

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1970 ZVEZEK-VOLUME VI

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board

Urednik — Editor: Dragotin Cvetko

Uredništvo — Editorial Address: Filozofska fakulteta — Oddelek za muzikologijo,
Ljubljana, Aškerčeva 12

Izdal — Edited by: Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete —
Department of Musicology, University of Ljubljana

Izdajo zbornika je omogočil Sklad SRS za pospeševanje založništva v Ljubljani

VSEBINA — CONTENTS

Bernhard Meier: <i>Rex Asiae et Ponti</i> . Poklonitveno delo Cypriana de Roreja — <i>Rex Asiae et Ponti</i> . A Work of Homage by Cyprian de Rore . . .	5
Jitka Snížková: Prispèvek k odnosom Jacobusa Gallusa Handla do Prage — A Contribution to the Study of Jacobus Gallus Handl's Relationship to Prague	12
Jože Sivec: Zbirka nemških pesmi Wolfganga Stricciusa iz leta 1593 — The Collection of German Songs from the Year 1593 by Wolfgang Striccius	20
Andrej Rijavec: K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca — Concerning the Tonality and Harmony in the Compositions of Slavko Osterc	38
Tomaž Šegula: Zborovske kompozicije Slavka Osterca — Choral Compositions of Slavko Osterc	54
Danilo Pokorn: Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca — A Bibliographic Survey of the Compositions of Slavko Osterc	75
Zmaga Kumer: Zlogovanje v ljudski pesmi — Scansion in the Folk Song . .	89
Bruno Ravnikar: Akustična študija drumeljce — An Acoustic Study of the Jew's Harp	99
Disertacije — Dissertations	105
Imensko kazalo — Index	109

REX ASIAE ET PONTI
POKLONITVENO DELO CYPRIANA DE ROREJA

Bernhard Meier (Pfäffingen)

Cyprian de Rore je eden tistih glasbenikov, katerih življenje se je odvijalo večinoma v službi knežjih dvorov. Je pa tudi eden tistih mojstrov, katerim je tu uspelo doseči slavo in čast ter razen tega še dobro dotirano službeno mesto.¹ V skladu s to značilnostjo Rorejevega življenja in delovanja najdemo v njegovi ustvarjalnosti veliko število del, ki so nastala kot poklonitev visokim osebnostim ali pa so spremljala in slavila dogodke iz dvornega in političnega življenja tistega časa.² Mnoga teh del so, kar zadeva njihove zveze in nekdanji aktualni povod za nastanek, vse do zadnjega časa razlagali napak. Ne nazadnje velja to tudi za mojstrov latinski madrigal *Rex Asiae et Ponti*, ki je prvič izšel v tisku kmalu po Rorejevi smrti.³ V nadaljevanju nameravam obravnavati vsebino besedila in vprašanje naslovljenca ter domnevnega datiranja tega dela. Poprej pa je treba rešiti nekatere filološke težave, ki zdaj še ovirajo interpretacijo. Zavaljo orientacije naj najprej podam tekst v obliki, kot ga je posredoval Alfred Einstein.⁴ Tu se ta glasi takole:

¹ Prim. C. Anthon, Some Aspects of the Social Status of Italian Musicians during the Sixteenth Century, *Journal of Renaissance and Baroque Music*, zv. I, 1946/47, 234.

² Glede samega Roreja glej avtorjevo razpravo: Staatskompositionen von Cyprian de Rore, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, zv. 21/22, 1969. V večjem obsegu so takšne skladbe obravnavane v odličnem delu A. Dunninga, *Die Staatsmotette 1480—1555*, Utrecht 1969.

³ Prvi natis: *Le Vive Fiamme de' vaghi e dilettevoli Madrigali dell' eccellentissimo Musico, Cipriano Rore . . .*, Venezia 1565 (=RISM 1565⁴⁸). Izdaja: *Cipriani Rore Opera Omnia*, izdal B. Meier (CMM 14, Roma 1959), zv. V (v tisku). — Naziv »latinski madrigal« je zasilna oznaka kompozicijske vrste, ki menda tisti čas sploh ni imela lastnega imena, po svojem značaju pa je omahovala med tremi natančno določenimi zvrstmi, kot so motet, madrigal in humanistična oda. Ta vrsta kompozicije je povezana z motetom po latinskem tekstu, z madrigalom pa — vsaj pri Roreju — glede načina njenega posredovanja. Po drugi strani jo loči tako od moteta kot od madrigala kompozicijska faktura, ki se večinoma odvija v stavku nota proti noti. Po takšni strukturi je delo, kot je *Rex Asiae et Ponti*, blizu humanistični odi. Vendar jo od te spet loči to, da ni merodajen za uglasbitev metrum teksta, ampak njegova akcentuacijska deklamacija in da skladatelj mestoma uporablja, zlasti v smislu zaključnega stopnjevanja, imitacijo.

⁴ A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, zv. I, 388.

»Rex Asiae et Ponti potuit celeberrimus olim
Linguarum varios ore sonare modos:

Divitiis alios longe superaverat omnes
Imperii cuius maxima Roma tui:

Rebus Alexander gestis clarissimus orbis
Inclitus immensi Rex dominator fuit:

O prisce Wolffange decusque et gloria stirpis
Augsपुरge [sic] qua se carmina iactat ovans:

His quaque fortuna parente voluit esse
Alma tamen virtus annumerare cupit.«

Osnova te verzije je verzija dveh poznejših virov obravnavanega dela.⁵ Vsekakor je treba pripomniti, da posredujeta v četrtem distihu tako ta kot primarni vir RISM 1565¹⁸ le obliko »Auspurge« in ne oblike »Augsपुरge«, ki jo je rekonstruiral, ne da bi to omenil, Einstein. Enako ne beremo v tretjem distihu »dominator«, ampak — tako kot v vseh virih — »domitorque«. Razen tega je treba pripomniti, da je besedilo ne glede na Einsteinovi napaki deloma nerazumljivo in popačeno. Drugi in peti distihon nimata nikakršnega smisla. V petem distihu pa kažejo variante tudi na to, da že stavci niso več razumeli primarnega vira besedila in da so ga lahko stavili le po napačni predlogi.⁶ Po korekturi vseh slovničnih napak in s smiselno dopolnitvijo ločil se potem glasi pesem takole:

»Rex Asiae et Ponti potuit celeberrimus olim
Linguarum varios ore sonare modos.

Divitiis alius longe superaverat omnes
Imperii civis [=cives], maxima Roma, tui.

Rebus Alexander gestis clarissimus orbis
Inclitus immensi rex domitorque fuit.

O prisc[a]e Wolffange decusque et gloria stirpis
Auspurg[a]e, qua se carmina iactat ovans:

His quamquam fortuna parem te noluit esse,
Alma tamen virtus annumerare cupit.«⁷

⁵ Di Cipriano de Rore il Quinto Libro di Madrigali a cinque Voci . . . , Venezia 1566 (=RISM 1566¹⁷); Il Primo Libro delle Fiamme . . . , Venezia 1569 (Vogel, Rore, št. 33). Kot četrti vir se je nedavno pojavil rokopis Bibl. Nationale, Paris, Res. Vma. ms. 851 (Bourdeney).

⁶ Variante v RISM 1565¹⁸: »quaque« (Cantus, Altus, Bassus); »parentem« (Cantus, Quintus); »parentes« (Bassus). Bourdeney sledi s »quaque fortuna parentem« (Cantus, tu edino tekstirani glas) prav tako vzoru RISM 1565¹⁸.

⁷ Za njihovo pomoč pri popravku se zahvaljuje avtor asistentom seminarja za klasično filologijo univerze v Tübingenu. — »Noluit« v zadnjem distihonu potrjuje razen tega še glasba: Rorejeva, tonskemu načinu tuja kadenca — »clausula peregrina« g v okviru dela, ki je tradicionalnem 5. modusu, dobi svoj smisel le iz izjave

Prevod: Veleslavni kralj Azije in Ponta je znal izgovarjati glasove različnih jezikov. Po bogastvu je nekdo drug vse državljane tvojega kraljestva, o Rim, prekosil. Po svojih dejanjih veleslavni Aleksander je bil kralj in zavojevalec razsežnega področja. O Wolfgang, okras in slava starega dostojanstvenega »auspurškega« rodu, s katerim se v hvalospevih ponaša. Čeprav ni Fortuna hotela, da si tem enak, pa zahteva tvoja vzvišena »virtus«, da se k njim prištevaš. Nekega Wolfganga, pripadnika »starodavnega dostojanstvenega rodu« — razlaga imenskega adjektiva, ki ga posreduje oblika »Auspurg[a]e«, naj ostane zdaj še neopredeljena — torej primerja doslej neznani pesnik s tremi velikimi možmi antike: z Aleksandrom Velikim in dvema drugima, neimenovanima. Od teh prepoznamo prvega kot Mitridata Eupatorja, kot »Mitridate, Re di Ponte«, naslovnega junaka znane Mozartove mladostne opere. Na vrhu svoje moči je vladal Mithridates ne le deželi svojega rodu, ampak celotni Mali Aziji. In kot poročila izročilo, je znal vsem dvaindvajsetim narodom, ki jih je obsegalo njegovo kraljestvo, izrehati pravico v njihovem jeziku.⁸ Rimljan, ki je omenjen v drugem distihu, pa je lahko le Marcus Licinius Crassus, tisti »najbogatejši med bogatimi«, čigar premoženje je na koncu življenja znašalo 170 milijonov sestercijev.⁹

Zakaj pa imenuje pesnik prav te tri osebe, osebe, ki so si v zvezi le tako, da je njihovo delovanje povezano z Orientom? (Tudi Crassus je bil nazadnje namestnik Sirije in je padel vzhodno od meje svoje province v boju proti Partom.) In kdo je predvsem tisti, ki mu pesnik in skladatelj posvečata to nenavadno primerjavo kot poklonitev?

Nekoliko previdno se je o tem vprašanju izjavil Einstein. Na podlagi oblike »Auspurge«, ki jo je potem sam spremenil v »Augspurge«, očitno sodi, da kaže delo na to, kako se je Rore na svojih potovanjih na Nizozemsko ali od tod v Italijo (torej leta 1558/59) tudi mimogrede ustavil v Augsburgu in se povezal z družino Fugger.¹⁰ Zdi se, da zveza z augsburškimi meščani dejansko obstajajo. Iz augsburške trgovske družine izhaja tudi Hieronymus Uttinger, ki mu posveča Gardano kot svojemu prijatelju in prijatelju

»parem te noluit esse«. Interpretacija besedi »biti drugačen« s pomočjo takšnih tonaliteti tujih klavzul je za 15. stoletje tipičen postopek. Da pa bi bila oblikovana taka klavzula nevedoma, je pri mojstru, kot je Rore, izključeno. (Za interpretacijo besedi in o vprašanju tonalitet v 16. stoletju glej avtorjev prispevek v: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, letnik 47, 1963, 75 in dalje; glede pravkar omenjenega uvajanja klavzul, ki so tuje tonaliteti, glej še posebej str. 92 in dalje.)

⁸ O Mitridatu glej Th. Mommsen, *Römische Geschichte*, Berlin 1931, zv. II, 266 in dalje.

⁹ Mommsen TH., *ib.*, zv. III, 14 in 523.

¹⁰ Einstein A., *ib.*, zv. I, 387. Za manjšega avtorja kot je L. D. Nuernberger (*The Five Voice Madrigals of Cipriano de Rore*, disertacija, Ann Arbor 1964, 57) velja Einsteinova domneva že kot nekaj gotovega; sicer pa to ni edini primer, ko sta zavedla tega avtorja slepa vera v avtoriteto in pomanjkljiv čut pri razlagi tekstov, ki jih je komponiral Rore.

mojstra svojo prvo knjigo petglasnih motetov (1544).¹¹ Vendar pa Wolfganga Fuggerja v 16. stoletju nikoli ni bilo.¹²

Tako ne ostane drugega, kot da iščemo tega Wolfganga pri drugih patricijskih družinah v Augsburgu, in to predvsem pri takih, katerih patricijski položaj za razloček od Fuggerjev še ni bil novejšega datuma. Noben od maloštevilnih takrat živečih nosilcev imena Wolfgang, kar jih poznamo po življenjskih podatkih iz augsburških rodbin, pa ni primeren za pojasnitev besedila *Rex Asiae et Ponti*.

Toda že pred Einsteinom je Walter Weyler pokazal drugo zvezo omenjenega besedila.¹³ Weyler je v Archivio di Stato v Modeni odkril pismo — verjetno koncept pisma, ki ga je odposlal Rore — z napisom »Cyprianus Rorus Wolffgano Aursperguo« (pravzaprav »Aurspergio«) in datirano s 1. majem 1556 v Ferrari.

S tem pismom je našel Weyler tisti dokument, ki bo rešil, kot se bo še pokazalo, vprašanje o naslovljencu *Rex Asiae et Ponti*. Vendar Weyler ni znal svoje najdbe primerno izkoristiti. Ne da bi se brigal za problem dveh oblik »Aurspergio« (kar je on bral »Aursperguo«) in »Auspurg[a]e«, je kratko malo napravil za naslovljenca pesmi *Rex Asiae et Ponti* nekega Nemca z imenom »Wolfgang Ausperguo« (sic). In Weyler domneva v tem človeku celo duhovnika. Kako nenavadna je primerjava predstavnika cerkve z Aleksandrom, zavojevalcem sveta, s Crassusom in kraljem Mitridatom, pa menda ta avtor ni opazil.¹⁴

Z nekoliko spremenjeno obliko imena (»Wolfgang Auspergus«) je Weylerjevo tolmačenje pesmi *Rex Asiae et Ponti* tudi prešlo v sicer zelo dobro študijo Alvina R. Johnsona o Rorejevih duhovnih delih.¹⁵ Zakaj pa se nahaja — če predpostavljamo (sprva še hipotetično), da sta naslovljenec Rorejevega pisma in oseba, ki jo slavi besedilo kompozicije, zares isti človek — v Rorejevem pismu oblika »Aurspergio«? Ta oblika skoraj ne more temeljiti na napaki pisarja vojvodske pisarne v Ferrari. Zakaj v tem primeru bi ne bilo italijanizirano tuje ime, ampak bi prišlo do vrste konsonantov, ki so italijanščini kakor tudi latinščini povsem tuji (likvida + dve muti). Pač pa najdemo pogosto takšno vrsto konsonantov v nemških besedah. Če gledamo z vidika fonetike nemškega jezika, se zdi, da je oblika »Aurspergio« bližja izvirniku.

¹¹ Augsburgski trgovec Georg Uttinger se pojavi 1517, 1530 in 1540 med »consules« v Fondaco dei Tedeschi v Benetkah, torej je bil tam ugledna osebnost. Gl. H. Simonsfeld, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venezianischen Handelsbeziehungen*, zv. II, Stuttgart 1887, 178.

¹² Gl. rodovnik rodbine v G. Freiherr von Pölnitz, *Die Fugger*, Frankfurt a. M. 1960, 395.

¹³ W. Weyler, *De Teksten van de Rore's Madrigalen*, Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiedenis, zv. IV, 1942, str. 168, zlasti op. 12. Signatura pisma, ki ga tu posreduje Weyler, je: Modena, Archivio di Stato, Cancelleria Ducale, Archivi speciali, Busta 22.

¹⁴ Značilno, da Weyler celo enači Aleksandra z »Rex Asiae et Ponti«; omenjeni naslov Mozartove opere mu najbrž ni bil znan.

¹⁵ A. R. Johnson, *The Liturgical Music of Cipriano de Rore*, disertacija, New Haven/Conn. 1954, 343.

Hkrati pa kaže tudi na staro plemiško rodbino v tedanji Notranji Avstriji, na rodbino Auersperg, ime, ki so ga v tistem času pisali tudi »Aursperg«.¹⁶

Cit. Rorejevo pismo se glasi v celoti takole:

»Cyprianus Rorus Wolffgano Aurspergio Carniae Comiti S. D. Cum maxima semper erga te universamque familiam tuam observantia propensus fuerim[,] quacunque mihi oblata occasione[,] quanta te prosequerer veneratione, ipsa etiam mearum virium imbecillitate aperto animo explicavi. Quod cum meum sit propositum mihi in perpetuo vitae cursu servandum: nunc pariter[,] postquam quaedam accepi carmina in laudem tuam non minus vere quam egregie conscripta[,] ea tanti féci[,] ut ab ipsis artem musicam posse splendorem capere existimaverim, ac quoniam in praeclarissimis aliis virtutibus hac una maxime polles, hunc meum laborem tibi non ingratum fore censui: ipsosque propterea versus suis numeris harmoniae accom[m]odatos tibi mitto. Teque etiam atque etiam oro[,] ut me tibi esse addictissimum tuique studiosissimum certo scias. Vale.

Cal. Maij. M. D. L. VI. Ferrariae.«

Prevod:

»Cyprianus Rore pozdravlja grofa Wolfganga Aurspergiusa iz »Carnie«. Ker sem bil Tebi in vsej Tvoji družini vselej naklonjen z največjim spoštovanjem, sem pri vsaki priložnosti, ki se mi je nudila, odkritosrčno — čeprav pri vsej šibkosti svojih moči — pokazal, kako Te častim. Ker je to moja namera, ki jo bom ohranil skozi vse življenje, sem Te tudi sedaj, potem ko sem prejel nekaj odlično sestavljenih in resničnih verzov¹⁷ Tebi v hvalo, tako visoko cenil, da sem bil mnenja, da bodo glasbi v čast. In ker se razen z drugimi slovitimi sposobnostmi odlikuješ še posebno tudi s to (»ars musica«), sem mislil, da Ti to moje delo ne bo nezaželeno. Zato Ti pošiljam te verze, opremljene z glasbo [, ki jim pripada] in Te vselej znova prosim, da veš, kako sem Ti čisto vdan in Tvoj. Zbogom.«

Kot se zdaj kaže, nam dá že samo napis Rorejevega pisma, ki ga Weyler ni v celoti priobčil, spoznati, da moramo imeti za naslovljenca dejansko pripadnika družine Auerspergov. Kajti »Carnia« je tu latinizirana oblika imena dežele Kranjske¹⁸ in v tej vojvodini je družina Auerspergov tudi živela. Nadalje pokaže rodovnik rodbine, da je prav za časa Roreja bil nekdo iz tako imenovane Schönbergove linije,¹⁹ ki je nosil ime Wolfgang Engelbert I. († 1557, rojstni datum je doslej nepoznan).

¹⁶ Zadnji način pisanja ima npr. J. L. Schönleben, *Genealogia illustrissimae familiae principum, comitum et baronum ab Aursperg* (Labaci 1681). Na istočasno obstajanje oblik »Aursperg« in »Auersberg« opozarja J. W. Valvasor, *Die Ehre des Herzogthums Crain*, 1689, zv. III/1, 99.

¹⁷ Prevod »verzov« podpira tudi dejstvo, da je lahko naslovljenec celo v hvalospevu, ki obsega le tri distihe, naprošen, da te »carmina« milostno sprejme. (Leonhard Lechner, motet *Te quia Pieridum*; gl. L. Lechner, *Werke I*, izdal L. Finscher, Kassel 1956, 61).

¹⁸ Po ljubeznivem sporočilu Avstrijskega državnega arhiva (oddelek Haus-, Hof- und Staatsarchiv), Dunaj.

¹⁹ Drugi Wolfgang Engelbert von Auersperg, ki je z imenovanim v daljnem sorodstvu, je bil rojen šele leta 1553 in zato kot naslovljenec Rorejevega dela ne pride v poštev.

