.

3. Analiza, ki razkriva značilnosti oblikovanja tonskega stavka predvsem na podlagi oblikovnih vzorcev; paradigma: klasicistična "periodologija" utemeljena na zgledih "uporabnih oblik" (H. C. Koch) - plesnih stavkov - in kasnejše oblikoslovje. Značilno klasicistično-romantično opazovanje tonske zgradbe izhaja iz kochovskega "mehanskega" dela kompozicijskega nauka, akustično (v alikvotni vrsti) utemeljenega - za razliko od antike, ki je tonski sistem utemeljevala aritmetično - umevanja tonske zgradbe na podlagi paradigme harmonskega mišljenja: kadence. Od konca 18. in v 19. stoletju je ob harmonskem vse pomembnejši tudi motivično-tematski ustroj, kar gre razumeti predvsem v smislu "der Umakzentuierung des Formsinn^s"², ki ga izkazuje krovni kompozicijsko-analitični koncept instrumentalne glasbe od konca 18. stoletja, koncept *glasbene logike*. Če je namreč J. N. Forkel l. 1788 z *glasbeno logiko* označil predvsem načela harmonske gradnje, se je v 19. stoletju pojem nanašal v prvi vrsti na motivično in tematsko mrežo v skladbi. Ravno v konceptu glasbene logike so glasbeniki dobili kompozicijsko-analitično kategorijo, ki je omogočila refleksije o pomenu tonskih konstelacij brez analogij z jezikovno zgradbo (glasbena gramatika), pomenom pojmov (glasbena retorika) ali aritmetičnimi proporci. Tonska struktura naj se torej ne bi ravnala po "zunajglasbenih" analogijah, temveč naj bi se generirala po imanentnih, "čisto, absolutno glasbenih" vodilih, za katera pa se zdi - kar posrečeno

2 Dahlhaus, Carl, *Was heißt "Geschichte der Musiktheorie"?* v zbirki: *Geschichte der Musiktheorie* 1, Darmstadt 1985, 34.

izkazujejo prizadevanja t.i. “energetikov” in “strukturalistov” -, da se pravzaprav nikoli niso mogla izogniti “zunajglasbenim” analogijam. (Primer: Schenkerjeva analitična teorija.) Nasprotno: v analitičnih teorijah 20. stoletja ponujene analitične kategorije izhajajo iz “univerzalizirajoče” nomenklature fizike, matematike in lingvističnega strukturalizma.

Obranjeno 16. oktobra 1997 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Musico-Analytic Points of Departure: Between Idea and Structure

The thesis brings a cross section of the concept analysis from the increasingly topical viewpoint of understanding the compositional structure in terms of a historically determined set of symbols. As an important concept in musical nomenclature, which individual authors - as it is clear from the sources preserved - have shaped in accordance with "theoretical" ("the verb theoreo, meaning to inspect, look at, behold, observe, contemplate, consider")¹ assumptions of the time, analysis is likewise presented as a concept hard to "isolate" from the process of changing the meaning of tonal phenomena. The cross section of the concept analysis, therefore, chronologically traces those theoretic compositional-analytical starting points or "points of departure" - the author feels sure that a contribution towards a fuller understanding of the present "analytic fever" is possible above all through a study of historical shifts in the meaning of the concept "analysis", as exhibited by particular periods - which are in historiography inherent in the canon of musical scholarship. The research material is thus based on evidence handed down by the more important authors, whose reflections on the tonal structure and significance attributed to it and connotations related to it, are in current literature appreciated as influential indices for the comprehension of tonal phenomena.

What stimulated the task in question?

The analysis of the tonal composition in the current sense of the term belongs among those theoretical fields which deal predominantly with the structure of the musical composition and is as one of the subjects of musicology implanted in the relative young idea, the origin of which could be characterized as: the so-called "formalistic concept". At any rate the justifiable and perfectly legitimate insistence on the fact that the essence of what is musical is represented by the musical notation per se cannot - at the present level of the discipline which strives to include within its range of activities seemingly "extra-musical" factors that are indispensable for an understanding of "pure-musical" facts - meet the criteria of a more comprehensive understanding of the theme in question. The inclusion of some chapters, significant above all for the broader theoretical context harnessed into which is the concept of analysis and without which it is difficult to understand its role - either in general pedagogy or in relation to other subjects contained in musical studies - otherwise reaches beyond the framework of musical analysis and relates to a series of aesthetic, psychological, philosophic, or theoretical items, which, however, are a constituent part of the work about analysis in music.