Ali ustrezajo razen imena Wolfgang tudi druge izjave v besedilu *Rex Asiae et Ponti* tej osebi? Nedvomno velja to za hvalo glede porekla iz »starodavno dostojanstvenega rodu«. Kajti družina Auersperg je spadala med najstarejše rodbine dežele. Na Kranjskem je bila, kot omenja pripovedka, že vse od Karla Velikega, dejansko pa vsaj že od 13. stoletja dalje. Tudi to, da so pri njem lahko hvalili le »virtus« — možnost, da posnema junake antike — se ujema z Wolfgangom Engelbertom I., ker v zvezi z njegovim življenjem zgodovina ne vé ničesar poročati o velikih dejanjih. Kot njegov oče si je tudi Wolfgang Engelbert vneto prizadeval, da bi povečal rodbinsko posest. Primerjava z Rimljanom Crassusom se zdi prav glede na te okoliščine verjetna. Ravno tako realno ozadje lahko vidimo v namigovanju na Mitridata, ki je bil več jezikov. Kranjska s sosednimi deželami je bila dežela mnogih jezikov. Razen slovenščine, ki je variirala glede na različna narečja, so takrat v deželi govorili tudi nemško — v kočevskem jezikovnem otoku svojstven dialekt —, hrvaško in laško. Kranjski plemič je moral znati govoriti te jezike. Navajanje Aleksandra — in sploh »orientalni« značaj vzornih oseb, ki jih omenja pesnik — pa pojasnjuje zgodovina družine Auersperg in njene domovine. Kranjska je bila v 16. stoletju tako kot druge avstrijske dežele mejno področje, ki so ga ogrožali Turki. Na tej vzhodni meji rimsko-nemškega cesarstva je bila skoro nepretrgoma ogorčena borba. V bojih s Turki pa so se odlikovali različni člani družine Auersperg, med njimi tudi bližnji sorodniki Wolfganga Engelberta I. Stari stric Wolfganga Engelberta (Wilhelm von Auersperg) je bil prvi, ki je bil, ko je prišla turška nevarnost, leta 1469 imenovan v novoustanovljeni urad »generala hrvaških in obmorskih meja«.

Ko so turške drhali prodrle leta 1532 do Zgornje Avstrije, je Georg von Auersperg, brat Wolfganga Engelberta, te zmagoslavno pobil. Johannes, oče Wolfganga Engelberta pa je bil ubit na poti — najbrž od Turkov —, ko je hitel leta 1529 na pomoč obleganemu Dunaju.²⁰

Če izhajamo iz imena »Wolffganus Aurspergius« = Wolfgang Engelbert von Auersperg, ki ga izpričuje Rorejevo pismo, lahko razložimo vse, kar je povedanega v pesmi *Rex Asiae et Ponti*. Ovira pri tem je le še oblika »Aus-purg[a]le«. Spričo toliko drugih napak v tem besedilu pa lahko domnevamo, če že ne povsem gotovo trdimo, da gre tudi tu za nesporazum. Ime mesta Augsburg so poznali v Benetkah bolje kot »Auspergae«, kar je domnevno latinizirana oblika imena Auersperg.

²⁰ Domnevna starost rodbine Auersperg: Schönleben, ib.; od tod je to prevzel tudi J. H. Zedler v *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, zv. II, Halle, Leipzig 1732, stolpec 2144. Wolfgang Engelbert I, razširjevalec rodbinskih posesti: P. von Radics, Herbard VIII., Freiherr von Auersperg (Wien 1862), 53. (Za posredovanje teh in drugih odlomkov iz navedenega dela se avtor zahvaljuje že v op. 18 omenjenemu oddelku Avstrijskega državnega arhiva na Dunaju). Mnogojezičnost Kranjske: Valvasor, ib., zv. I, 210 in dalje, in 255. Wilhelm von Auersperg: Valvasor, ib., zv. IV/1, 51; Georg von Auersperg: Valvasor, ib., zv. IV/2, 446 in 449; Johannes von Auersperg: Schönleben, 1. c., 19; Valvasor, ib., zv. III, 28 in dalje. Kranjskemu kontigentu, ki je branil leta 1529 Dunaj, je pripadal tudi Trajanus von Auersperg, daljnji sorodnik Wolfganga Engelberta (Valvasor, ib., zv. IV/2, 427). — Razen teh podatkov iz literature se ni dalo izvedeti pri Avstrijskem državnem arhivu ničesar več o življenju Wolfganga Engelberta I.

Rex Asiae et Ponti je torej po vsej verjetnosti tista poklonitvena kompozicija, ki jo je Rore priložil svojemu pismu 1. maja 1556. Glede na pričevanje tega pisma pa skladba *Rex Asiae et Ponti* ni edino in prvo delo, ki ga je mojster poslal Wolfgangu Engelbertu von Auerspergu, osebi, ki smo jo spoznali po Roreju kot glasbenega mecena. Katere druge kompozicije ima Rore v mislih, ko pravi, da je naslovljencu svojega pisma že poprej izkazoval čast, pa je doslej še neznano. Podobnost besedila kakor tudi uglasbitev bi dala misliti na latinski madrigal *Musica dulci sono*, ki ga tudi posreduje RISM 1565¹⁸ kot eno teh kompozicij. Zavite v temo pa so natančnejše okoliščine glede kraja in časa, ko se je Rore prvič približal Wolfgangu Engelbertu. Ne glede na to je kompozicija *Rex Asiae et Ponti* nadaljnji dokaz za zgodnjo razširjanje beneške glasbe na ozemlje današnje Slovenije,²¹ razširjanje, ki tedaj in še posebej v primeru Wolfganga Engelberta I. še ni bilo v zvezi s protireformacijskimi ukrepi.²² Skupno z mnogimi drugimi deli C. de Roreja izpričuje tudi obravnavana kompozicija vnemo mojstra — neki sodobnik ga opisuje kot človeka, »ki je neprestano težil za slavo« —, da išče in navezuje stike z velikaši svojega časa.

SUMMARY

The author of the paper succeeded, on the basis of the concept of the letter which was addressed by Cyprian de Rore on the 1st May 1556 in Ferrara to Wolfgango Aurspergio from Carnia, in discovering the addressee of Rore's composition »Rex Asiae et Ponti«. He found out that the Wolfgango Aurspergio of the letter and Wolfgang Aurspurg, whose praises are sung in the text of the composition, were one and the same person. Thus the author concluded that Rore could have presented his composition »Rex Asiae et Ponti« to none other than Wolfgang Engelbert I of the aristocratic family Auersperg in Carniola. According to Rore's letter »Rex Asiae et Ponti« is not the only or the first composition presented by the composer to Wolfgang Engelbert I. The work dealt with in the article is also an interesting indication of an early spreading of Venetian music to the areas included in present-day Slovenia.

²¹ Druge dokaze za to omenja že Cvetko D., *La musique slovène du XVI^e au XVII^e siècle* v *Musica antiqua Europae Orientalis*, Warszawa 1966, 170.

²² Sin Wolfganga Engelberta I., Hans von Auersperg, je imel na gradu Šumberk kranjskega učenjaka Samuela Budino za vzgojitelja in protestantskega pridigarja (Radics, ib., 54 in dalje). — Glede vpliva protireformacije na glasbeni repertoar ozemlja današnje Slovenije (preorientacija od Nemčije k Italiji) gl. Cvetko, l. c., str. 170.

PRISPEVEK K ODNOSOM JACOBUSA GALLUSA HANDLA
DO PRAGE

Jitka Snížková (Praga)

Češka kultura je pokazala za osebnost Jacobusa Gallusa (Handla) živo zanimanje že v času njegovega delovanja na Češkem. Ljubezen in občudovanje mu izreka češki humanistični pesnik v latinščini Jurij Carolides iz Karlsperka (1569—1612)¹ v uvodni pesmi »Ad cantorem modularom Handellii«, natisnjeni v zbirki *Moralia* (Norimbergae 1596).

Zapuščina J. Gallusa je popisana v češčini,² bila pa je spisana v sredo ob vigiliji sv. Jakoba (1591).

Ta, v češčini spisani pregled zapuščine potemtakem sklepa Gallusovo delovanje v Pragi.

O zelo zgodnjih, doslej še neovrednotenih odnosih Jacobusa Gallusa do čeških dežel prav posebno govori rokopis peteroglasnega *Officium super Levavi oculus meos*, ki ga najdemo v *Gradualu latino-bohemicum* iz leta 1578. Do nedavnega je bila znana samo signatura univerzitetne knjižnice v Pragi UK B 1,³ ki je ohranila štiri knjige — zvezke glasov (discantus, altus, tenor, bassus). Niso pa bili popolni, zakaj manjkal je peti glas.

Fragment treh glasov, torej tri knjige iz te signature, so bile že prej znane glasbenim zgodovinarjem.⁴

Glasbeni zgodovinarji⁵ se ujemajo v tem, da takrat znani fragment treh glasov tega Gallusovega oficija prinaša eno izmed prvih del mladega skladatelja. »Die Musik in Geschichte und Gegenwart« pozna štiriglasni praški rokopis.⁶

¹ Československý hudební slovník, Praga 1963, str. 552. — A. Truhlář, »Rukovět k písemnictví humanistickému, Praga 1908, str. 272, 305.

² Kniha inventarů (ab Anno Millesimo Quingentesimo Octogesimo Quarto et Sequentibus, Arhiv mesta Prage, sign. 1173, fol. 217 b—218 a.

³ J. Truhlář, *Catalogus Codicum Manu Scriptorum Latinorum qui in C. R. Bibliotheca Publica atque Universitatis Pragensis Asservatur*. Tom II, Prague 1966, str. 126—127.

⁴ J. Mantuani, predgovor k izdaji motetov Jacobusa Gallusa, *DTOe*, Wien 1899, zv. VI, str. XVI.

⁵ K. Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*. Praga, 1893, str. 247. — J. Racek, *Česká hudba*, Praga 1958, str. 79. — Československý hudební slovník, Praga 1963, str. 360.

⁶ *MGG* IV, 1332.

Gallusovo avtorstvo je v tej signaturi zapisano v diskantovem zvezku po introitu Rorate coeli pred Kyrie na fol. 328 a, kjer je navadeno z drobnim zapisom z istim črnilom celotno ime Jacobus Handl (signatura UK XIX B 1a [diskant], fol. 328 a).

Dopolnilni glas k tej signaturi je strahovska knjiga z glasom »vagans«, sign. D A II 3.⁷

Pri spartiranju sem dognala, da gre za peti glas, ki sodi v vseh zapisanih oficijih v družino štirih doslej znanih glasov in da imamo potemtakem v tem viru (Graduale latino-bohemicum) na voljo celo vrsto glasovno kompletnih mašnih oficijev pretežno češkega izvora in utrakvističnega značaja, kakor ga določa že sama vsebina (z oficijem o Janu Husu), prav tako pa tudi oblika oficijev⁸ in uvodno besedilo. Gallusova peteroglasna maša je tu uvrščena med druge mašne oficije čeških avtorjev Jiříja Rychnovskega, Jana Trajána Turnovskega, Simonida Montana in Mathea Poříčenskega.

Potemtakem navedeno še bolj bogati seznam del Jacobusa Gallusa in ta dognanja so tem dragocenejša, ker gre za zgodnja dela skladatelja. Glasovno tvorijo kompletno celoto. S transkripcijo in spartacijo dobivamo partituro zelo učinkovitega in kar dragocenega umetniškega dela.

Ves oficij uvaja v tenorskem zvezku, prav kakor ostala dela tega rokopisa, iluminirana stran (fol. 327 a) s tekstom, ki nam posreduje natančno datacijo tega dela: »Officium Sacrum de Annunciatione Beatae Mariae Adam Rossa pro decore Christi Sumptu privato curavit Anno Virginei partus 1578.«

Nato se vrstijo naslednji deli: Rorate coeli, Kyrie, Gloria, motet Laus tibi Christe (pars II: Prophaetae Sancti), Mittit ad virginem, Patrem (Credo), motet Beata es virgo Maria (pars II: Ave Maria).

Kyrie Gallusove maše se začinja na naslednjih straneh glasovnih knjig:

discantus: sign. XI B 1 a, fol. 328 a, Univ. knjižnica,
altus: sign. XI B 1 b, fol. 333 b, Univ. knjižnica,
tenor: sign. XI B 1 c, fol. 329 a, Univ. knjižnica,
vagans: sign. D A II. 3, fol. 295 a, Strahov, Pamatnik pisemnictví,
bassus: sign. XI B 1 d, fol. 315 a . . . Univ. knjižnica.

Pri spartaciji tega dela se lahko zamislimo v celo vrsto zanimivosti:

1. Navedeni so trije stalni deli maše: Kyrie, Gloria, Credo. Manjkajo potemtakem Sanctus, Benedictus in Agnus. To dejstvo nas ne preseneča, zakaj utrakvisti so namenoma izpuščali Angus, in to iz notranjega teološkega vzroka.⁹ Marsikje so izpustili Sanctus in Benedictus tudi tedaj, če so vpisovali v svoje rokopise maše katoliških avtorjev.¹⁰ Zato pa najdemo tu organske

⁷ K. v. Fischer, Repertorium der Quellen tschechischer Mehrstimmigkeit des 14. bis 16. Jahrhunderts, in Essays in Musicology in honor of Dragan Plamenac, Pittsburgh 1969, str. 51.

⁸ J. Snížková. Le motet tchèque v publ. »Musica antiqua«, Bydgoszcz 1969, str. 35.

⁹ F. Hrejsa, Agenda novokaličnická, Časopis Českého musea, 1918, str. 61. — J. Snížková, Čeští kontrapunktikové druhé poloviny 16. století (v tisku).

¹⁰ E. Trola, Česká mešní komposice v době rudolfinské, Praga, Cyrill 1933, str. 28.

vključitve spremenljivih stavkov v podobi motetov. (*Laus tibi Christe, Mittit ad virginem, Beata es virgo Maria*).

2. *Graduale latino-bohemicum* se je ujemal s petimi zvezki, ki so danes vsi dostopni v univerzitetni knjižnici in na Strahovu. J. Mantuani je poznal tri zvezke te signature iz univerzitetne knjižnice; vedel je, da gre za glasovni odlomek, in je domneval, da je prvotna zbirka vseh glasovnih knjig tega graduala pripadala Janu Trajánu Turnovskemu.¹¹

Ta češki polifonik je bil utrakvist, deloval je kot župnik v Sepekovu in v Netvořiju. Kot skladatelj je prav tako avtor peteroglasnih motetov in oficijev, pisal pa je tudi kantofirmalne, pretežno štiriglasne strofične duhovne pesmi.¹²

Jan Traján Turnovský ni bil ne lastnik in ne urednik vsebine teh glasovnih knjig, ki so bile spisane za svetomihaelске literate v praškem Novem mestu, o čemer nas poučuje uvodno besedilo rokopisa. Turnovský je bil avtor dveh signiranih oficijev v rokopisu (*Officium super Dunaj voda hluboká* in *Officium super Hierusalem, Hierusalem*). Tudi v uvodnem besedilu rokopisa, v zvezku za tenor, je naveden poleg dveh nadaljnjih imen čeških kontrapunktikov: slavnega Jiřija Rychnovskega in manj znanega Mathea Iuniora Pořičenskega.

Ni nam znano, v kakšnem odnosu je bil Jacobus Gallus do Jana Trajána Turnovskega ali do drugih dveh čeških utrakvističnih skladateljev. Odnos naših avtorjev in Jacobusa Gallusa do svetomihaelskega bratstva je bil enak — vsi so tu navedeni kot skladatelji in položaj Jana Trajána Turnovskega glede na ta rokopis nikakor ni bil privilegiran.

3. Zastavlja se torej vprašanje, ali je bila Gallusova skladba napisana za Prago, ali pa so si svetomihaelci samo prepisali to mašo v svoj rokopis, pač po lastnih potrebah. Vsi oficiji tega rokopisa imajo po obliki novoutrakvistični značaj. Utrakvistični značaj tega rokopisa poudarja tudi peteroglasni oficij o čeških mučencih — Janu Husu in Jeronimu. (*Officium super Vias tuas Domine demonstra mihi*).¹³ Avtor te anonimne maše je verjetno Jiři Richnovský.

4. Pozornost vzbuja še dejstvo, da ima Gallusova maša enako nizko lego vseh glasov kakor drugi zbori, ki so jih peli moški glasovi, kar je za češko polifonijo dovolj značilno.¹⁴

Gallusova skladba respektira zgradbo novoutrakvističnega oficija in njegovo razsežnost. Tekstne spremembe v stalnih delih, posebej še v *Credo*, so za utrakviste karakteristične. Tudi v Gallusovi maši najdemo npr. frazo *Genitum non factum est*.

Glede na to, da ni ta Gallusova maša ohranjena nikjer drugod kot samo v praškem viru, se zdi verjetno, da jo je bil Gallus napisal za svetomihaelско literatsko bratstvo.

¹¹ DTOe VI, str. XVI.

¹² Československý hudební slovník, Praga 1965, str. 793—794; MGG XIII, 619—620.

¹³ J. Snížková, Česká polyfoní tvorba, *Musica polyphonica Bohemiae*, Praga 1958, ilustr. priloga 1. *Ista: Česká vokální polyfonie (Sborový repertoír)*, Praga 1969. *Introit a Kyrie*, str. 7—21, *Prosa* str. 22—26.

¹⁴ E. Trola, Česká mešní komposice v době rudolfínské, Cyrill, Praga 1933, 31.

Cerkev sv. Mihaela v pražském Novém mestu (sedaj cerkev v Jirhařicah) je dobila na svoj prvotni romanski temelj gotično prestavbo okrog leta 1348, v dobi Karla IV. Leta 1511 pa so ji dali poznogotski mrežasti svod.¹⁵ V času, ko je okrog leta 1577—1578 nastal naš rokopis, je bila cerkev v posesti novih utrakvistov, pozneje pa so rokopis prevzeli evangeličani in luteranci.¹⁶ Sveto-mihaelsko bratstvo literatov je očitno imelo visoko raven,¹⁷ zakaj že ta pet zvezkov obsegajoči repertoar je bil zelo zahteven.

5. Zgradba celotnega oficija je izrazita. Deli se na stalne in spremenljive dele. a) Stalni deli so v tonalnem sorazmerju. Kyrie in Gloria sta v frigijski tonaliteti. Credo se začenja eolsko, toda v zadnjem sklepu prehaja v frigijsko tonaliteto, kar je dano z modelom, ki je v CREDU intervalno obrnjen. Cantus firmus v tenorju je podan v dolgih notah in se potemtakem razločuje od melodike drugih glasov; v CREDU pa ima tenor enake vrednosti kakor drugi glasovi, tako da se ne razločuje. Jedro vseh stalnih delov je monotematično. b) Med Glorio in Credo sta vložena dva moteta kot spremenljiva dela (dvodelen *Laus tibi Christe*, sedmerodelen *Mittit ad virginem*). Načelno nista v tematičnem razmerju do stalnih delov. Sicer imata oba oznako -b-, vendar nista medsebojno združena s tehniko modelov in ne s kontrapunktično tehniko.

Motet *Laus tibi Christe* obdeluje koral v tenorju s frigijskim sklepom. Ne uporablja imitacijske tehnike, njegova sestava je kantofirmalna.

Motet *Mittit ad virginem* sestoji tekstno in glasbeno iz naslednjih delov:

- I. *Mittit ad virginem* (discant: *Charitas insignit . . .*)
- II. *Naturam superat* (disc.: *Mirificares . . .*)
- III. *Exi qui mitteris* (disc.: *O vere Sancta*)
- IV. *Accede nuntia* (disc.: *Celsus nuntiat*)
- V. *Audit et suscipit* (disc.: *O Maria gratiosa*)
- VI. *Qui nobis tribuat* (disc.: *Ave sponsa*)
- VII. Amen.

Z nastopom drugega teksta v diskantu, česar pa ni na začetku posameznih delov, temveč po prvi kontrapunktični fazi, prihaja tudi drugačna melodična kantilena v diskantu in ta ni istovetna s cantusom firmusom. Kantilene v diskantu so prastare; iz izrazito češkega materiala je znana melodika iz drugega dela v diskantu »*Mirificares et nova atone mandita*«, to pa v svojem melodičnem obrisu, kakor ga najdemo v *Harmoniae univocae Matouša Kolina* iz Choterine,¹⁸ ki so bile natisnjene leta 1555. Tam je ta melodija, narejena na tekst *Puer olim senio eneratus*, označena kot češka melodija. Kontrapunktična tehnika v motetu *Mittit ad virginem* kaže starejše poteze kot polifonija stalnih mašnih delov. Vsi sklepi so — razen ene same izjeme — plagalni.

¹⁵ E. Poche, *Praha krok za krokem*, Praga 1948, 142.

¹⁶ F. Fischer, *Faráři podoboji v Praze 1609—1620*, *Časopis přátel starožitností XLVII*, Praga 1939, 20—25.

¹⁷ K. Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*, Praga 1893, 273.

¹⁸ J. Pohanka, *Dějiny české hudby v příkladech*, Praga 1958, 63. *Československý hudební slovník*, Praga 1963, 695—696.

c) Sklep celotnega oficija tvori motet *Beata es virgo Maria*; ta je dvodelen z drugim delom *Ave Maria*. Ni pa edini v doslej znanih motetih Jacobusa Gallusa s to tematiko.¹⁹

Gallusov šesteroglasen motet *Beata es virgo Maria* je skladen v tekstu prvega dela, tudi nastop prvih štirih not je tak, vendar je motet glasbeno povsem drugačen. Tudi peteroglasni motet *Beata es virgo*²⁰ je glasbeno in glede na model tudi po kontrapunktičnem delu povsem drugačen. Gallusov kompozicijski rokopis je v tem delu dokaj opazljiv: kontrapunkt je zgrajen na imitaciji in mejni glasovi so v kvintnem razmerju do drugih glasov, torej tudi do tenorja in do osnovne miksolidijske tonalitete. Ta tehnika ga veže z Gallusovimi stalnimi mašnimi deli. S svojim naznačevanjem -b- pa spet navezuje na predhodne, spremenljive dele. S svojim razmeroma daljšim obsegom, z dvodelnostjo in enako se ponavljajočim sklepom v obeh delih ter s celotno proporcijo ustreza ta motet običajni gradnji čeških utrakvističnih oficijev, ki so imeli v sklepnem delu dolg motet in prav to je nadomeščalo glasbeno opuščeni *Agnus*, morebiti tudi *Benedictus* in *Sanctus*. Oba dela moteta sta zaključena plagalno. Formalno bi mogli oba dela notranje razdeliti na dva odstavka, torej z naslednjo strukturo:

Pars I:

miksolidijska A brez sklepa
(*Beata es virgo...*)

B plagalni miksolidijski sklep
(*Genuisti qui te...*)

Pars II:

jonska C brez sklepa
(*Ave Maria, gratia plena...*)

B plagalni miksolidijski sklep
(*Genuisti qui te...*)

Tako formalno zgradbo najdemo v celi vrsti motetov, npr. v delu Jacobusa Vaeta²¹ in še v mnogih čeških motetih. Po tekstni vsebini je snov moteta kratka,²² s čimer pa jasneje ne določa ničesar drugega.

6. Na vprašanje, če je Gallus avtor celotnega oficija z introitom, z dvema notranjima in enim sklepnim motetom, ali pa je tudi avtor stalnih mašnih delov, ne moremo trenutno odgovoriti.

Nesporno je Gallus avtor treh stalnih delov, ki so monotematični in izdelani z enako izčiščeno imitacijsko tehniko. Avtorstvo je priznано z njegovim imenom, ki ga najdemo po introitu *Rorate coeli* pred *Kyriem*. Tudi motet *Beata es virgo Maria* je izdelan na enak kontrapunktičen način.

Za Gallusovo avtorstvo tudi v drugih delih oficija govorijo vzajemno zakonita arhitektura, enako zgrajeni sklepi in tonalni odnosi motetskih delov.

Zoper Gallusovo avtorstvo v motetih *Laus tibi Christe* in *Mittit ad virginem* pričajo naslednji razlogi: a) Drugačna kantofirmalna tehnika, ki predstavlja starejši nizozemski tip, vštevši tudi plagalne sklepe in pomanjkanje kromatike. b) Motet *Laus tibi Christe* se v besedilu naravnost dotika literatov

¹⁹ DTOe 1917, XXXVIII, str. 146.

²⁰ DTOe, XXVI, B 51/52, str. 66.

²¹ M. Steinhardt, *Jacobus Vaet and his motets*, Michigan 1951, 29.

²² DTOe XXVI, 251.

(literatorum turba . . .), glasbeno in kontrapunktično pa je blizu motetom Jana Trajána Turnovskega. Motet *Mittit ad virginem* uvaja v diskant druge, na Češkem priljubljene melodije. c) *Graduale latino-bohemicum* je izrazito novoutravkističen. *Jacobus Gallus* je bil prepričan katoličan²³ in je pisal maše na podlagi vatikanskega ordinarija.

Kajpada, nikjer nimamo prepričljivega dokaza o tem, da bi *Gallus* ne bil avtor teh spremenljivih stavkov — motetov in šele nadaljnje preučevanje celotnega praškega vira bo moglo jasno osvetliti zastavljeno vprašanje. Uvrstitev dela *Jacobusa Gallusa* v češki rokopis pa dokazuje veliko priljubljenost tega avtorja v Pragi in sicer že leta 1578, torej še v mladostni dobi skladatelja. Repertoar svetomihaelskega bratstva literatov je potemtakem uvrstil v svoje rokopisne knjige glasov eno izmed najstarejših *Gallusovih* maš.

Nadaljnji, doslej še ne komentirani dokument o *Gallusovem* odnosu do češke polifonije, je fragment dveh glasov moteta *Není v síle lidu* (Ni v močeh ljudstva) iz dveh glasovnih knjig št. 75—76 v *Klatovih*. *Jacobus Gallus* je naveden v knjigi *bassus*, in sicer v indeksu vseh skladb in avtorjev, ki jih obsega rokopis. Motet je tu naveden kot št. 42.

Pred zapisom notacije ne najdemo ne avtorske označbe *Gallusa* ne nobene druge opombe. Tenor fol. 170 b—171 a, *bassus* 156 b—157 b. Motet ima dva dela:

I. pars: *Není v síle lidu* ani v počtu lidu (Ni v močeh ljudstva in ne v njegovem številu).

II. pars: O Bože náš, Stvořiteli náš, Vykupiteli (O náš Bog, náš Stvarnik, Odřešenik).

Pri tej skladbi ni niti v indeksu predpisano število glasov, toda omenjeni knjigi sta ostanek glasovne družine šestero do osmeroglasnih zborov. Naš motet ima oznako -b-, tonaliteta pa utegne biti F-dur. Melodika tu ohranjenih glasov je v zvezi z deklamacijo čeških besed in je zlasti v drugi polovici moteta zelo recitativna.

Klatovske glasovne knjige so bile spisane v zadnjem petnajstletju 16. stoletja in vsebujejo pretežno osmeroglasne oficije in motete. Izmed avtorjev je v njih najbolj zastopan češki polifonik *Pavel Spongopeus Jistebnický*. Vrsta skladb je datirana v obdobju 1585—1594—1596.

Glede na to, da ima motet *Není v síle lidu* ohranjena samo dva glasova, danes še ni mogoče odgovoriti na bistveni vprašanji:

1. Ali je *Jacobus Gallus* pisal ta motet na češki tekst ali pa gre za prevod njegovega moteta v češčino?

2. Ali je spisal ta motet češki avtor po *Gallusovem* modelu? Potemtakem bi šlo za parodičen motet, kakršni sicer v tem času in v ostali glasbi niso bili pogosti, vendar so se le pojavljali.

V tem vprašanju je dokaj pomembno dejstvo sosesčine tega moteta v *klatovskih* rokopisnih knjigah. Pod št. 41 je tu naveden motet *Pavla Spongopea Jistebnickega Christianum plebs* (II. pars: *Avertatur furor . . .*), ki opeva v

²³ R. Petschek-Kafka, *Bohemia*, v publ. G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1952, 736; *MGG IV*, 1329—1334.

ponavljajočem se sklepem delu cesarja Rudolfa II. (. . . et exaudi Rudolphum Caesarem atque regem et populum tuum cum laetitia).

Kot št. 43, torej za našim motetom, je spet skladba Pavla Spongopea, in sicer *Officium super Praeter rerum seriem Josquini* iz leta 1594, očitno torej periodična maša po Josquinovem modelu.

Potemtakem ni izključeno, da je tudi naš motet *Není* v síle lidu prišel izpod peresa Pavla Spongopea Jistebnickega, in to po modelu Jacobusa Gallusa *Preseneča* nas samo, da tenorski glas, ki bi bil moral izrazito citirati model, nastopa sočasno z basom, ni pa imitiran, ampak je le dostavek basovemu fundamentu. Očitno je, da to ni bilo izdelano s tehniko kontrapunktične imitacije in tudi ne s starejšo kantofirmalno tehniko, saj je skladba najbrž imela osmeroglasovno koncepcijo, izdelano morebiti tudi dvozborna s posrečenim harmonskim zvokom. Na podlagi drugih fragmentov posameznih glasov Pavla Spongopea²⁴ vemo, da je ta češki skladatelj uporabljal tehniko beneškega večzborja in bi ne bila izključena neka zveza z Jacobusom Gallusom. Tudi ta klatovski vir z dvema glasovnima knjigama kaže utrakvističen tip, četudi je skoraj dvajset let mlajši od praškega *Graduale latino-hohemicum*. Ne uvaja namreč samo del, ki so izoblikovana po vzorcih novoutrakvistov, pretežno mašne oficije, temveč najdemo tam tudi vrsto čeških utrakvistično usmerjenih skladateljev. (Pavel Spongopeus Jistebnický, Jan Simonides Montanus, Ondřej Chrysoponos Jevičský, Šimon Bar Jona Opolský — Šlezijec, ki je deloval v Plznu.)

V vsakem primeru prispeva navajanje imena Jacobusa Gallusa ob češkem motetu *Není* v síle lidu k spoznanju, kakšen je bil odnos tega avtorja do češke polifonije.

Glasovno kompleten Gallusov *Officium super Levavi oculos meos* iz praškega rokopisa *Graduale latino* — *bohemicum* je močan dokaz vzajemnih odnosov skladatelja s češko polifonijo omenjenega obdobja.

SUMMARY

One of Jacobus Gallus Handl's early compositions — the »*quinque vocum officium super Levavi oculos meos*« — has recently been found in its complete version in the *graduale latino-bohemicum*; its four voices sign. UK XI B 1 a, b, c, d are completed by a fifth voice *vagans* from Strahov sign. D A II 3. — The three-voice fragment was known before in literature.

The officium is signed with the name of Jacobus Handl written in full, after the *introitus Rorate* before *Kyrie* in the part-book *discant* (fol. 328 a). In the tenor part-book it is introduced on fol. 327 a by the introductory text »*Officium Sacrum de Annunciazione Beatae Mariae Adam Rossa pro decore Christi Sumptu privato curavit Anno Virginei partus 1578*«. This is followed by *Rorate coeli*, *Kyrie*, *Gloria*, *Laus tibi Christe*, *Mittit ad virginem*, *Patrem (Credo)*, *Beata es virgo Maria*.

When examining the scores we notice a series of interesting features:

1) The officium has a pronounced neo-calixtine structure. It introduces several motets, it omits *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus* from the fixed parts of the mass, it

²⁴ Československý hudební slovník, Praga 1965, 581; Snižková, Pavel Spongopeus Jistebnický — mistr známý i neznámý, *Betramka*, věstník Mozartovy obce v CSSR. Praga 1969.

ends with a two-part motet and there are slight changes in the text of the ordinarium.

2) The manuscript of the *graduale latino-bohemicum* was made for the literary fraternity of St. Michael's church in the New Town of Prague. The Czech composer Jan Traján Turnovský is one of the authors of the mass officia represented in this manuscript. He was, however, neither the owner nor the editor of the part-books.

3) The *graduale* is pronouncedly neo-calixtine, which is evident from the contents as well as the form of the mass officia, from the introductory Latin text and last but not least from the introduction of the officium concerning the Czech martyrs Jan Hus and Jeroným (officium super *Vias tuas Domine demonstra mihi*) whose author is probably Jiří Rychnovský.

4) The compact structure with inserted motets and the original low range typical for St. Michael's Church and the calixtine fraternities hint at the strong probability that Gallus wrote this composition for St. Michael's Church in Prague. The composition is dated 1578.

5) The analysis of the work raises the question whether Gallus is the author of the entire composition or only of the fixed parts.

Gallus' authorship of the whole composition is sustained by the integrity of the architectonic plan with monothematic fixed parts and the rather archaic variable movements with a systematic regularity in conclusions and keys. Beyond any doubt Gallus is the author of the mentioned fixed parts *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, which are monothematic.

Gallus' authorship of only the fixed and not the variable parts can be supported by the following facts:

a) A different counterpoint technique, an older type, including plagal conclusions, a lack of chromatic art in the free parts (*Laus tibi*, *Mittit ad virginem*).

b) The motet *Laus tibi* is, in its composition, similar to motets by J. Traján Turnovský.

c) The officium with variable movements can frequently be found among Calixtines, while Jacobus Gallus was Catholic by upbringing and conviction.

Another, in literature as yet unmentioned, document of Jacobus Gallus' relationship to Czech polyphony is the two-voice fragment of the motet »*Není v síle lidu*« (It is not in the power of the people) in the part-books No. 75—76 in Klatovy, where it is mentioned in the index of compositions and authors in the book *bassus*, as number 42.

The part-books of Klatovy date from the last 15 years of the 16th century and include works by Czech composers, such as Pavel Spongopeus Jistebnický whose compositions are dated between the years 1585—1596. They are neo-calixtine. Due to the fragmentary nature of the two voices from compositions originally *sexvocum* or *octovocum*, we are as yet unable to answer the following questions:

1) Whether Gallus wrote this motet on basis of a Czech text or of a translation.

2) Whether this motet was written by a Czech composer (probably P. Spongopeus) according to Gallus' model in the same way as the adjoining composition No. 43 »*officium super Praeter rerum Josquini*«.

In the inventory of music books by Jacobus Gallus Handl, written in the Czech language after his death in 1591 (Archives of the city of Prague, the Book of Inventories 1584—1596 sign. 1173) no notes on these compositions can be found.

The complete voice scores of the »*officium super Levavi oculos meos*« by Jacobus Gallus Handl, dated 1578, from the Prague manuscript of St. Michael's literary fraternity, as well as the two voice fragment of the motet »*Není v síle lidu*« dating from the end of the 16th century, are striking documents of Jacobus Gallus Handl's mutual relationship with the Czech neo-calixtine polyphony.

ZBIRKA NEMŠKIH PESMI WOLFGANGA STRICCIUSA IZ LETA 1593

Jože Sivec (Ljubljana)

Zbirka nemških pesmi »Der Erste Teil Newer Teutscher Gesänge« skladatelja Wolfganga Stricciusa je bila natisnjena leta 1593 pri Michlu Krönerju v Ulssnu. Tu se je avtor še pred natisom 10. oktobra istega leta tudi podpisal kot VVolfgangus Striccus, publicus Imperiali autoritate Notarius posvetilo, ki ga je naslovil na učiteljski zbor latinske šole in na Convivium Musicum v Hannoveru. Na prvi polovici posvetilne strani so trije latinski epigrami, ki so jih spesnili skladatelju v čast M. Georgius Calaminus, Johannes Linck in M. Jacobus Praentelius. Pri tem je za nas zanimivo, da je bil slednji v letih 1585 do 1595 rektor stanovske šole v Ljubljani,¹ kar torej kaže, da je Striccus imel stike z glavnim mestom nekdanje vojvodine Kranjske še po svoji vrnitvi v Nemčijo.

V zbirki »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge« je objavljeno šestindvajset skladb, ki so označene z arabskimi številkami od 1 do 26. Ta zbirka je obsežnejša od Stricciusove zbirke »Neue Teutsche Lieder«, ki je izšla leta 1588 v Nürnbergu,² ne le zaradi porasta števila skladb, ampak zlasti zato, ker so zasnovane nekatere od njih v znatno širših dimenzijah. Hkrati se je povečalo tudi število glasov, saj je zloženih več kot polovica skladb za pet glasov (št. 1—14), medtem ko je zadnja (št. 26) napisana za dva štiriglasna zbora. Druge pesmi (št. 15—25) so štiriglasne.

Razen v obsegu in glasovni zasedbi se pokaže že pri bežnem pregledu tega zvezka nemajhna razlika tudi v izboru tekstov. Če so bile v starejši zbirki še skoro vse skladbe nabožne vsebine, prevladujejo tokrat v znatni meri posvetna besedila. Tako spadajo na duhovno področje le kompozicije št. 1—7 ter št. 20 in 26, pa še tu predstavljajo tri izmed njih (št. 4, 5 in 6) svobodno poetsko meditacijo o ustanovitvi in smislu zakonskega stanu. Po drugi strani je značilno, da so posvetni teksti večkrat moralizirajočega, refleksivnega značaja (npr. št. 10, 15, 16, 17, 25), pri čemer stopa v ospredje ugotavljanje bridkih življenjskih resnic, kot npr. na svetu vlada le denar, zato je bolje »confidere in Domino quam homine« ali, ko ni več denarja,

¹ Schmidt V., Zgodovina šolstva in pedagogike na Slovenskem, Ljubljana 1963, 74.

² Sivec J., Zbirka »Neue Teutsche Lieder« (Nürnberg 1588) Wolfganga Stricciusa, Muzikološki zbornik V, Ljubljana 1969, 19 in dalje.

prenehajo tudi vezi prijateljstva ipd. Na ta način se torej duhovna in posvetna sfera nekje približujeta, meja med njima pa je mestoma zabrisana. Več pesmi ubira tudi ljubezensko tematiko (št. 11, 14 ter 22 in 24), pesem št. 23 »Wer nun noch wil ein Stündelein« pa je vesela napitnica. Za razloček od prejšnje zbirke ni v tej vir pesnitve nikjer naznačen.

Medtem ko je tisk zbirke »Neue Teutsche Lieder« v muzikalnem pogledu zelo korekten in ne vsebuje skoro nobenih napak, so v obravnavani zbirki napake precej pogoste. Te se nanašajo največkrat na vrednost not in le redko na tonsko višino. Razen tega so tu skladbe tudi malomarno tekstirane: zlogi besedila so pod note često netočno podloženi, prav tako je opazna dokajšna ohlapnost v postavljanju znaka za ponavljanje besedi.