1 The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, London, 1980, heading *Theory, theorists*, 741.

I proceed from the definition of the concept of analysis in lexica and from questions related to its field, which switches over to both practical lessons in composition and to its aesthetic and poetic items. I seek to follow the premise, claiming that the tonal structure - either as the theory of composition or within the framework of musical reception - is in fact bound up with drawing parallels and analogies of the musical material with "extra-musical" means such as are (1) for the music up to approximately the 18th century the most important ones: the Platonist-Pythagorean teaching about "natural" proportions or musical arithmetic, and (2) seeking correspondence between musical structure and the structure of language (musical grammar, musical rhetoric). Until the middle of the 18th century, as pointed out, the analysis is determined above all by two spheres: the matching of tonal rules with the rules, on the one hand, of the Pythagorean arithmetic, and, on the other, by those of the language logic, or rather of logic of sciences. Into the latter sphere belongs the concept of musical rhetoric, in which the meaning of the individual concept is becoming increasingly important and not just the syntactic scheme of the text. Whereas these compositional principles have to be delimited one from another, they must necessarily be taken as three morphological guide-lines which are mutually complementary even if particular periods at one time stress "more this point" and at another "more the other point".

In this sense, let us say, I followed in the continuation the musical arithmetic in the Ancient Period, even if still in the Renaissance it represents one of the more important chapters of musical theory, whereas in the Middle Ages attention has been focused on musical grammar - despite the fact that the meaning of individual concepts, what was emphasized in musical rhetoric, represents an extensive chapter also at the time prior to Humanism. Each of the three compositional principles is understandably an independent area of research, this being not the subject of the task in question. In my thesis an attempt is made to study the compositional principles from the viewpoint of understanding the structure of the musical composition "in analogies with...", hence from the viewpoint of the concept of imitation (mimesis), in which I see one of the basic motive powers, as a constant accompanying both the analysis, hence the understanding of music, as its sphere - composition - throughout history.

The outline of the concept analysis, which was by musicians in various periods variously substantiated, clearly on the basis of currently epistemologic definition of music, is focused upon in the following chapters:

1. The analysis which reveals the characteristics of the tonal system (systēma) as a rule by analogies with universal arithmetic proportions (canon monochordi), and these are subject to the postulates of practical philosophy - the moral teaching - is characteristic for the Pythagorean-Platonist tradition. (Originally this kind of analysis refers to the theory in the sense that the composition under discussion is

evaluated in terms of a "correct" application of certain compositional-technical guide-lines in practice.)

2. The analysis which reveals the characteristics of the tonal movement by analogies with the structure of language. On the one hand the criterion is here above all the structure of the movement or rather the harmonious ordering of tonal material and of the language structure, hence of the sentence or the minimal unit of communication (musical grammar). At least from the first mediaeval treatises on multi-part structure (Musica and Scolica enchiriadis; second half of the 9th century) and at least to the baroque teaching about figures the musical grammar represents the fundamental guide-line for evaluating the musical composition.

2.1. The analysis which reveals the characteristics of the shaping of tonal structure by analogies with the structure of language, and in doing this takes into account also the meaning, sense, connotations, intentions, etc. of the particular concept. This kind of analytic evaluation in the culture of vocal-instrumental music in fact evades the exact marking-off of time, although the area of the "expressiveness" of a particular concept is in the theoretic reflection increasingly frequently found from Renaissance onwards, particularly in connection with musical rhetoric, the most purified form of which is to be seen in the baroque learning about affects, or rather about figures.

3. The analysis which reveals the characteristics of the shaping of tonal structure on the basis of formal patterns: paradigm, classicist "taxonomy" founded on examples of "applied forms" (H.C. Koch) - of dance movements - and subsequent morphology. The characteristic classicist-romantic evaluation of the tonal structure proceeds from Kochian "mechanic" part of the compositional learning, acoustically (in aliquot line) substantiated - in contradistinction to the Ancient Period where the tonal system was substantiated arithmetically - understanding of the tonal structure on the basis of the paradigm of harmonic thought: cadence. Since the end of the 18th and in the 19th century along with the harmonic structure there grows increasingly in significance also the motivic-harmonic structure, which should be understood primarily in terms of "der Umakzentuierung des Formsinns"², which is demonstrated by the parent compositional-analytic concept of instrumental music since the end of the 19th century, the concept of musical logic. For if J.N. Forkel in the year 1788 designated with musical logic above all the principles of harmonic structure, in the 19th century this concept was applied in the first place to the motivic and thematic network of the composition. It is precisely in the concept of musical logic that musicians have obtained the compositional-analytic category which made reflections about the meaning of tonal constellations possible without analogies with language structure (musical grammar), without meanings of concepts

2 Dahlhaus, Carl, Was heisst "Geschichte der Musiktheorie"? in the collection: Geschichte der Musiktheorie 1, Darmstadt 1985, 34.