Skladbe te zbirke so za razloček od starejše zložene le v nekaj primerih od *aequales*, sicer pa so namenjene mešanemu zboru in imajo že bolj ali manj izrazit basovski register, kar med drugim tudi povečuje njihovo sonornost. Tako so glasovna območja znotraj iste kompozicije že bolj diferencirana, samo križanje partov ni več tako zelo pogosto, kot je bilo poprej.

Pri petglasnih skladbah zasluži posebno pozornost glas, ki nosi oznako *vagans*. Ta se je pojavil v glasbeni literaturi že v 15. stoletju, ko se je z dodatkom novega parta razširilo štiriglasje na petgasje. *Vagans* pomeni drugi, nižji glas k že enemu od dotedanjih glasov in je lahko potemtakem imel vlogo drugega soprana, alta, tenorja ali basa. Vendar je največkrat nastopal kot drugi tenor.³ V nasprotju s to najbolj razširjeno prakso nastopa *vagans* pri Stricciusu v več kot polovici primerov kot drugi sopran. Njegov obseg se razteza od *d'* do *a'* in je notiran v violinskem ključu. V skladbi št. 10 pa *vagans* sploh ni nižji glas, tj. drugi sopran, saj je njegovo glasovno območje celo nekoliko višje od *discanta* in se večinoma giblje nad *discantom*. V drugih primerih je *vagans* notiran v tenorskem ključu, pri čemer se tudi njegov obseg od *c* do *f'* krije z obsegom tenorja. Značilno je, da se tenor in *vagans* stalno prepletata oziroma križata in tako njuno glasovno območje ni diferencirano. Zaradi tega *vagans* ne nastopa kot izraziti drugi glas tenorja. V kompozicijah št. 1, 6 in 7 se začneja in končuje nad tenorjem, a se tudi sicer večinoma giblje nad njim. Vendar ga spričo njegove nižine le ne bi kazalo enačiti z drugim *altom*. To bi bilo možno samo v kompoziciji št. 4, kjer se *vagans* ne spusti več kot do *e*. Končno je še omeniti, da uporablja Striccius pri kompoziciji št. 2 že oznako, ki je običajna še danes, tj. tenor I in II.

Glede izbora tonaliteta kaže zbirka »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge« precej drugačno podobo kot zbirka iz leta 1588. Vsekakor je najočitnejše močno nazadovanje uporabe jonskega načina, ki je tam vodil, a je tu omejen na vsega dva primera. Tako so v tem tonskem načinu, ki pa je vselej v transponirani obliki, le kompozicije št. 20 (tu je na koncu modulacija v *dominanto*), 22 in 26. Hkrati je značilen znaten porast dorskega načina, ki zdaj izrazito prevladuje z dvanajstimi primeri. Tudi ta je vedno transponiran, predstavljajo pa ga kompozicije od št. 8 do 17 ter št. 21 in 25. Glede pogostosti pojavljanja sledi dorskemu načinu *eolski*, ki ga z izjemo enega

³ Riemann H., *Musiklexikon*, Sachtel, Mainz 1967, 1014; *Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIII, 1210—1213.

primera (št. 23) najdemo vselej v prvotni obliki (št. 1, 2, 4, 5, 6, 18, 19). Eolski način zaključuje v štirih primerih frigijsko, tj. na svoji dominantni (št. 1, 2, 5 in 19). Podobno končajo s svojo dominantno, tj. s toniko eolskega načina, še kompozicije št. 9, 13 in 16, ki so sicer v dorski tonaliteti. Kot v analognih primerih starejše zbirke imamo tudi tu vtis v zraku lebdečega konca. Tako se nam zdi, da se kompozicija št. 9 končuje pravzaprav že v predzadnjem taktu z razvezom dominante v toniko, kateri pa sledi s ponovitvijo dominante spet napetost.

The image shows a musical score consisting of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The bottom staff is a bass line in bass clef. The middle three staves appear to be accompaniment for a keyboard instrument, with the second and third staves in treble clef and the fourth staff in bass clef. The music is written in a single system with a repeat sign at the end of each staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the described tonal shifts.

Za razliko od prej je Striccius tokrat tudi uporabil miksolidijski način, ki ga predstavljata kompozicija št. 7 in deloma št. 24. Slednja je najprvo jonska, a se šele v drugem delu preusmeri v miksolidijski način, na katerega toniki se plagalno zaključuje.

Razen v pravkar obravnavanem primeru zasledimo poleg osnovnega tonovskega načina daljšo ali krajšo prisotnost ene ali več drugih tonalitet še v nekaterih drugih skladbah. Tako bi bilo v kompoziciji št. 12, ki je v transponirani dorski tonaliteti, mogoče posamezne pasuse glede na njihovo akordsko strukturo, razložiti tudi v jonskem in eolskem načinu. Dovolj izrazit kratek odklon v eolski način je razviden v kompoziciji št. 13, v kompoziciji št. 1 pa v miksolidijski način, ki se zaradi zvišanega f že ujema s poznejšim G-durom. Podobno se kaže še v kompoziciji št. 2 kratkotrajno nagibanje v C-dur (pasus »sey unverzagt und fürcht kein not«, ki se končuje na dominantni temeljnega eolskega načina), v kompoziciji št. 9 pa v F-dur.

Sicer pa druga zbirka nemških pesmi W. Stricciusa v harmonskem pogledu na splošno ne razodeva bistvenih sprememb. Kot pred nekaj leti se je avtor tudi zdaj še močno oklepal modalnega sistema in je le redko uporabljal izrazito modulacijo v novejšem harmonskem smislu. Zato nas seveda še toliko bolj preseneti kompozicija št. 26, ki se v celoti zelo približuje modernemu F-duru. To pa dá spoznati, da so se težnje po uveljavljanju novega tonalnega občutja, čeprav še redko, vendarle že dovolj močno odrazile v skladateljevem delu.

Vsekakor je zanimivo, da zasledimo tudi težnjo, po kateri avtor s harmonskimi sredstvi poudari afekt teksta. V kompoziciji št. 1 dobe besede »der feind jammer stiftt« svojstven poudarek z dokaj apartno učinkujočim sosledjem akordov B-C-B-dur, g-mol, A-dur, D-dur

der feind jammer stiftt dein werdes

wie der feind jammer stiftt dein

feind jammer stiftt dein

der feind jammer stiftt dein werdes

mer stiftt dein werdes wort

Na začetek invokacije »Christe« v kompoziciji št. 12 pa je Striccius postavil menjalno subdominanto — tako bi namreč lahko označili v obravnavanem primeru akord Es-dura, če pasus razlagamo v transponiranem jonskem načinu — harmonsko tvorbo, ki so jo skladatelji tistega časa radi uporabljali za ekspresivno interpretacijo teksta. Tu dobijo vzkliki posebno težo še zato, ker jih je avtor oblikoval z zadržanimi akordi v pretežno dolgih notnih vrednostih (brevis, semibrevis), kar povzroči, da to mesto očitno izstopi iz muzikalnega konteksta. (Gl. prim. na str. 24 zgoraj.)

Od kromatičnih tonov se nahajajo v skladbah zbirke le b, es, fis, cis in gis, torej tisti, ki so bili dovoljeni v strogem modalnem sistemu 16. stoletja. Kar se tiče tonov his in eis, ki ju srečamo na več mestih, je povsem gotovo, da višaja ni mogoče razumeti niti v današnjem smislu niti kot rahlo zvišanje intonacije, ampak le kot opozorilo, naj se ne poje po pravilu nota super la.

Ko preučujemo strukturo glasbenega stavka zbirke »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge«, se zdi umestno ločiti petglasne pesmi od štiriglasnih, ker so prav v tem pogledu opazni med enimi in drugimi precejšnji razločki. Petglasen stavek je zasnovan izrazito polifonsko, homofonija ima v njem neznatno vlogo. Tako naletimo sredi skladbe le na posamezne, čisto kratke in nekaj taktov obsegajoče akordske bloke. Spričo močno polifonskega ustroja teh široko koncipiranih skladb vsekakor preseneča ugotovitev, da ima tu imitacija razmeroma majhen pomen. Imitacijo srečamo razen v št. 14. sicer še

Chri—ste Chri — ste Chri — ste

men dein Chri — ste Chri — ste

men dein Chri — ste Chri — ste Chri — ste

im na-men dein Chri—ste Chri — ste Chri — ste Chri — ste

men dein Chri — ste Chri — ste Chri — ste

v vseh petglasnih stavkih, vendar v večini primerov že nima več eminentnejše vloge in ne obvladuje celotno skladbo ali vsaj ne njen večji del (prim. št. 2, 5, 7, 9, 10 in 13). Posebno neznatna je njena vloga v kompoziciji št. 9 in 10, kjer se pojavi sredi stavka čisto mimogrede in se vsakikrat omejuje le na povsem kratek odsek. O doslednejši uporabi imitacije ob začetku posameznih pasusov je mogoče govoriti le pri kompozicijah št. 1 in 11, medtem ko obsega preimitiranje kvečjemu le del skladbe. V kompoziciji št. 11 je skladatelj imitiral vsega kar šest kratkih glasbenih misli, vendar tu imitacijski postopek navadno ne zajema vseh glasov. Vsekakor globlje in izrazitejše posega imitacija v celoten glasovni splet v kompoziciji št. 1, kjer izstopa princip imitiranja najmarkantneje v začetnih šestnajstih taktih in zajame štiri različne teme.

Med petglasnimi stavki zavzema po pretežno homofonskem načinu gradnje vsekakor izjemno mesto pesem »Frümkeit und tugend zierte sie wol« (št. 14), ki učinkuje podobno kot »Ich weiss dass mein Herr Jesus Christ« (št. XIX.) iz starejše zbirke s svojo blagozvočnostjo in zvočno kompaktnostjo. Le-ta prihaja še tem bolj do veljave z jasnim vertikalnim členjenjem kompozicije. Pesem, v kateri prevladuje ritmično živahno gibanje glasov, tudi ni brez reminiscence na lahkotnejše vokalne oblike italijanskega juga.

Früm-keit und tu-gendzierte sie wol / schön ist sie genug wie sie sein sol /

Če primerjamo štiriglasne skladbe obravnavane zbirke s petglasnimi ali s skladbami starejše zbirke, ugotovimo, kar zadeva strukturo glasbenega stavka, pomemben razloček, ki je predvsem v tem, da tu več ne moremo govoriti o izraziti nadvladi polifonije. Med štiriglasnimi skladbami je homofonski princip vsekakor najdosledneje izveden pri št. 25.

und Gott der-massen gfel — lig

Ey se-lig ü-ber se — lig/ist gewisslich dieser Man/ und Gott der-massen gfel — lig

Ta pesem, katere glasovi potekajo vseskozi homoritmčno, učinkuje prvenstveno s svojo zvočnostjo in jasno, proporcionirano vertikalno členjenostjo. Tu izhaja iz razmeroma pogoste uporabe tistih kromatskih sprememb, ki so v okviru modalnega sistema običajne, tudi posebna mikavnost harmonskega stavka. Zato pri transkripciji ne kaže eliminirati znakov za zvišanje tudi v primerih, ko se pojavi harmonsko prečje, ker bi drugače skladba marsikdaj izgubila na zvočnem učinku. Zdi se, da je harmonija vseskozi tako v ospredju, da melodično vodenje glasov izgubi značilnejši pomen, oziroma izhaja čisto iz harmonije.

Homofonski način gradnje je odločno v ospredju tudi pri kompozicijah št. 15 in 21. Pri slednji je akordska kompaktnost nekoliko razrahljana z ritmično izdiferenciranostjo glasov šele v zadnjem delu, kjer preneha njihovo dotlej skoro dosledno homoritmčno gibanje. Medtem ko na začetku še izstopa poskočna in lahkotna parlandirana melodija discanta, tudi tu prevladuje težnja za harmonsko zvočnostjo v tolikšni meri, da je melodični potek glasov že kar podrejenega pomena.

Bleib wer du bist/ und las mich sein/und las mich sein/ und las mich

sein/Ein gu-tes ar-mes Brü-der-lein/ sich

Kompozicija št. 15 je zasnovana homofonsko z izjemo imitacijskega začetka in krajšega imitacijskega pasusa proti kraju. Ne glede na večinoma dovolj izrazito melodično linijo posameznih partov nagiblje v homofonijo tudi št. 18, št. 20 pa omahuje med svobodno kontrapunktsko in homofonsko zasnovo. Le-ta je zlasti očitna na začetku, kjer izstopa dovolj izrazita in spevna melodija discanta. Sicer opažamo pri štiriglasnih zborih medsebojno izmenjavanje kratkih polifonskih in homofonskih pasusov. V kompoziciji št. 23 in 24 si oba načina oblikovanja držita ravnotežje tako, da je njun prvi del homofonski, drugi pa svobodno kontrapunktski.

Tako med štiriglasnimi pesmi ni več nobene, ki bi bila v celoti polifonsko zasnovana. Zato je razumljivo, da uvaja imitacija oziroma sukcesivno vstopanje glasov le tri skladbe. Za druge lahko rečemo, da imajo homofonski začetek, kar v načelu pravzaprav velja ne glede na to, da vstopi v nekaj primerih najprej tenor, nakar šele vpadejo v akordu drugi glasovi.

Nasledek omenjenega porasta homofonije v okviru štiriglasnega stavka je seveda tudi tu znatno nazadovanje imitacije nasploh. O imitacijskem prepa-
janju celotne kompozicije ne moremo več govoriti. Še najznačilnejša je vloga imitacije v kompoziciji št. 16 in 19, kjer se imitacija pojavi kar na treh mestih. Tema sledi uporabna imitacija v št. 15, v kateri srečamo ta postopek dvakrat. Tu je začetek tudi lep primer finega prepletanja in medsebojnega dopolnjevanja melodičnih linij.

Die frömb — keit die frömb — keit
 Die frömb — keit die frömb — keit
 Die frömb — keit die frömb — keit
 Die frömb — keit wird zwar hoch ge —

Kompozicijo uvaja na prvo dobo samostojna tema tenorja, ki ni vključena v imitacijski proces. Medtem pa prinese discant že na drugo dobo novo temo, ki jo na zadnje dobo na prvi povzame alt. Ta se z začetkom naslednjega takta pojavi v znatno razširjeni obliki za oktavo nižje v basu, nakar jo tako imitira v zgornji kvinti še tenor. Razen na začetku je imitacijski postopek uporabljen v krajšem obsegu še znotraj kompozicije, kjer se razvije na tonsko figuro v obliki dvigajoče se dorske sklale (na melizem besede nichts) imitacija v intervalu spodnje oktave oziroma kvarte med discantom, basom in tenorjem.

Sicer najdemo imitacijo le še v dveh štiriglasnih pesmih (št. 17 in 22). V št. 17 je na začetku in zajema dve temi hkrati, medtem ko se v nadalje-

vanju izmenjujejo kratki homofonski in svobodno kontrapunktsko grajeni odseki. V kompoziciji št. 22 uvaja zaključni del kanonični postopek med basom in tenorjem. Kolikor se pojavlja polifonija še v ostalem v štiriglasnem stavku, ne temelji na načelih imitacije, ampak je zasnovana svobodno.

Ne glede na to, da sta v zbirki »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge« homofonija in s tem polnozvočnost opazno pridobili na pomenu, je vendar značilno, da mestoma naletimo še na prazna sozvočja brez terce, ki nastopijo na težko dobo. Tezo, da je Striccius te uporabljal ponekod namerno, pač zato, ker so mu ugajala in so ustrezala njegovi stilni usmerjenosti oziroma njegovemu estetskemu okusu, podpira zlasti dejstvo, da jih odkrijemo tudi v petglasnem stavku, ki že sam po obsežnejšem zvočnem sestavu bolj nagiblje k polnozvočnosti in kjer se dá takšnim tvorbam izogniti še laže kot v štiriglasju. V tej zvezi naj navedem nekaj značilnejših zvočnih praznin, ki kažejo, da bi lahko skladatelj s spremenjeno izpeljavo glasov dosegel drugačen zvočni učinek.

The image shows two systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system has asterisks above the first three notes of the top staff in the first measure and above the first note of the top staff in the second measure. The second system has an asterisk above the first note of the top staff in the first measure.

The image shows a system of five staves of musical notation. An asterisk is placed below the first note of the bottom staff in the first measure.

Vsekakor nenavadna se zdi pojava trizvoka brez terce na težko dobo v pesmi št. 16. To predvsem spričo konteksta, v katerem se nahaja. Pasus, kjer se ta pojavi, je namreč grajen konsekventno homofonsko in zveni kot odmev tedanje italijanske glasbe.

als du dein leb-tag hast ge - hört | als du dein leb-tag hast ge - hört

Čeprav kompozicijski stavek zbirke »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge« ni povsem brez nerodnosti in okornosti v vodenju glasov — kar ilustrira tudi naslednje mesto iz kompozicije št. 17 — ni spregledati dejstva, da se zdaj skladatelj vse bolj osvobaja spon šolske togosti, s čimer postaja celotna izpeljava glasov bolj gladka.

Glede tretiranja disonance ne kaže obravnavana zbirka v primerjavi s starejšo »Neue Teutsche Lieder« nikakršnih bistvenih razločkov. Tudi tu se je Striccus skoro v celoti držal tedaj veljavnih pravil. Kolikor je že mestoma od njih odstopil, je to storil večinoma v skladu s kompozicijsko prakso njegove dobe. Zato naj v tej zvezi opozorim le na nekaj nenavadnih oblik pojavljanja disonance, ki jih v prejšnji zbirki ne najdemo.

Med dokaj neobičajne oblike disonance lahko nedvomno štejemo disonanco, ki je uvedena s terčnim skokom navzgor in se nato razveže postopoma navzdol. Najdemo jo v altu kompozicije št. 10 in v tenorju kompozicije št. 3.

Doslej še ni znan primer takšne disonance pri Palestrini in Lassu ali pri skladateljih neposredno pred njima. Pač pa jo srečamo dokaj pogosto pri angleških skladateljih 16. stoletja, in to pri Byrdu, Whiteu in Weelkesu. Kadar jo uporabljajo ti mojstri, ima največkrat funkcionalen pomen, predstavlja dominantni septakord k naslednjemu akordu. Seveda o takšnem pomenu pri uvedbi disonantne septime v obeh primerih W. Stricciusa ni mogoče govoriti. Kot kažejo dosedanja raziskovanja, so takšno obliko disonance uporabljali razen Angležov le še starejši skladatelji kot Ockeghem, Obrecht ali Dufay, a tudi ti zelo redko.⁴

V kompoziciji št. 2 zbudi pozornost zelo nenavadna uporaba kar treh disonančnih tonov neposredno drug za drugim.



Tu se pojavi prva disonanca (d²) v postopnem gibanju na lahko dobo in preide na težko dobo v naslednjo (e²). Ta se potem spet povrne v prejšnjo (d²), tako da nastopi konsonanca šele na četrto dobo.

Cambiato, ki je usmerjena navzgor, zasledimo v drugem taktu alta kompozicije št. 23.



Ta oblika cambiate je bila za razloček od splošno razširjene navzdol usmerjene cambiate v polifoniji 16. stoletja redkost.⁵ V navedenem primeru gre za disonančni ton b', ki je dosežen na lahko dobo postopoma navzgor in odskoči v gornjo terco, le-ta se nato spusti za en ton navzdol.

Prav tako je v obdobju visoke in pozne renesanse precejšnja redkost pojava tritonske figure z disonanco druge note na lahki dobi, ki jo zasledimo v kompoziciji št. 22.

⁴ Andrews H. K., *The Technique of Byrd's Vocal Polyphony*, London 1966, 137—138.

⁵ Andrews H. K., *ib.*, 159.



Ta oblika disonance je bila še splošno in pogosto v rabi v obdobju starejše polifonije vse od Dunstabla do Josquina. Pri neposrednih predhodnikih Palestrine pa je pogostost njene uporabe dokaj različna. Medtem ko jo Clemens non Papa in Gombert še rada uporabljata, je v delih mojstrov, kot so Morales, Willeart in Senfl, precejšnja redkost. Tudi oba velikana renesančne polifonije Lasso in Palestrina sta jo uporabljala redko. Od Angleških skladateljev tega obdobja je omenjena oblika disonance privlačila le Byrda. Zanj pripominja Andrews, da je del njegove normalne tehnike.⁶ Byrd je pri tem navadno uvajal disonanco s skokom male terce in v zvezi z imitacijo, kar se ne ujema povsem z navedenim primerom W. Stricciosa.

Pojavo dveh zaporednih disonanc z vmesnim skokom, kot ju srečamo v tenorju kompozicije št. 17, bi lahko uvrstili v skupino disonanc, ki jih označuje Andrews kot »changing-note formulae.«⁷ Gre za vrsto ustaljenih me-



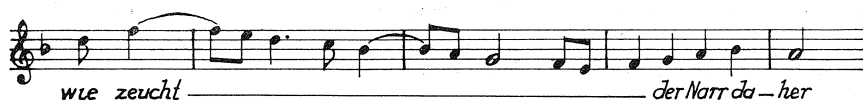
lodičnih obrazcev, ki so bili vezani z iregularno obravnavo disonance. V navedenem primeru nastopi najprej disonančni ton e', ki je dosežen postopoma in zatem odskoči v intervalu male terce v drugo disonanco g', nakar šele sledi njen postopen razvez navzdol. Ta melodični obrat je istoveten s tretjo od devetih formul, ki jih navaja Andrews. Te figure nastopajo v mnogih ritmičnih variantah, disonančni toni pa lahko prihajajo v okviru samih figur na različna mesta. Pri tem je možna celo uporaba dveh disonanc druga za drugo. Kot cambiata imajo omenjeni melodični obrazci svoj izvor v koralu. V polifoni glasbi najdemo posamezne primere že pri Machaultu, Dufay jih je uporabljal obilo v raznih variantah. Kasneje je pri skladateljih, kot so Ockeghem, Obrecht ali Josquin, pogostost obrazcev močno padla in pri mojstrih visoke renesanse, kot sta Palestrina in Lasso jih zasledimo le še sila redko. Edini skladatelj 16. stoletja, ki je obrazce uporabljal razmeroma pogosto, je Nizozemec Clemens non Papa.

⁶ Andrews H. K., *ib.*, 136—137.

⁷ Andrews H. K., *ib.*, 173—174.

Podobno kot v starejši zbirki je Striccus tudi v tej oblikoval melodije skoro docela v skladu s pravili strogega kontrapunkta. Če pa je že kdaj zapisal kak nedopusten interval, je njegov učinek večinoma znatno ublažen ali zabrisan, ker sta oba tona intervala med seboj oddeljena z daljšo ali krajšo pavzo, pri čemer gre tudi za zaključek ene in začetek druge melodične fraze. Razen tega se je takšnim intervalom v skoro vseh primerih mogoče izogniti, če interpretiramo višaj v smislu rahlega zvišanja intonacije.

V primerjavi z zgodnejšo zbirko zavzema tu melizmatika širši obseg, kar velja zlasti za petglasne kompozicije. Razlog za njeno uporabo je dokaj raznovrsten. Striccus jo je ponekod uporabil z namenom tonskega slikanja, kot npr. v kompoziciji št. 8, kjer ima beseda zeucht (zeuchen=ziehen) širok melizem.



Prav nazorno je Striccus podslikal z melizmom in hitrim tonskim postopom navzdol tudi besedo »zerran« v kompoziciji št. 10. Mestoma pa se je



avtor posluževal melizmatike zato, ker je hotel z njo doseči izrazni oziroma vsebinski poudarek. Tako je npr. prav iz tega razloga namestil v kompoziciji št. 6 dolg melizem na besedo »wehren«.



Proti koncu kompozicije št. 2 služi široko razredanje melizmov za stopnjevanje izraza radosti.



Seveda je pojavljanje melizmatike velikokrat tudi abstraktno muzikalne narave, zato se je ne dá razložiti niti iz ekspresivnega niti iz ilustrativnega aspekta. To nam med drugim posebno jasno ponazarja tale odlomek iz kompozicije št. 13, kjer pride dolg melizem na povsem nepomemben predlog »auff«.



Nič manj kot obsežna melizmatika ni za melodiko obravnavane zbirke značilna tudi stroga silabičnost in parlandiranje. Tip silabične, parlandirane melodije, kot je npr. tale,



ki se odvija pretežno v krajših notnih vrednostih (semiminime) in ljubi ponavljanje na isti tonski višini, stopa zlasti močno v ospredje v štiriglasnih pesmih, a ga najdemo tudi v nekaterih petglasnih zborih (npr. št. 9, 10 in 14). Tu je živahen ritem melodije v marsičem pogojen po vsebini tekstov, ki so skoro v vseh omenjenih primerih posvetni.

Striccius je znal mestoma doseči spevnost in ekspresivnost melodične linije, kar ilustrira npr. vagans petglasnega zbora št. 13. Po drugi strani pa



ni prezreti neke enoličnosti melodije. To opažamo včasih tedaj, ko je težišče na zvočnem, akordskem učinku, medtem ko je melodija bolj ali manj podrejenega pomena. Tako so melodične linije vrhnjih treh glasov in kompoziciji št. 25 dokaj neizrazite. Obseg njihovega gibanja je ozek, posamezni toni se pogosto ponavljajo. Le bas kot harmonski fundament dela značilne kvintne in kvartne postope. Za ilustracijo naj navedem še dve mesti iz kompozicije št. 15. Tu nastopi »girandoletta, overo gioco« hkrati v dveh glasovih. Oba

gar wol an der kümbt her-vor und gar wol an der kümbt her-vor und
kümbt her-vor und gar wol an der kümbt her-vor und
kümbt her-vor und gar wol an der kümbt her-vor und
kümbt her-vor und gar wol an der kümbt her-vor und

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is a basso continuo part. The lyrics are written below each staff. The lyrics are: "gilst gar nichts in die-ser welt." The music is in a minor key, indicated by the one flat in the key signature.

navedena pasusa sta zasnovana izrazito harmonsko. V prvem gre za izmenjavanje trizvokov Es-dur, B-dur, v drugem pa je s ponavljajočim izmenjavanjem s in t poudarjen plagalni sklep.

Ritmično skladbe zbirke »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge« niso zapletene. Avtor je skoro vselej uporabljal le dvodelno menzuro (tempus imperfectum cum prolatione imperfecta), ki jo je nakazoval s tedaj običajnim prečrtanim C. Za razliko od starejše zbirke pa se včasih poslužuje tudi tridobne menzure (mensura imperfecta), ki je vedno omejena le na krajši pasus sredi kompozicije (prim. skladbe št. 7, 16, 19 in 22). Nastop tridobne menzure najavlja z znakom 3, ki je sicer znak za proportio tripla, a v obravnavanih kompozicijah pomeni proportio sesquialtera in zahteva razmerje treh minim v proporcu nasproti dvema v integer valor. Edino v kompoziciji št. 19 je tridobni metrum naznačen kot minor color prolationes, tj. s črnimi notami namesto z belimi. Tridobna menzura je podobno kot pri drugih skladateljih tega obdobja tudi tu vezana s homofono strukturo glasbenega stavka. Vzrok za uvajanje tridobne menzure je iskati prej v težnji za dosego muzikalnega kontrasta kot pa v sami metrični strukturi teksta. Razen tega bi se dalo tridobno menzuro v kompoziciji št. 16 razložiti tudi kot ekspresivno namero avtorja, da poudari radostni afekt teksta.

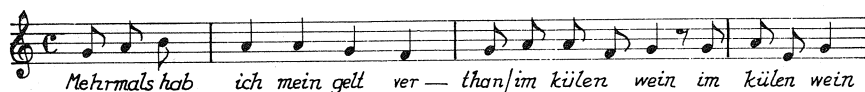
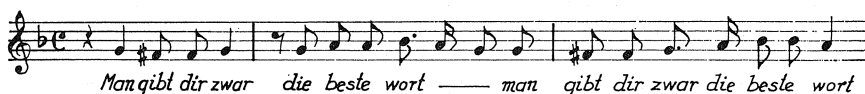
Oblikovno je večji del duhovnih zborov zbirke »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge« zasnovan v obsežni prekomponirani formi, ki je torej istovetna z motetno, medtem ko so religiozne skladbe v strofični obliki redke (npr. št. 3, 20, 26). Na posvetnem področju je Striccius v okviru petglasja dosledno gradil prekomponirano, s čimer je tovrstne skladbe približal motetu oziroma madrigalu. Nasprotno je zložil vse štiriglasne posvetne zборе v strofični obliki, ki je večinoma dvo-, redkeje tridelna (ABC).

Da se je Striccius v kratkem časovnem presledku nekaj let, ki deli obravnavano zbirko od starejše »Neue Teutsche Lieder«, oblikovno in izrazno povzpел, najbolj jasno izpričujejo petglasni zbori št. 1, 2, 7 in 13. To so tudi dela, ki najvredneje predstavljajo njegov doslej znani skladateljski opus.

Medtem ko izstopa zbor »Herr unser sach las deine sein« (št. 1) po svojem klenem in pretežno trpkem izrazu in zveni prepričljivo kot klic brezmočnega

človeka, ki se obrača sredi tegob in stisk življenja k Bogu za pomoč, je opozoriti na zbor »Meine Seel was betrübst du dich« (št. 2), kot na primer, kako je znal skladatelj slediti vsebinskim spremembam v posameznih verzih pesnitve, ki jo je muzikalno razpredel v nič manj kot šestdeset taktov obsegajoč motet. Zbor »Wenn ich, mein Gott, nur habe dich« (št. 7), ki izpoveduje vdano vero in zaupanje v Boga ter prepričanje o minljivosti vsega zemeljskega, označuje jasnost in umirjenost, ki se povsem sklada s tekstom. Ta jasnost in umirjenost, kateri se mestoma pridružuje še neka milina, prihaja najbolj do izraza v začetnem pasusu kompozicije, ki je grajen imitacijsko in se zaključuje z avtentično kadenco. Med posvetnimi zbori se odlikuje pesem »Sie wird dein sein« (št. 13) po svoji prepričljivi muzikalni izraznosti, napeti gradnji in učinkovitem kontrastiranju, ki ga ustvarja tudi posrečeno izmenjavanje med delom zbora in njegovo celoto.

Ko hočemo zbirko »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge« natančneje stilno opredeliti, se nam zdi zlasti važno vprašanje, koliko se v njej odražajo novi renesančni umetnostni tokovi, ki so prihajali iz Italije in deloma tudi iz Francije. Pri tem ne smemo pozabiti, da je v času, ko je pisal svoje pesmi W. Striccius, proces romanizacije nemške pesmi zavzel že zelo širok obseg in da je poleg vodilnih mojstrov bilo vsepovsod dovolj manj vidnih skladateljev, ki so se podobno kot pomembnejši radi zgledovali po romanskih vokalnih oblikah, kot so madrigal, villanella, canzonetta, chansona ipd. Vsekakor v tem pogledu tudi Striccius ni bil izjema in to potrjuje prav obravnavana zbirka dosti jasneje kot tista iz leta 1588. Da je njen avtor skušal iti v korak s tokovi svojega časa, je najprej razvidno iz načina oblikovanja melodije, za katero sta, kot sem že omenil, zlasti v posvetnih skladbah značilni silabičnost in deklamativnost, ki sta vezani s tonskim ponavljanjem in pretežno kratkimi notnimi vrednostmi. Tip melodije, ki ga najdemo v kompozicijah št. 19 ali 16 in še v nekaterih drugih pesmih, kaže na chan-



sono. Ta je analogen z melodičnimi primeri, ki jih za Lassa navaja Osthoff.⁸ Enako spominjajo na chansono tudi nekateri imitacijsko grajeni in lahkotno parlandirani pasusi, tako npr. naslednji pasus iz posvetne pesmi »Man gibt dir zwar die besten wort« (št. 16), kjer se kaže element chansone podobno kot v primeru, ki ga navaja Osthoff za Gosswina.⁹ (Prim. str. 35 zgoraj.)

O stiku z italijansko renesančno glasbo pa govori, kot smo videli, pojavljanje tonskega slikanja in že sama preprosta homofona struktura nekaterih

⁸ Osthoff H., Die Niederländer und das deutsche Lied, Tutzing 1967, 180.

⁹ Osthoff H., ib., 282.

Man sagt dir zu man sagt dir zu man sagt dir zu bey leib und seel/
 Man sagt dir zu bey leib man sagt dir zu bey leib und seel/bey leib und seel/
 Man sagt dir zu bey leib man sagt dir zu bey leib und seel/ bey leib und seel/
 Man sagt dir zu bey leib und seel/ man sagt dir zu bey leib und seel/

skladb. Vendar sta takšno strukturo poznali nemška pesem in oda humanistično usmerjenih skladateljev že v prvi polovici 16. stoletja, torej v času, ko v nemški glasbi še ni moglo biti sledov vpliva novejših oblik, kakor sta villanella in canzonetta. Zato vpliva teh ni iskati le v polnozvočni akordiki in preprosti silabični melodiji, ampak zlasti v sami izraznosti skladb. In ko pregledujemo posvetne pesmi zbirke »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge«, moramo ugotoviti, da se nekatere med njimi kot npr. št. 21, 22, 24, ali 25 po svoji sproščenosti in optimistično vedrem tonu že precej približujejo izraznemu območju tedanje lahke italijanske glasbe.

Soll ich nicht frölich sein/die weil sie schwer bey steinen und bey bet-ner/

Med navedenimi posvetnimi pesmimi je tudi oblikovno italijanski villanelli oziroma canzonetti najbližja št. 21, ki ima tipično tridelno formo (ABC) s ponovitvijo prvega dela. Podobno tridelna je št. 22, kjer pa prihaja ob homofoniji do izraza še polifonski elementi. Pesem št. 24, ki obsega kot prejšnja tri kitice, je dvodelna (:A:/B) in se ujema s skrajšanim in redkeje uporabljanim tipom villanelle, le da se pri njej ponovi drugi del. Na tem mestu naj še opozorim, da je Striccius uglasbil isto besedilo (»Sol ich nit frölich sein«) v isti obliki že v svoji prvi zbirki, pri čemer je začetni del obeh kompozicij po strukturi stavka in napevu soroden.

Za razloček od pravkar obravnavanih pesmi pa ne moremo pesmi št. 25 opredeliti niti v en niti v drug oblikovni tip villanelle. Ta obsega štiri kitice, ki se pojejo na isti napev. Sama skladba razpade po posameznih verzih spričo pogostega in izrazitega vertikalnega členjenja na vrsto kratkih, bolj ali manj zaključenih delov.

Od štiriglasnih posvetnih pesmi se približuje po svojem prvem delu tedanjim italijanskim lahkim zvrstem še št. 23. Skladba temelji na kontrastu dveh kratkih pasusov: prvi je izrazito homofon in homoritmičen, drugi pa je grajen svobodno kontrapunktsko in se odlikuje po finem melodičnem razpletanju in medsebojnem dopolnjevanju posameznih glasovnih linij. V tej napitnici ubira Striccius ton vedrega humorja in živahne dovtipnosti. Tu je znal avtor na začetku doseči na sicer zelo enostaven, a dosti duhovit način prav posrečen učinek humorja: kratko in suho deklamacijo vseh štirih glasov na ponavljajočih se tonih G-durovega trizvoka odreže na mah daljša pavza, nakar sledi šele dejanski razvoj kompozicije.

Wer nun noch will wer nun noch will ein stünde-lein/mit uns ganz frisch und fröhlich sein.

Kako močno odmevajo v obravnavani zbirki vplivi italijanske renesanse jasno izpričuje uporaba tehnike cori spezzati v zadnji kompoziciji (št. 26), ki je zložena za dva štiriglasna zbora. Gre torej za kompozicijsko tehniko, ki je doživela svoj največji razcvet v beneški šoli 16. stoletja. V ozkem okviru te skladbe, ki obsega vsega le 19 taktov, je avtor uporabil tako način izmenjave zborov oziroma eha kakor tudi istočasno združevanje obeh glasovnih skupin. Skladba je zasnovana v celoti izrazito homofonsko, pri čemer je v ospredju težnja za zvočno masivnostjo oziroma kupičenjem zvoka.

Kakor se torej v kompozicijah zbirke »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge« že razločno odražajo vplivi modernejših, iz juga pritekajočih umetnostnih naziranj, pa je zanje še značilna vezanost na starejšo tradicijo, ki izhaja iz pozne gotike. Ta se kaže v vrsti skladb v poudarku na linearnosti in v uporabi praznih sozvočij na težko dobo. Prav spričo tega je občuten v zvočnosti stavka tudi razloček, če primerjamo na področju nemške duhovne ali posvetne pesmi W. Stricciusa z njegovimi velikimi sodobniki, kot so O. di Lasso, L. Lechner ali H. L. Hassler. Vendar je treba pripomniti, da je ta razloček spričo porasta homofonije in akordike zdaj manj očiten kot v zbirki »Neue Teutsche Lieder«.

Zbirka »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge« je enako kot »Neue Teutsche Lieder« plod zgodnje skladateljeve ustvarjalnosti, saj deli eno od druge le časovni presledek petih let. Ne glede na to pa se zdi dovolj pomembno, da je v tem dokaj ozkem časovnem razponu mogoče opaziti razločen ustvarjalni vzpon in stilni razvoj avtorja. Vsekakor je bilo oklepanje tradicije v starejši zbirki izrazitejše kot v drugi zbirki, kjer se je že precej okreplil vpliv novih umetnostnih naziranj. Razen tega predstavljajo poleg v rokopisu ohranjenega latinskega moteta »Exulta satis filia Sion« kompozicije obravnavane zbirke izrazno in tehnično najvišji doslej znani ustvarjalni dosežek skladatelja W. Stricciusa.

SUMMARY

The collection »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge zu Fünff und Vier Stimmen« was printed in 1593 in Ulssen. The composer dedicated it to the teaching body and Convivium Musicum in Hannover. The collection contains 26 compositions, partially secular and partially devotional. However, the secular texts predominate and it is characteristic that they often are of a moralising, contemplative character. The compositions are only in some cases set ad aequales, otherwise they are intended for a mixed voice choir so that the bass range is more or less present. Whereas the compositions for 5 voices (Nos. 1—14) are of a predominantly polyphonic structure, in the pieces for 4 voices we observe a decrease of polyphony and an increase of a homophonic element. In the majority of the compositions imitation no longer plays an eminent role. Although homophony and sonority gain in significance, we still find here and there incomplete triads on the down beat. Among the modes used in the collection dorian strongly prevails, followed by the aeolian. The ionian mode is restricted to a few compositions and in two cases we also find the mixolydian mode. In general, the composer still strongly clings to the modal system and only seldom makes use of a typical modulation in a modern, harmonic sense. Among the compositions published only No. 26 comes already very near to the modern major. This points, however, to the fact that the tendencies of modern tonal feeling have come, though seldom, yet strongly enough to the fore in the composer's work. Besides this it should be mentioned that we occasionally encounter the tendency to underline the contents of the text by means of harmony.