(musical rhetoric) or without arithmetic proportions. Tonal structure should accordingly not be guided by "extra-musical" analogies, but should be generated by immanent "purely, absolutely musical" guide-lines, for which it seems - as is felicitously to be seen from the endeavours of the so-called "energetics" and "structuralists" - that actually they could never avoid "extra-musical" analogies. (An example: Schenker's analytical theory.) On the contrary: in the analytical theories of the 20th century the analytical categories proposed proceed from the "universalizing" nomenclature of physics, mathematics, and linguistic structuralism.

Defended on October 16, 1997, Philosophical Faculty, Ljubljana.

Imensko kazalo • Index

Adams, Charles R.	122, 123, 124
Adler, Guido	5, 6, 9
Aljaž, Jakob	93, 94, 97, 98
Aumann, Franz Josef	49
Bülow, Hans von	70
Baroni, Mario	127
Baser, Friedrich	17
Beethoven, Ludwig van	121, 122
Bengtsson, Ingmar	40, 41
Bent, Ian	124
Berg, Alban	120
Berio, Luciano	71
Bleiweis, Janez	143, 145
Brahms, Johannes	73, 111
Broch, Hermann	10
Burmeister, Joachim	30
Byron, Georg Gordon	70
Cvetko, Dragotin	5, 6
Dahlhaus, Carl	121, 122
Dalfume, Pellegrino	57
Dalza, Joan Ambrosio	18

Danielson, Ruben	40, 41
Deleuse, Gilles	7
Draudius, Georg	16
Dunsby, Jonathan	127
Eben, Petr	110
Eggebrecht, Hans Heinrich	10, 119, 120, 125
Eich, Günter	69
Eineder, Georg	42, 46, 49, 51, 54 - 57
Fétis, François-Joseph	16
Faltin, Peter	119, 120
Flajšman, Jurij	144, 146
Flotzinger, Rudolf	17
Foerster, Anton	93, 94, 96 - 98, 135, 137, 144
Forkel, Johann Nikolaus	149, 153
Forte, Allen	123, 124, 125, 128
Franck, Melchior	18
Fux, Johann Joseph	9, 123
Gadamer, Hans Georg	128, 129
Garlinger, Karl	20
George, Stefan	74
Georgiades, Thrasybulos G.	72
Gerbič, Fran	144, 146
Glavar, Peter Pavel	42 - 44, 48, 50, 51, 58
Gliga, Nikšo	11
Gostič, Jože	106
Gödl, Christiano	55
Götzl, Valentini, Francisci	50
Guattari, Felix	7
Haba, Alois	106, 108
Hajdrih, Anton	144, 146
Hanslick, Eduard	118
Harrach, Karl von	17
Hassler, Hans Leo	18
Hausmann, Valentin	18
Haydn, Joseph	92, 110
Heine, Heinrich	69 - 75, 77, 78, 80, 85 - 87

Hindemith, Paul	106, 110
Hinton, Stephen	126
Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus	118, 135, 137
Hoffmann, Johann	57, 60
Hofstetter, Fred T.	125
Hribar, Tine	12
Hubad, Matej	106
Ipavec, Benjamin	144, 146
Ipavec, Gustav	144, 146
Ivančič, Amandus	52
Jackendoff, Ray	123, 124, 125, 127
Jenko, Davorin	144, 146
Jeppesen, Knud	123
Jürger, Carl	16, 30
Karbusicky, Vladimir	128
Kassler, Michael	125
Kauffmann, Paul	15, 33
Kayser, Isfrid	49
Keinmoser, Johann	53 - 56
Kloseman, C.	16
Kobrich, Joannem Antonium	44
Koch, Heinrich Christoph	118, 149, 153
Kogoj, Marij	113
Kozina, Marjan	106
Krejči, Jožef Anton	60
Krek, Uroš	110
Kühn, Clemens	119
Kuhn, Thomas	9, 128
Kumar, Tomaž	47 - 49, 53, 59
Lajovic, Anton	106, 107
Lamberg, A.	16
LaRue, Jan	37 - 39, 61
Lebič, Lojze	105, 111
Leibniz, Gottfried Wilhelm	9
Leichtentritt, Hugo	118
Lerdahl, Fred	123, 124, 125, 127