As we want the collection to be more exactly defined with regard to its style, the question seems important how far new trends coming from Italy and France are reflected here. In this connection we must first draw attention to the formation of melodics, for which besides extended melismatics, a syllabic and declamatory character is typical, connected with tone repetition and short note values. This type of melody points to a relationship with the chanson as also do some imitatively constructed and easily flowing parlando passages. The contact with the Italian music of the period is displayed by tone depiction and simple homophonic structure and even more by the idiom of individual compositions, the optimistic, serene tone of which comes rather near to the villanella or canzonetta. In addition, Striccius followed the Italian model in respect to form in some pieces. Finally, a reference should be made to the last composition (No. 26) which is set for two four-voice choirs. Here the composer has made use of the cori spezzati technique, which reached its most flourishing development in the Venetian school of the 16th century.

The collection »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge zu Fünff und Vier Stimmen« is, like the collection »Neue Teutsche Lieder« (Nürnberg 1588), which was dealt with in the previous volume of this annual, the fruit of the early achievements of the composer, one being devided from the other by an interval of only five years. Nevertheless, it seems significant that in this rather short interval we can observe a distinct creative advance and a stylistic development of the composer. However, the adherence to tradition is more marked in the older collection than in this one, where the influence of new trends becomes stronger. Finally, the compositions of the collection »Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge zu Fünff und Vier Stimmen« represent besides the latin motet »Exulta satis filia Sion«, which is preserved only in manuscript form, the highest achievement of Wolfgang Striccius known to the present, with respect to expression and technique.

K VPRAŠANJU TONALNOSTI IN VERTIKALE V SKLADBAH SLAVKA OSTERCA

Andrej Rijavec (Ljubljana)

Pri analizi klasične in deloma tudi baročne ter romantične glasbe — v vseh njenih poznih in zapoznelih oblikah, je nauk o harmoniji, se pravi, nauk o funkcionalni povezanosti in odvisnosti akordov, podlaga, s pomočjo katere se lahko razložijo sozvočja. Funkcionalna harmonija pa je samo eden izmed principov Osterčeve kompozicijske tehnike. Zato lahko z njo razložimo samo nekatere odseke skladateljeve glasbe.

Ker je tradicionalna harmonija pri Ostercu izgubila vodilno vlogo, je razumljivo, da je to dejstvo vplivalo na tonalnost njegove glasbe. Tako so tonalni stavki oziroma tonalne kompozicije redke. Vezane so predvsem na začetno skladateljevo razvojno fazo. Stavke, ki jih je uvrstiti v tradicionalne tonalitete, najdemo tudi kasneje, pa čeprav so poslej količinsko izjemni. Tako je možno — v okviru komornega opusa — govoriti o F-duru v II. stavku (Passacaglia) I. godalnega kvarteta, enako v valčku Suite za 8 instrumentov, ali o D-duru v IV. stavku Suite za violino in klavir. Tudi po praškem študiju so Osterčeve skladbe — od Tria za violino, violo in violončelo in II. godalnega kvarteta — v glavnem zasnovane v določenih »tonalitetah«. Pri tem ne gre za skladbe oziroma stavke, pri katerih je tonalitet več, tako da v tradicionalnem pomenu besede izkazujejo določeno dispozicijo tonalitet, kot na primer III. in IV. ter zlasti I. stavek Divertimenta za kvartet na lok. Gre za stavke in skladbe, kjer občutek tonalnosti ne sloni na funkcionalnih zvezah med sozvočji, ampak nastane s poudarjanjem in izstopanjem določenega tona, ki ga je treba imeti za »tonalno« težišče kompozicije. Takih stavkov je cela vrsta: od Allegra appassionata I. godalnega kvarteta¹ do Strette-Presta Kvinteta za pihala se vrstijo stavki, ki vsebujejo »tonalni« center v omenjenem smislu. To seveda ne pomeni, da Osterc v Overture Concerta pour violon, alto, violoncelle et piano, ki je »in D«, ne bi smel na koncu zaobrtniti glasbeni tok v čisti D-dur; ali, na primer, da si v Sonati za violo in klavir ne bi smel dovoliti občasnega razširjevanja obravnavane »tonalnosti« v smislu tradicionalne durovske oziroma molovske tonalitete. Kot povsod je tudi na tem

¹ Prim. Rijavec A., Prvi i drugi gudački kvartet Slavka Osterca, *Arti musices*, Zagreb 1969, 178.

področju za Osterca značilno povezovanje različnih principov; povezovanje tradicionalnega z novim, novega s tradicionalnim, sinteza pričakovanega z nepričakovanim.

Že na podlagi posameznih horizontalnih linij je možno marsikaj razbrati, kar prispeva k vprašanju tonalnosti. Ne more biti nobenega dvoma, da je na primer tema, ki jo v godalnem kvartetu iz leta 1923 prinese viola, v a-molu, pa čeprav se giblje v njegovi harmonski kakor tudi naravni varianti. V tem primeru je realizacija celotne zvočnosti vpeta v tradicionalno harmonijo, tako da je tema v »premem sorazmerju« s tonalnostjo kompozicije. Podobno se dogaja tudi po Pragi — v Passacaille Concerta ali v Larghetto Suite za violino in klavir, pa čeprav v teh in takih primerih harmonsko tuji toni nasičujejo vertikalo, ne da bi mogli popolnoma zamegliti tonalitete, ki jo izpričuje celota, kaj šele posamezne instrumentalne linije. Kakor je tema v Fugi

III, Vla., 1–10



I. godalnega kvarteta v svoji glavi in v zaključku v c-molu in kakor lahko v njenem poteku zavoljo stalnega moduliranja določimo več tonalnih središč, tako se ta tonalna neutrenost pojavlja tudi pri ugotavljanju osnovne tonalitete stavka. Možno jo je kvečjemu fiksirati na C kot osrednjem tonu. Vendar Osterc tudi temu noče dati popolne prednosti ter s poudarjanjem dominante in vodilnega tona utrdi v zaključku skladbe popolnoma drugo tonaliteto — D-dur. Odmik od tradicionalnega se kaže tudi v tem, da temo I. stavka istega kvarteta — razen dveh kromatičnih prehajalnih tonov — oblikuje izrazito celotensko;² ali, kot na primer v II. stavku (Andante) Sonatine za dva klarineta, da v spevni melodiji, ki je razen dveh bežnih kromatičnih izmikov in enkratnega nastopa vodilnega tona grajena diatonsko (Des-dur), hkrati poudari implicitno pentatoniko. Ker mu slednja rabi kot vedno znova ponavljajoča se ostinatna podlaga, se s tem ruši durovska kvaliteta osnovne linije in stavka, zato pa izstopa njuno skupno težišče na Des.

Presenetljiva, a vendar točna je trditev, da se Osterc v svojem skladanju ni nikoli popolnoma odpovedal tradicionalnim funkcionalnim harmonskim odnosom; ne sicer v vsej njihovi celovitosti, vsekakor pa v njihovi najbolj tipični obliki, v odnosu dominanta—tonika; če že ne istočasno v celotnem sozvočju, pa v unisono vseh oziroma vsaj v postopih posameznih instrumentalnih glasov. Celo v atonalnih kompozicijah, izjemi sta zopet Trio za violino, violo in violončelo ter II. godalni kvartet iz leta 1934, vpleta v nekatere stavke harmonske zveze, ki bodi v posameznih prebliskih bodi v še tehtnejših zaključkih vnašajo v atonalno fakturo tonalne elemente. In to ne samo takrat, ko

² Ib., 179.

ironizira preteklost, ampak tudi tedaj, ko resno in v smislu disonantnejših zvočnih naziranj oblikuje glasbeno tkivo.

Da je najti tradicionalno kadenciranje pred njegovim študijem v Pragi, je povsem razumljivo; to je v času, ko so njegove partiture tudi polne varljivih kadenc in šolskega, harmonsko izrazitega sekvenciranja, ki najde svoj zapozneli odmev celo v Allegru Kvinteta za pihala. Dominantno-tonične odnose pa je možno zasledovati tako v njegovem praškem diplomskem delu, I. godalnem kvartetu, kot tudi poslej. Tako v Passacaglii tega kvarteta skoraj vse nastope ostanatne linije zaključuje z vrnitvijo v dominantno območje. Enako v Passacaille Concerta, medtem ko za zvezo dominantna—tonika v Chaconne Partite za violončelo in klavir skrbi samo ostanato v basu, ki

II, 1-4

povrhu še niha med E-durom in e-molom. Seveda take harmonske zveze vključuje tudi v stavke, ki izpričujejo samo osrednji ton, ki pa ga skladatelj ob koncu še kadenčno utrdi.³ Bolj nenavadno pa je, da je take in podobne primere zaslediti v atonalno koncipiranih kompozicijah, kot sta na primer Trio pour violon, violoncelle et piano⁴ in Sonate pour violoncelle et piano.⁵

Tako kot tradicionalno kadenciranje najde tudi kromatično moduliranje svoj odmev v delih, ki nastanejo v skladateljevi zreli ustvarjalni epohi. Tak je prehod iz Larga v Scherzando Sonate pour violoncelle et piano:

II—III

³ Prim. npr. V. stavek Suite za 8 instrumentov.

⁴ Prehod v zaključni Choral in konec, kar pa na tem mestu podpira izrazito kvintna zasnovanost basovskega parta klavirja in violončela.

⁵ I, 50—51; IV, 35—36; V, 140—142.

Če je v tej modulaciji dodana samo ena sekunda, pa je le-teh v zaključni gradaciji I. stavka Noneta več. Izsek, ki pravzaprav predstavlja kromatično sekvenco, je v dominantnih pozicijah kljub dodanim oziroma alteriranim tonom funkcionalno sprejemljiv. Prehodne tonike so seveda »tonične« samo v diskantu. Tako tudi ta primer ilustrira povezovanje podedovanih principov z novimi estetskimi zahtevami zaostrovanja vertikale.

I, 240-243



Kot posebno zanimivo mesto kaže omeniti pasus v smislu sentimentalne, salonske romantične glasbe, ki ga je Osterc vpletel v Andante Tria pour violon, violoncelle et piano. Medtem ko klavir spremlja v razloženih postopih,

139-144

A musical score for two staves, labeled '139-144'. The score consists of two systems, each with three measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is a chromatic sequence of chords, with each measure containing a different chord. The chords are: G major (G, B, D), F# major (F#, A, C), E major (E, G, B), and D major (D, F#, A). The notes are written as block chords.

violina pa v presenetljivem, na prvi pogled kar atonalno zasnovanem kontrapunktu, začne violončelo s svojo, v začetku močno kromatizirano, spavno linijo, ki jo v 143. taktu prevzame violina. Kromatične modulacije, v katerih se vodilni toni vedno ne razvezujejo, ampak zavoljo spreminjajoče se harmonije prevzemajo vedno nove funkcije, vsekakor slone na terčnih harmonijah bolj ali manj popolnih ter alteriranih tri-, četvero- in peterozvokov. Zategadelj in zaradi nekaterih prehajalnih oziroma dodanih izvenharmonskih tonov nastajajo trdote, ki jih salonski stavek sicer ne bi imel. Ravno te občasne disonance vodijo k hipotezi, da gre za norčevanje iz sentimentalnosti, ki je Oster nikakor ni prenašal. Njegova čustvenost je pač veliko bolj napeta in ekspresivna, da bi v resnici prebavila tako plitkost. Da je temu res tako in da gre verjetno res samo za satiro, potrdi ponovna vrnitev v atonalno fakturo.

Tako se Oster svobodno giblje med tonalnim in atonalnim. Vendar je le redko popolnoma dosleden v okviru enega ali drugega. Že nekatere njegove teme so pokazale, kako niha celo med durom in molom. Razumljivo, da se podobna hotenja razkrivajo tudi v vertikalni, v sozvočjih, v katerih istočasno projicira obe po tradiciji nasprotujoči si tonaliteti.⁶ Manjša strogost v obravnavanju klasičnih dur-molovskih principov pa pride na površje že v prvih komornih delih tudi v enharmonsko zapisanih sozvočjih, ki razkrivajo hotenje, da se vsaj z notnim zapisom razrahlja tradicionalna funkcionalnost akordov.⁷

Odnos do zvoka se je Ostercu močno spremenil s študijem v Pragi, zlasti pod vplivom avantgardnih nazorov dveh profesorjev — Aloisa Hábe in Karla Boleslava Jiráka. Praško bivanje mu je odprlo vrata k novim, njemu še neizhojenim potem, ne da bi vplivalo tudi razdiralno, namreč, da bi skladatelj zavrgel vse, iz česar je izšel. Znano je, da je leta 1930 zapisal, »da tradicija ni ovira pri ustvarjanju novih vrednot, ampak pripomoček«.⁸ Na področju oblikovanja zvoka se je to kazalo tako, da je včasih tudi v starih okvirih skušal zadostiti svojim zvočnim iskanjem, in sicer s povezovanjem dveh tonalitet. Dober primer bitonalnosti nudi Valse v njegovih Silhuetah za godalni kvartet.

V, 5-12

⁶ Prim. Koncert za violino in 7 instrumentov, 239, ali Kvintet za pihala, I, 21.

⁷ Rijavec A., Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago, MZ V, Ljubljana 1969, 93—94.

⁸ Bedina K., Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu, MZ III, Ljubljana 1967, 90.

Opreka je vidna zlasti v 23. taktu, v katerem trije gornji instrumentalni glasovi dominantno kadencirajo, spodnji pa tudi, a drugam:

V, 23-24

Glavna posledica praškega študija je bila gotovo atonalnost, ki je Slavka Osterca v različnih razmerjih in sintezah z nasprotnim, tonalnim polom spremljala do njegove smrti — od Štirih karikatur za pikolo, klarinet in fagot do Sonate pour violoncelle et piano. Pri tem je značilno, da pomeni leto 1934 višek nakopičenja disonantnega zvoka, saj ni disonantnost ne poprej ne poslej tako kljubujoča in izsiljujoča. Tako so do Tria in Kvarteta (1934) samo nekateri stavki atonalno koncipirani: Preludij in Kanon v Silhuetah, srednji del Passacaille iz Sonate za violo in klavir, ali na primer osrednji del Fantazije za violino in klavir. Iz tega obdobja je poučen in zanimiv Menuetto iz Concerta pour violon, alto, violoncelle et piano, ker dovoljuje razširitev atonalnih razsežnosti v nekaj, kar bi lahko imenovali poliatonalnost. S kanoničnim sosledjem štirih oziroma petih atonalno koncipiranih linij skladatelj namreč naklada več atonalnih zvočnih plasti. (Prim. faks. na str. 44.)

Po II. godalnem kvartetu ostane atonalnost v ospredju, a se tudi vanjo vnašajo tonalni elementi. Osterc si dovoli celo tonalno fakturo, kot na primer v prej omenjenemu satiričnemu vstavku iz Tria pour violon, violoncelle et piano, ali pa zavoljo predloge popolnoma tradicionalizira kompozicijski stavek. Tako vrnitev v lastne tradicionalnejše vode predstavljajo Variacije na slovensko narodno »Kdo bo Tebe troštal« za violino in klavir.

Komponiranje pa pripelje skladatelja v njegovem zrelem, ljubljanskem obdobju, ko popolnoma suvereno oblikuje glasbene misli, tudi na mejo dodekafonije, ki pa je ne prekorači; in sicer v Sonati pour violoncelle et piano. Že leto poprej, v klavirski Fantasie chromatique, skladatelj na začetku II. stavka vplete kompletno dvanajsttonsko serijo, četudi jo potem ne uporablja kot izhodišče za nadaljnje oblikovanje, ampak samo kot napoved bolj ali manj svobodne obravnave poltonov kromatične lestvice. V Scherzandu prej omenjene Sonate pa gre nekoliko dalje, saj moremo serijo dvanajstih tonov, s katero stavek začne, imeti za nekakšno temo, ali vsaj za eno izmed tematičnih oporišč stavka. Kljub temu, da napoveduje podobno obravnavo

12.9

- 1 -

L P

Menuetto

V. I. f

V. II. f

Vielle f

C. f

$\frac{3}{4}$ Moderato

L

poltonov, kakor to nakazuje serija v *Fantasie chromatique*, pa to serijo — z nekaterimi enharmonskimi zamenjavami — vsaj enkrat ponovi (takti 26 do 29), kar se pri *Fantasie chromatique* nikoli ne zgodi. Vendar je to tudi vse, saj v nadaljnjem razvoju stavka ne uporablja potencialnih gradbenih možnosti, ki so prisotni v dani seriji. Dokaz, da Osterc dvanajstih poltonov temperiranega sistema ni serialno urejeval in da so ti primeri samo rahli odmevi drugačnih gradbenih nazorov, ki se jim sam ni priključil, kažejo nadaljnji takti istega *Scherzanda*: takoj za omenjeno »temo« sledi nova serija dvanajstih tonov, ki s prejšnjo nima zveze, ki se sama, ne v celoti ne v posameznostih, nikoli ne ponovi in ki ob svobodnem kontrapunktu basovskega glase zapelje nazaj v atonalno tretiranje zvoka.

Če se sedaj omejimo na vertikalo v ožjem pomenu besede, se pravi na posamezna sozvočja, vodi njih analiza do spoznanja, da slone na različnih sistemih gradnje akordov, pri čemer so le-ti le redko »čisti«, ampak se medsebojno prekrivajo.

Osterc je izšel iz dur-molovskega sistema, pri katerem sloni oblikovanje sozvočij na terčni gradnji. V zgodnjih delih zato prednjačijo temu ustrezne harmonije — od navadnih trizvokov, in obrnitev, do alteriranih, in obrnjenih, non- in undecimakordov. Še celo v *Allegru appassionatu* in *Passacaglii I.* godalnega kvarteta je tako. Začetek prvega stavka je prav poučen, ker so stalno spreminjajoče se harmonije terčno razločljive. Nimajo pa funkcionalne zveze z osnovno linijo v violi, ampak nastajajo, deloma z zadržki, v pretežno sekundnem gibanju glasov. Da se bo zvok v nadaljnjem skladateljevem snovanju izostril, napove *Fuga*. Ne toliko v sami temi,⁹ ampak v prvem dvoglasju med kontrapunktom in njenim ponovnim nastopom. Poveča se namreč število disonantnih intervalov, ki so glede svojega mesta na lahkkih oziroma težkih dobah že izravnani s konsonancami.¹⁰ Še bolj seveda v nadaljnjih delih, ko na primer vzporedno mesto v *Ouverture Concerta pour violon, alto, violoncelle et piano* izpričuje v glavnem male in velike sekunde, septime in none ter zmanjšane in zvečane oktave. Ker pa je bilo že ugotovljeno, da se mnoge tradicionalne tonalne značilnosti vlečejo v skladateljevo ljubljansko razdobje, je nujno, da je tudi terčni način formiranja akordov občasno prisoten. Valse iz *Suite za 8 instrumentov* je v očitnem F-duru z neproblematičnimi terčnimi harmonijami. Ima pa kontrasten srednji del, kjer so na basov ton toni naloženi tako, da jih moremo imeti, če jih z upravičenimi obrati stisnemo v okvir čiste kvinte, za nedosledne sekundne tvorbe. (Glej notni primer na strani 46 zgoraj.) Pogled na prve štiri takte *Chaconne* iz *Partite pour violoncelle et piano* zopet kaže, kako Osterc vpleta kvartne harmonije v terčno fakturo, pa čeprav jih (in ravno zavoljo terčnega okolja jih) postavlja v intervalu čiste kvinte.¹¹ Dober primer za terčne harmonije, ki si sledijo v počasnem, za Osterca tako značilnem »quasi choral« tempu in v tradicionalno se odvijajočem funkcionalnem sosledju, je odlomek iz *Larghetto Suite za violino in klavir*. Ne glede na dodane sekunde, ki polnijo vertikalo, ni osnovna har-

⁹ Gl. prvi notni primer.

¹⁰ Prim. Persichetti V., *Twentieth Century Harmony*, London 1961, 14.

¹¹ Tako na 3. dobi 1. takta, 1. in 2. dobi 3. ter 1. dobi 4. takta. Prim. drugi notni primer, in Persichetti V., *ib.*, 104.

III, 19-23

Fl.
Cor. Ing.
Cl. in B
Fg.
Cor. in F
Trba. in B
Tba.

monska shema nikoli vprašljiva, pa čeprav pomembni toni niso vedno pripravljeni, niti se strogo ne razvezujejo.¹² Glede na čas nastanka je terčno

IV, 9-13

mf

podobno presenetljiv začetek Kvinteta za pihala, saj si kljub dodanim sekundam akordi slede v naslednjem, jasnem zapovrstju: Fis D7 — G⁵/₃, E D7

¹² Glede na dominantni značaj polzaključka v 4. taktu predstavlja npr. basov ton septimo, ki na četrto dobo kot podlaga sekstakorda skoči na terco subdominantne harmonije.

— $F^{5/3}$, Cis D7 — $D^{5/3}$, H D7 — $C^{5/3}$. Zanimivo pa je, kako zna Osterc v popolnoma atonalno fakturo vključiti harmonije, ki dovoljujejo tudi terčno razlago. V I. stavku Sonate za saksofon in klavir ima v klavirski spremljavi naložena dva podobna akorda. Naj ju, oziroma celotno vertikalno, slišimo

I, 67–72

The musical score shows three staves. The top staff (treble clef) has a dynamic marking 'p' and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The middle staff (middle clef) has a dynamic marking 'pp' and contains a series of chords and arpeggiated figures. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with chords and arpeggiated figures.

kvartno — kar je manj verjetno, ker kvintna struktura megli značilno kvartno zvočnost, ali terčno (kot teoretično možne undecimakorde), je še bolj značilno, kako je skladatelj zaostрил vertikalno: z intervali velikih sekund oziroma non med vrhnjim tonom leve in najnižjim tonom desne roke, ter zlasti z intervalom še disonantnejše male none, ki tako v diskantu kot v basu klavirske spremljave oklepa obe sozvočji.

Tudi če uporablja vzporedno akordiko, tega ne dela zavoljo ustvarjanja kakšne impresionistične barvitosti, ampak zaradi kontrasta in razširitve zvočnosti v smeri funkcionalne nedoločljivosti. Kar torej zadeva terčne harmonije, je razumljivo, da so ustrezni primeri — od durovih in zvečanih trizvokov do nepopolnih undecimakordov — iz njegovih zgodnejših del.¹³

Kvartne harmonije prinese študij v Pragi¹⁴ in te spremljajo skladatelja do njegovih zadnjih atonalnih stvaritev.¹⁵ V tej zvezi je tipičen zlasti začetek

III, 95–98

The musical score shows three staves. The top staff (treble clef) has a dynamic marking 'p' and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The middle staff (middle clef) has a dynamic marking 'pp' and contains a series of chords and arpeggiated figures. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with chords and arpeggiated figures.

¹³ Prim. npr. Godalni kvartet v a-molu, 60; Divertimento za kvartet na lok, II, 3; I. godalni kvartet, I, 132, 150 sl.

¹⁴ I. godalni kvartet, I, 143 sl.

¹⁵ Prim. Sonate pour violoncelle et piano, I, 30 sl.

zaključnega dela Fuge Sonate za violo in klavir, saj sloni na razloženem kvartnem sozvočju. V njem najbolj izstopa ton d, ki je ne samo osrednji ton celotnega stavka, ampak na tem mestu tudi durovska tonika začetnih motivov teme.

Tipična značilnost Osterčeve glasbe so seveda akordi, pri katerih so osnovnim akordnim tonom pridodane sekunde. Le-te ne predstavljajo kakih okrasnih tonov, ampak bistveno prispevajo svoj delež k barvi in nasičenosti vertikale. Oboje je odvisno od njihovega mesta in lege v sozvočju.¹⁶ Klasičen primer tovrstne skladateljeve fature je tema iz Variacij na slovensko narodno »Kdo bo Tebe troštal«.

Nekaj popolnoma drugega so sekundne harmonije, ki so podobno kot prejšnje, do študija v Pragi, izjemne. Sem ne bi smeli šteti mesta iz II. stavka Divertimenta za kvartet na lok, saj ima sekundno sozvočje spremljevalnih

II, 5-6

instrumentov glede na harmonijo naslednjega takta pravzaprav značaj nepopolnega dominantnega nonakorda. Pa četudi bi šlo za utrinek sekundnega sozvočja, je stavek v tako trdnem objemu F-dura, disonantnost omenjenega akorda pa tako blaga, da ga nikakor ni moč čutiti ko tujerodno primes v okviru osnovne tonalitete. Pravi začetki takega harmonskega mišljenja so šele v zavestnem sekundnem grajenju vertikale. Najprej samo v diafoniji dveh instrumentalnih glasov.¹⁷ Ta in taka sekunda sozvočja z leti vse bolj brstijo,¹⁸ nikoli pa v komornem instrumentalnem opusu ne dosežejo stopnje clusterjev, kot jih izpričujejo nekatere sočasne skladateljeve klavirske skladbe. Kljub temu so sekundne tvorbe značilna sestavina Osterčevega kompozicijskega stavka; tudi v zadnjem delu, Sonati pour violoncelle et piano:

¹⁶ Persichetti V., *ib.*, 111 sl.

¹⁷ Gl. npr. Silhuete, I, 5.

¹⁸ Prim. II. godalni kvartet, I, 4–5, ali zaključek Allegra v Kvintetu za pihala.

IV, 9-10

Zložene harmonije so v bistvu zvočne mase, ki predstavljajo simultano vertikalno kombinacijo različnih intervalov.¹⁹ Kratek izsek iz Noneta to od-

I, 16-17

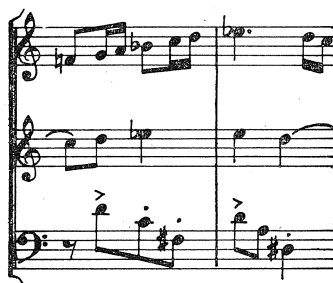
¹⁹ Prim. Persichetti V., ib., 163 sl.

lično ponazori. Pihala skupaj z rogom zastavijo najprej polikordno sozvočje, ki ima zgoraj kvartno, spodaj pa terčno razložljive korenine. Že na drugo dobo pa godala z dodatnimi toni zaostrijo napetost, ki se v skoraj izključno malih sekundnih postopih posameznih instrumentov nekoliko zmanjša v naslednjem taktu. Slednji akord ima namreč v primerjavi s prejšnjim manj disonantnih intervalov, s čimer se zmanjša napon na tem mestu izrazito napično tretirane zvočnosti.

V praksi se vertikalni princip ne samo izmenjuje, ampak tudi prepleta z horizontalnim. Čeprav je horizontalno mišljenje Ostercu gotovo važnejše od vertikalnega, pa to ne pomeni, da je zvočnost, ki tako nastaja, slučajna. Ker, če je Osterc na primer vpel polifonijo godalnega kvarteta iz leta 1923 v »a-mol«, pomeni to, da je tako hotel in da je tako tudi slišal. Če pa je pod vplivom študija na praškem konservatoriju deloma izravnal tradicionalne konsonance in disonance tako v horizontali kot v vertikali, je to gotovo storil zavestno. In če v taki instrumentalni polifoniji nastajajo sozvočja, ki jih ni možno dosledno kategorizirati z nobeno enovrstno intervalno analizo, je to samo teoretična posledica Osterčevega zavestnega hotenja pri oblikovanju zvoka. Iskal je pač nove, še neizrabljene zvočne možnosti in zato vodil instrumentalne glasove tako, da so mu v vertikali rezultirali, kakor je želel in kakor to izpričuje notna podoba njegovih partitur.

Če se na primer že 15. in deloma 16. takt Godalnega kvarteta v a-molu obravnava samo s terčno ali kakšno drugo intervalno analizo, se pride do zaključka, da taka pot ne pelje daleč.²⁰ Napak pa bi bilo sedaj trditi, da so ta in taka sozvočja »napačna«, ker jim s tradicionalnimi sredstvi ne moremo do živega in ker jih ne moremo vtakniti v funkcionalno harmonijo. Taki pasusi so sicer v tem času še izjemni, a s svoje strani nakazujejo posamezne značilnosti »klasičnega« Osterca. Z obravnavanega vidika le-ta plastično izstopa v Fughetti iz Štirih karikatur za pikolo, klarinet in fagot. Naslednji primer predstavlja začetek vstopa fagota, katerega glavo teme spremlja kontrastni subjekt v pikolo in svobodni kontrapunkt v klarinetu (in B). Celotni stavek

IV, 17-18



je motorično razgiban, z intervalno značilnimi in močno diferenciranimi instrumentalnimi linijami, katerih razvoj in preplet pomenita bistvo zastavljene

²⁰ Gl. Rijavec A., ib., 94—95.

forme. V kakšnem zvočnem svetu se gibljejo, oziroma še bolje, kakšen je vsakokratni harmonski rezultat tako oblikovanega zvoka, pokaže zasledovanje sozvočij v omenjenih taktih. Seveda se kaže poslužiti vseh gradbenih principov, ki se uporabljajo v harmoniji 20. stoletja ne glede na to, da bo rezultat pokazal, da se medsebojno izmenjujejo. Prvi takt: čista kvarta; druga obrnitev kvartnega akorda, ki se »razveže« v durov trizvok in tako »tonalno« podpre začetni ton atonalno oblikovane teme; na začetku druge dobe je nepopolni nonakord; nato dve sozvočji, ki imata obakrat disonantno malo sekundo v diskantu. Drugi takt: disonanca je še večja, ker intervala zmanjšane oktave in male sekunde oklepa mala nona; zavoljo »blažjih« intervalov napetost v naslednjih dveh akordih, zlasti na drugo dobo (enharmonija!) močno vsahne, da bi se na predzadnji osminki (zmanjšana septima in mala sekunda, ki jo oklepa zmanjšana oktava) ponovno zaostrila; zadnja vertikala predstavlja mehko konsonanco, saj zmanjšana septima slušno ustreza veliki seksti. Če povzamemo, je zanimivo, da od devetih sozvočij (dvakrat tvorita vertikalo itak samo intervala) vsebuje kar pet harmonij po eno disonantno veliko ali malo sekundo, da ostalih, večjih disonanc niti ne omenimo. Če pa se k temu še prišteje vodoravno gibanje glasov, ponovno vzbudi pozornost dejstvo, da se glasovi na eni strani gibljejo predvsem v sekundnih postopih, na drugi pa v kvartah, nemirnih tritonusih, v razponu zmanjšane oktave oziroma velike septime in podobno. S tem pa so podane vse glavne koordinate, ki karakterizirajo zvočno podobo citirane kompozicije, ki je obenem tipična za Osterčev kompozicijski stavek.

Pri določanju odnosa vertikale do horizontale se ponuja še en vidik, ki značilno osvetljuje skladateljevo povezanost z nekaterimi podedovanimi principi oblikovanja zvoka. Gre za vprašanje vstopanja instrumentalnih glasov v zvočno tkivo. Pokazalo se je namreč, da tudi ta element karakterizira kompozicijski stavek in da bistveno določa deloma dokončne deloma pa vsaj začetne vertikalne odnose med posameznimi, polifonsko nastopajočimi glasovi. Vse do začetka izrazitejše atonalne faze (1934) sledi reperkusija tradicionalnemu tonalnemu planu: T-D-T ali T-D-T-D, kar je pač odvisno od števila glasov. Vendar pa ima ta tonalni plan določene posledice. Kakšne so njegove posledice v dur-molovskem sistemu, je znano. Značilno pa je, da veže Osterc tako reperkusijo tudi na stavke, pri katerih je možno govoriti samo o njih osrednjem tonu, kar prispeva k njihovi utrditvi ter k nagibanju k določeni tonaliteti. To lepo kaže ekspozicija Fuge iz Concerta pour violon, alto, violoncelle et piano. Citirano reperkusijo pa je zaslediti tudi v atonalnih stavkih; na primer v Fughetti v Štirih karikaturah. Če v prejšnjem primeru »tonično-dominantna« reperkusija prispeva celo k nagibu v D-dur, pa je njen vpliv v atonalni fakturi manjši, saj samo nekoliko pomaga pri poudarjanju začetnega tona teme. S tem se seveda ruši tako imenovana čistost kompozicijske zasnove, kar je Ostercu vedno zelo pri srcu. V obeh teh in mnogih drugih primerih je reperkusija vedno realna²¹ in samo v Fugi Sonate za violo in klavir tonalna, s čimer so funkcionalne posledice v smislu tonalnih odnosov še večje.

²¹ Prim. še: I. godalni kvartet, III; Koncert za violino in 7 instrumentov; Suita za 8 instrumentov, V; Partita za violončelo in klavir, IV.

Oktavni vertikalni odnosi med vstopajočimi glasovi izključujejo dominantno sestavino in samo pomagajo do izstopanja bodi središčnemu tonu²² bodi toniki, katere funkcija je tudi sicer določena z ustreznimi harmonijami.²³ Dosledne kvinte nimajo nikakršnih tonalnih vplivov. Celo narobe: od samega začetka razbijajo vsak morebitni pomislek o tonalnosti stavka; še zlasti, ker Osterc uporablja obravnavano reperkusijo v kanonih, in sicer tako, da že prva risposta vstopi nasproti proposti v odnosu zmanjšane oktave oziroma zvečane prime. Na ta način sta oblikovana Kanon v Silhuetah in Menuetto v Concertu. Če v prvem primeru veže skladatelj atonalno s tonalnim in zaokroži stavek v F-duru, pa v drugem ostane zvest izhodiščnemu, kvintnemu vertikalnemu odnosu med instrumentalnimi glasovi.²⁴

Zaostrevanje fature, ki se začne s praškim študijem, najde svoj odmev tudi v citiranem vprašanju. Najprej samo v posameznih razvojnih delih polifonskega tkiva, kot na primer na začetku izpeljave I. stavka (Overture) Concerta, ko vstopajo glasovi v intervalih velike sekunde oziroma male none. Po letu 1934 pa prodrejo taki vertikalni odnosi tudi v ekspozicije polifonsko zastavljenih stavkov. Eksemplarično to kaže začetek zaključnega Allegra iz Sonate pour violoncelle et piano. Instrumentalni parti začenjajo v vertikalnih presledkih dvakrat zvečane kvarte in zvečane oktave, kar je nedvomno značilna postavka pri odkrivanju skladateljevega oblikovanja zvoka, oziroma, v

V, 1-10

The image shows a musical score for two staves, measures 1-10. The top staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The music features complex rhythmic patterns and intervals, including a 'b.' marking in the first measure of the top staff.

²² Gl. npr. Concerto pour violon, alto, violoncelle et piano, I, ali oba B dela Fantazije za violino in klavir.

²³ Prim. Concerto pour violon, alto, violoncelle et piano, III.

²⁴ Prim. faksimile na str. 44.



smislu naslova tega sestavka — razreševanju vprašanja tonalnosti in vertikale v njegovih skladbah.

SUMMARY

In the analysis of Classical music and partly of Baroque and Romantic music as well — in all the latter's late and belated forms — the harmonics, that is to say the traditional theory of the functional progressions of chords, are a helpful basis for the explanation of harmonies. Functional harmony is, however, only one of the principles of Osterc's compositional technique. Therefore only some passages of his music can be explained through this, and therefore, naturally, there are only a few compositions which can be placed within traditional tonality. There are more, in which one can speak of a tonal centre. After his studies in Prague atonality comes to the fore but not always consistently, because Osterc combines it with tonal principles as well as with series which are never exploited dodecaphonically. The combining of different principles is characteristic of Osterc on the whole, i. e. the combination of traditional with new, new with traditional, a synthesis of the expected and unexpected.

The analysis of individual harmonies reveals a whole kaleidoscope of chords, typical of much of the music of the first half of the 20th century: more or less complete chords by thirds — from triads to thirteenth, by fourths, added-note chords, chords by seconds, polychords and compound harmonies.

As, in practice, vertical principles not only interchange with horizontal ones but are also interwoven with them, some aspects of these relations are dealt with in the article; especially considering the fact that for Osterc horizontal thinking is more important and therefore more typical. This does not mean, of course, that the sonority which thus results is accidental. The analysis of some passages of his music shows that his instrumental lines are consciously formed into harmonies he heard in his search for new, as yet unexploited sounds.

ZBOROVSKJE KOMPOZICIJE SLAVKA OSTERCA

Tomaž Šegula (Ljubljana)

Osterčev zborovski opus obsega petintrideset del (bibliografskih enot) za različne zasedbe pevskih zborov »a cappella«. V ta okvir lahko prištevamo tudi dve skladbi za mešani zbor s spremljavo godalnega tria, eno dvoglasno pesem s klavirsko spremljavo ter dvojje duhovnih vokalno-instrumentalnih del, kjer ima pevski part glavno vlogo. Zborovskih skladb je tudi sicer nekoliko več kot petintrideset, ker nekatera obširnejša dela sestavlja cel ciklus skladb. Po kvantiteti in doseženi kvaliteti zavzema skladatelj zborovski opus vsekakor pomembno mesto med njegovimi stosedemdesetimi deli.

V Osterčevem prvem skladateljskem obdobju, ki sega od njegovih prvih, sicer neohranjenih poskusov v letih 1912—1914, ko je obiskoval zadnja dva letnika učiteljišča v Mariboru,¹ do njegovega odhoda na študij v Prago jeseni leta 1925, so zborovske skladbe zavzemale še skromno mesto. Iz tistega časa so: dva mešana zbora s spremljavo godalnega tria na stihe Otona Župančiča »Barčica« in »Na poljani« (nastala leta 1920), mešani zbor na besedilo Vide Jerajeve »Doma« (1922); moški zbor »Prosinec« na stihe Josipa Murna-Aleksandrova (1923), moški zbor »Moja Lado« na besedilo neznanega avtorja (1923 ali 1924), harmonizacija narodne pesmi »Bom šel na planince« za mešani zbor (1924), »Ni te na vrtu več« za mešani zbor na besedilo O. Župančiča (1924) in mešani zbor »Poljska pesem« na besedilo neznanega avtorja (1925).²

Omeniti je treba tudi »Slovensko mašo« za zbor »a cappella«, ki naj bi po pričevanju Osterčevega mladostnega prijatelja Franja Kozarja, ki jo je prepisal leta 1922, nastala v zadnjem letniku učiteljišča, tj. verjetno leta 1914. Vendar tudi sam prepisovalec ni povsem gotov, če je maša res Osterčevo delo.³

Skladatelj zborovski opus iz tega obdobja je dokaj skromen, če pomislimo na našo zborovsko tradicijo in na njen vpliv na ustvarjalnost naših

¹ Prim. Šiftar V. (ur.), Slavko Osterc, Spominski zbornik, Murska Sobota 1963; Pokorn D., Slavko Osterc, 51. zv. zbirke »Umetnost in kultura«, Prosvetni servis, Ljubljana 1965; Pokorn D., Slavko Osterc, Muzikološki zbornik V, Ljubljana 1969.