Levičnik, Jožef	92
Lippius, Johhannes	30
Liszt, Franz	70, 72, 73, 85, 86
Loos, Carol	58
Luhmann, Nichlas	127
Mahler, Gustav	71, 85, 120
Martin, Frank	110
Marx, Adolf Bernhard	118, 120, 123, 128
Mašek, Gašpar	144, 146
Mašek, Kamilo	135, 137, 144, 146
McLean, Mervyn	122, 123, 124
Mendelssohn-Bartholdy, Felix	70, 73
Mersenne, Marin	128
Meyer, Leonard B.	127
Moore, Gerald	80
Motte, Dieter de la	118, 120
Mozart, Leopold	44
Mozart, Wolfgang Amadeus	92, 126
Müller, Andrej	46 - 48, 53
Mylius, Wolfgang Michael	16
Nedvěd, Anton	91, 135, 137, 144, 146
Nettiez, J. J.	126
Newton, Sir Issac	9
Nikel, Anton	43, 44
Nikel, Dizma	44, 53, 55
Novotni, Franz (?)	56
Oberhofer, Ignaz	92
Orff, Carl	106
Ossendorf, Anton	58
Osterc, Slavko	106, 107, 113
Pahor, Karl	110
Palestrina, Giovanni Pierluigi da	92, 123
Patrick, Haward	125
Pavčič, Josip	108
Petrucci, Ottaviano dei	18
Peuerl, Paul	15, 16, 18, 19, 20, 23, 33, 139, 141

Piccinni, Niccolo	56
Pichl, Venceslaves (?)	52
Pitter, Andrej	53, 54, 62
Plath, Wolfgang	40, 41
Pleyel, Ignaz	58
Pogačar, Janez Z.	92, 93, 98, 99
Pohlin, Marko	36
Pöhm, Mavricij	53 - 55, 57, 60
Pollini, Franc	105
Posch, Isaac	15, 16, 21, 24, 29, 30, 33, 139, 141
Potočnik, Blaž	90, 96
Praetorius, Michael	30
Praprotnik, Andrej	91
Proske, Carl	92
Réti, Rudolf	122, 127
Rameau, Jean Philippe	123
Ramovš, Primož	111
Ravnik, Janko	99, 106, 108
Razelsperg, Giuseppe	55
Ricker, Heinrich	58, 59
Riemann, Hugo	118, 121, 122, 123
Rihar, Gregor	89 - 94, 96 - 98, 135, 137, 143, 145
Rijavec, Andrej	5, 6
Rilke, Rainer Maria	74
Rimmer, Joan	30
Robert, Franz	70
Rupel, Karl	106
Ruwet, Nicolas	127
Sattner, Hugolin	94 - 96, 98, 99
Schaeffer, Pierre	109
Schagar, Valentin	44
Scheibel, Johann Adam	54, 58, 60
Schein, Johann Hermann	15, 23, 33, 139, 141
Schenk, Ägidius (?)	56
Schenker, Heinrich	118, 150, 154
Schnebel, Dieter	80, 121, 122
Schneikert, Hans	40
Sch(n)berg, Arnold	124

Schubert, Franz	69 - 72, 75 - 83, 85 - 87, 110
Schumann, Robert	70, 73, 80, 85, 86
Schütz, Heinrich	120
Schwalenberger, Heinrich	17
Serwer, Howard	38
Shakespeare, William	70
Silcher, Friedrich	71, 73, 85, 86
Slomšek, Anton Martin	135, 137
Stamitz, Carl	55
Sterkel, Johann Franz Xaver	55
Stiasny, Ljudevit	60
Stockhausen, Karlheinz	109
Strauss, Richard	71
Suk, Josef	106, 107
Šivic, Pavel	101 - 115
Škerjanc, Lucijan Marija	106, 107
Šorn, Jože	43, 44, 46, 47, 49, 57
Tengg, Georg	50
Tengg, Ignaz Georg	50, 53, 56
Terzky, Adam	17
Testori, Giacomo	50
Thaler, Lotte	124
Thesselius, Johannes	15 - 33, 139, 141
Tieck, Ludwig	135, 137
Tinctoris, Johannes	117
Tomelli, Josip	61
Trost, Anton	106, 107
Tyson, Alan	38
Uhde, Jürgen	121, 122
Urbas, Anton	94
Valentin am Ende	17
Valjalo, Marta	106
Vanhal, Jan	54, 55
Varese, Edgard	109
Vaupetezh, Gregorius Laurenty	43
Vilhar, Miroslav	144, 146

Wackenroder, Wilhelm Heinrich	135, 137
Wagenmann, Abraham	16
Wagner, Richard	70
Wallenstein, Albrecht	17
Weinländer, Anna	51
Weinländer, Georg	51
Werckmeister, Andreas	9
Werner, (?)	54, 56
Widmann, Erasmus	18
Witt, Franz	92, 94
Wolf, Hugo	69 - 72, 75 - 87
Würtz, Franz Alexander	51
Würtz, Franz Anton	51
Zarlino, Gioseffo	117
Zimmermann, Anna	17
Zumann, František	42
Zupan, Jakob Frančišek	35, 36, 42, 43, 48 - 62

Muzikološki zbornik XXXIV

Izdal: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani

Oblikovanje: Sine Kovič

Grafična priprava: Trajanus

Tisk: Tiskarna Pleško

Ljubljana 1998