² Pri navedbah skladb iz prvega ustvarjalnega obdobja se opiram predvsem na časopisna poročila in kritike iz tistega časa ter na raziskave Danila Pokorna.

³ Prim. dela, navedena v opombi št. 1.

skladatelj ter na to, da je Osterc v istem času ustvaril kar tri opere, sedem orkestralnih skladb (med njimi tudi simfonijo), balet, šest del za godalni kvartet, dvoje klavirskih del ter petnajst samospevov. Morda sta ravno močna zborovska tradicija, zasidrana večidel še krepko v romantiki na eni strani, na drugi strani pa neizmerna Osterčeva ustvarjalna vnema, združena s precejšnjo mero mladeniške samozavesti, a pogojena z izrednim glasbenim talentom, ki mu izražanje v tradicionalnem jeziku ni več zadostovalo, bistveno vplivali na nastanek tako majhnega števila zborovskih skladb v prvem obdobju.

Čeprav samouk, ki je rasel daleč proč od neposrednih vplivov pomembnejših glasbenih središč,⁴ je dokaj visoko razvil svojo kompozicijsko tehniko ter z izrazno močjo svojih del očaral našo glasbeno javnost. Od leta 1922 naprej so se začele pojavljati v časopisju kritike njegovih izvajanih del, ki so ga enoglasno proglasile za modernista, pri tem pa zelo pozitivno ocenjevale njegove ustvarjalne sposobnosti in dosežke ter mu napovedovale bleščečo prihodnost.⁵

Četudi je komponiranje zborov v tistem času manj pomembna Osterčeva dejavnost in spričo razumljivih razlogov ne daje popolne podobe njegovega takratnega kompozicijskega stavka, vsebuje vendar nekaj njegovih značilnih elementov. Kot primer zborovskega stavka iz tega prvega ustvarjalnega obdobja naj služi analiza štiriglasnega moškega zbora »Prosinec«, komponiranega leta 1923 na stihe Josipa Murna-Aleksandrova.⁶

V formalnem pogledu je »Prosinec« mala tridelna pesemska oblika s shemo a(4)-b(4)-a(4)+koda(3), forma, ki je značilna za večino njegovih del iz tistega časa. Osterc je v skladbi porušil enakomerni tok Murnove dvokitične pesmi, ki ji je osnova trohejska stopica s tem, da je prenesel poudarek na začetku pesmi s prvega na drugi zlog. Skladba prične temu primerno s predtaktom, ki mu sledi en sam 3/4 takt. Tako je dal skladbi že v začetku precejšen zagon, ki ga še podkrepi unisono gibanje vseh štirih glasov v terčnih skokih navzgor:



Drugi del skladbe, razen začetka reprize, je pisan v 4/4 taktu.

⁴ Po maturi je slabih pet mesecev učiteljeval v Sevnici, marca 1915 je bil mobiliziran, po demobilizaciji oktobra 1919 je do konca leta 1921 poučeval v Krčevini pri Mariboru, vmes pa nekaj mesecev v Studencih pri Mariboru. Od leta 1922 naprej do odhoda v Prago jeseni 1925, je deloval v Celju.

⁵ Prim. Jutro, Ljubljana 8. XII. 1922, 8. III. 1925; Nova doba, Celje 5. XII. 1922, 19. XII. 1922, 23. VI. 1923, 3. VII. 1924, 5. III. 1925; Tabor, Maribor, 5. XII. 1925.

⁶ Rokopis, Celje 15. V. 1923; poklonjeno klubu Komšija; rokopis se tako kot vsi dalje navedeni njegovi rokopisi nahaja v NUK, gl. odd.

Skladba je komponirana v zmernem, k novi romantiki nagibajočem se slogu. Čeprav je homofona, se vidi močan poudarek na linearnem vodenju posameznih glasov, s čimer nastanejo na nekaterih mestih nekoliko neobičajno postavljene akordične zveze, vendar se dajo skoraj vse — prav tako tudi modulacije in kadenciranje — analizirati na temelju tradicionalne, čeprav obogatene dur-molovske funkcionalne harmonije. Skladba je pisana v G-duru, kar je avtor tudi označil na začetku skladbe.

Na nekaterih mestih vodi zgornje tri glasove stopnjema čez več taktov v celih verigah vzporednih sekstakordov, drugi bas pa pelje pretežno po sekundah v protipostopu:

...ta lju-bav, kakor bela sla-na ti-ha sred planjav.

Uporablja tudi že kompozicijski prijem, ki je tipičen za njegovo poznejše zborovsko ustvarjanje: na istem tonu vztrajajočem notranjem glasju se drugi glasovi približujejo ali oddaljujejo po sekundah v stranskem postopu:

...sve-tu tre-ba...

V melodični gradnji⁷ rabi sekvenciranje (gl. prejšnji prim., 1. tenor), v srednjem delu skladbe pa ponavljanje glasbene misli, dvoje splošnih značilnosti svojega kompozicijskega stavka v tem obdobju. Melodijo v 1. tenorju pelje pretežno silabično v sekundah (diatonično) z vmesnimi večjimi intervali. Tako gibanje prevladuje tudi v drugih glasovih. Drugi bas vodi skoraj dosledno v protipostopu nasproti prvemu tenorju. Ritmični tok je zelo umirjen in razen pri začetnem impulzivnem motivu a-ja sloni na izmenjavanju štirih zaporednih osmink z dvema četrtnkama oziroma polovinko. Le prvi bas je na nekaterih mestih ritmično razgiban z menjalnimi in prehajalnimi toni ter zadržki. Zanimivo je vodenje drugega basa v kodi (zadnji trije takti skladbe), kjer v prvem taktu vztraja na tonu G (v smislu ritmiziranega pedalnega tona na toniki), ki se pojavi že v zaključku reprize a-ja, se v drugem taktu dvigne na ton d in na njem vztraja (z značajem ritmiziranega pedalnega tona na dominantni) vse do zaključka skladbe, ki se konča s toničnim kvartsekstakordom.

⁷ Melodijo »Prosinca« je uporabil v svoji klavirski skladbi »Erotikon« iz leta 1924 (št. 5 v »Impresijah«).

Preobrat v Osterčevem ustvarjanju pomeni študij v Pragi od jeseni 1925 do junija 1927. Tam je ob intenzivnem študiju glasbenih disciplin na konservatoriju⁸ in ob stalnem obiskovanju glasbenih prireditev izpopolnil tehnično-kompozicijsko znanje in se seznanil z različnimi takratnimi naprednimi glasbenimi smermi. Iz talentiranega, napredno usmerjenega samouka je postal tehnično izbrušen, v naprednih kompozicijskih smereh razgledan skladatelj — avantgardist, ki je po vrnitvi v domovino, kjer je začel jeseni 1927 poučevati na ljubljanskem konservatoriju, z vsem svojim delom odločno in odločilno posegel v razvoj slovenske glasbe.

Po praških študijah se je Osterc začel v večji meri posvečati tudi komponiranju za pevske zборе. Verjetno se je poleg čisto notranje ustvarjalne nujne močnejše usmeril na to kompozicijsko področje tudi zato, ker je zdaj drugače kot v prejšnjem obdobju gledal na vlogo, ki jo lahko imajo pevski zbori pri širjenju in razumevanju sodobne glasbe.⁹

Njegova prva zborovska skladba, ki je nastala v tem času je mešani zbor »Familija«, napisan na besedilo Antona Novačana leta 1927.¹⁰ Pisan je za štiriglasen, včasih šestero- oziroma osmeroglasen mešani zbor.

V formalnem pogledu je skladba tridelna: A-B-A¹+koda. V gradnji prevladuje imitacija (tako je B-del zgrajen na načelu štiriglasnega kanona in kvinti in oktavi), v vodenju posameznih glasov pa ima pomembno vlogo sekvenciranje. Vse naštete kompozicijske elemente je uporabljal že v prejšnjem ustvarjalnem obdobju in po tej strani ni bistvenih novosti. Precejšen korak naprej pa pomeni sama vertikalna zvočna struktura skladbe, ki je že

Moderato

O — če o — kro — gel, ma — ti je mala, ...

O — če o — kro — gel, ma — ti je mala, ...

O — če o — kro — gel, ma — ti je mala, ...

O — če o — kro — gel, ma — ti je mala, ...

⁸ Od teh je absolvirala kompozicijo pri Karlu Boleslavu Jiráku, eno leto pa je obiskoval tudi tečaj četrttanske kompozicije pri Aloisu Hábi.

⁹ Prim. Osterc S., O sodobni smeri zborovskih skladb, Zbori IV, Ljubljana 1928, str. 19.

¹⁰ Rokopis: 4. XII. 1927; posvečenem pevskemu društvu »Tomislav« iz Varaždina; objavljen v Novi muziki, 1/3, Ljubljana 1928.

izrazito usmerjena v atonalnost, s prevladujočimi — po pojmovanju tradicionalnega izražanja — disonantnimi sozvočji.

Na začetku, ki je grajen kot podvojena dvoglasna imitacija v oktavi, kjer sta sopran in tenor, oziroma alt in bas pisana unisono (točneje equisono), lahko osnovnemu motivu določimo še tonalno pripadnost. Ta motiv prenese nato v drugem taktu malo sekundo višje, obenem pa nastopi v drugem paru glasov ta motiv v osnovni tonaliteti (z delno diminucijo), tako da se občutek tonalne pripadnosti povsem izgubi in ne moremo več govoriti o bitonalnosti.

V drugem delu A-ja, kjer skladatelj prekine z imitacijo, se basovska in tenorska glasova združita v značilen četverozvok, ki ga lahko analiziramo po načelu tradicionalne terčne akordične gradnje kot prvi obrat nonakorda (kvint-sekst-septakord), sestavljenega iz molovega septakorda z veliko nono in izpuščeno kvinto. Isti akord lahko razčlenimo tudi kot sozvočje dveh tonov v intervalu čiste kvinte v drugem in prvem basu, ki sta mu v zgornjih dveh glasovih dodana v medsebojnih intervalih velike sekunde še dva tona. S tem je nastal v smeri nasičevanja zvočne gmote že pravi harmonski grozd. Tega postavlja kot podlago zgornjima kontrapunktirajočima glasovoma na različnih osnovnih tonih:

Allegretto

...-ten. Hčer-ka nerodno te-sa-na skala, hčerka nerodno tesana skala, tesana skala, ...

...-ten. Hčer-ka ne-rod-no te-sa-na ska-la, tesana skala, ...

...-ten.

V vodenju posameznih glasov prevladuje interval sekunda, pri čemer večidel enakovredno uporablja vse tone kromatične lestvice. To gibanje prekinjajo na nekaterih mestih veliki skoki, tudi do intervala undecime. Ob zaključku srednjega dela imitacijsko uporablja glissando, ki ga najdemo tudi v homofoni kodi. (Prim. notni primer na str. 59.)

To skladbo označuje poleg vsega naštetega tudi pester ritem, izhajajoč iz metruma besedila, ki ga še bolj diferencira, precizira, kar ima v notaciji za posledico naglo menjavanje taktovskih načinov, dalje pogosto spreminjanje tempa ter razgibana dinamika s svojo novo glasbeno govorico. V njej je Osterc sijajno izrazil in še stopnjeval pesnikov groteskni prikaz tragikomičnih, nerodnih, šepastih, racavih, kretenastih, grbastih in drugih figur. Simboličen

Largo (z ironično boleznim izrazom)

je že začetek skladbe, kjer je prvi motiv zgrajen (morda naključno) na padajoči ciganski lestvici.

V letu 1929 je Osterc napisal tri zborovske skladbe: štiriglasen moški zbor »Pesem revolucionarjev« na tekst Toneta Seliškarja,¹¹ štiriglasen mešani zbor »Pamet se preleško izgubi« na narodno besedilo,¹² ter štiriglasen moški zbor »Aleluja«.¹³ Eno leto prej (1928) je nastal »Requiem« za enoglasen zbor basov in petnajst instrumentov, ki pa glede na razvoj skladateljevega zborovskega stavka ni toliko pomemben.

V »Pesmi revolucionarjev«, ki je od vseh teh izrazno najmočnejša in spada med Osterčeve najboljše zborovske stvaritve, prvič v zborovskem stavku uporablja obliko prekomponirane pesmi, ki jo naravnost zahteva Seliškarjeva pesem, pisana v prostih verzih, ki se močno približujejo prozi.

V skladbi, kjer se neprestano menjavajo homofonski in polifonski imitacijski odstavki, dobi prvič v zborovskem stavku vidno vlogo recitativ. Tega je sicer kot enega bistvenih gradbenih elementov uporabil že v solističnih partih svoje prve opere »Krst pri Savici« (1921), še večji poudarek pa mu je dal v operi »Osveta« (1923), kjer proti koncu prehaja v parlando. V »Belokranjskih uspavankah« za glas in klavir (1925) je uporabljen nov način deklamacijskega izražanja, tako imenovana »Sprechstimme« (oziroma »Sprechgesang«). V delu »Iz komične opere« (1928) uporablja prehode iz recitativa v parlando in dalje v govorjeno prozo. V »Pesmi revolucionarjev« sta ga vsebina in besedni ritem silila k močnejši uporabi recitativa, ob tem pa se je moral spoprijeti z njegovo realizacijo v vertikali, z organizacijo v večglasnem stavku.

Najenostavnejša rešitev, ki se v bistvu ne oddaljuje od enoglasnega recitativa, se kaže na mestih, kjer so tenorska glasova in prvi bas vodeni unisono, drugi bas pa v enakem ritmu equisono čisto oktavo nižje:

¹¹ Rokopis: 13. VI. 1929; posvečen »Akademskeemu pevskemu zboru« iz Ljubljane; izšel v Zborih V/5, Ljubljana 1929.

¹² Rokopis: 15. X. 1929; izšel v Novi muziki II/6, Ljubljana 1929.

¹³ Rokopis: 7. XI. 1929.

... mi, re-vo-lucijo nar-ji, mi, revo-lucijo ...

Novost v vertikalni rešitvi predstavljajo mesta, kjer so vsi glasovi vodeni v isti smeri in v istem ritmu brez določene absolutne tonske višine v smislu »Sprechstimme«. Tako je skoraj izključena možnost enoglasne interpretacije ter predstavlja nov način nasičevanja in zgoščevanja sozvočij:¹⁴

...ko, dolgo že! Od kajna sem, od po-četka gor-ja...

Nova je tudi takšna organizacija vertikalne strukture recitativa, kot jo kaže naslednji primer. Tu gre za pravo štiriglasje: tenorja sta vodena dosledno v medsebojni razdalji čiste kvinte, enako tudi basa, le da zdaj nista več podvojitvi tenorjev. Kjer se zgornja dva glasova dvigneta iz tona, na katerem se odvija recitativ, se spodnja glasova spustita za enak interval navzdol:

... za - kaj sveče - - ni-ki smo mi mi-tu in lju - - bezni proslit lju -

Osterc je v »Pesmi revolucionarjev« našel nove možnosti linearne organizacije zvočne gmote.¹⁵ Princip podvojene dvoglasne imitacije, ki ga srečamo v »Familiiji«, je razvil tako, da lahko že govorimo o sočasni dvojni dvoglasni imitaciji v oktavi (ne v smislu tako imenovanega dvojnega kontrapunkta v strogem stavku), ker glasova, ki se istočasno odvijata (v tem primeru 1. in

¹⁴ Prim. Osterc S., E. F. Burian in »Voice-band«, Zbori V/5, Ljubljana 1929, str. 29, ter njegovo kantato »Rapsodova velikonočna poslanica« (1929).

¹⁵ Tonalni center skladbe je gis oziroma enharmoničen as.

2. tenor ter 1. in 2. bas), ne vodi več le unisono oziroma v oktavni razdalji, temveč tudi v drugih vzporednih intervalih, največ v intervalu čiste kvinte oziroma čiste kvarte:

... Sre-di po-bočja smo že. Ne-strpno si klešemo s...
Sre-di po-bočja smo že. Ne-strpno si...

Tudi v neimitacijskih delih skladbe se para glasov zelo pogosto gibljeta v vzporednih čistih kvintah oziroma čistih kvartah. Pri tem sta v melodično izrazitejših delih basa zelo pogosto oktavna podvojitve tenorjev:

Od kdaj se pozna - mo...

Novosti v linearni organizaciji prinaša tudi mešani zbor »Pamet se prelehko izgubi«. Večinoma je zgrajen v dvojni dvoglasni imitaciji v oktavi, kjer pa se glasovni par ne giblje več samo v stalnem medsebojnem intervalnem razmaku, temveč prevladuje protipostop:

...dab' mo - - - - - gelj pa - - - - - gelj...
vzeti, dab' mo - - - - - gelj pa - - - - - gelj...

Gornji primer kaže tudi novo uporabo melizmov, ki jih v skladbi pogosto rabi na mestih, kjer hoče poudariti določeno besedo. V naslednjem primeru je voden spodnji par glasov realno za decimo nižje od zgornjega para:



/d

Skladba »Aleluja« s podnaslovom »Quasi fuga«, v kateri je vodilo absolutna muzikalna gradnja ter se odvija melizmatično nad zlogi besede »aleluja«, predstavlja skladateljev poskus linearne organizacije atonalnega zvočnega materiala po načelih klasične gradnje fuge. Začetek skladbe je grajen po načelih stroge ekspozicije štiriglasne fuge (v linearnem pogledu) s temo (subjektom), ki je zgrajen v tonalnem okviru z običajno modulacijo ter s stalnim prvim in drugim kontrapunktom (kontrasubjektom). V zvoku pa kljub pojavom, ki jih lahko spravimo v okvir tonalnosti, bitonalnosti in politonalnosti, prevladuje atonalnost, kjer je mnogo sozvočij sestavljenih po sekundnem principu.

V srednjem delu skladbe prinašata prvi in drugi bas temo, ki ima tu bolj vlogo ostinata, dvakrat unisono z dodanim novim zaključkom. Nad njima sta zgornja glasova vodena po principu svobodnejše dvoglasne imitacije, ki temelji na tonalnem ogrodju iz transponirane padajoče dorske (2. tenor) ter transponirane padajoče frigijske lestvice (1. tenor). Tretji, zaključni del skladbe je repriza ekspozicije, le z drugim vrstnim redom vstopajočih glasov.

Leta 1930 so nastali mešani zbor »Konja jezdi Aga« na besedilo Cvetka Golarja,¹⁶ mešani zbor »Pesem o suhi muhi« na belokranjsko narodno besedilo,¹⁷ »Tri belokranjske« (Polžek, Na pust, Tepežnica) za mešani zbor,¹⁸ naslednje leto mešani zbor »Oče naš«¹⁹ in leta 1932 »Magnificat« (1. Magnificat, 2. Quia fecit mihi magna, 3. Fecit potentiam, 4. Suscepit Israel, 5. Gloria) za mešani zbor in klavir štiročno.²⁰

Iz zgradbe teh skladb se vidi nadaljnji razvoj linearne organizacije zvočne gmote, ki je Osterca pripeljala skoraj do zadnjih možnosti izrabljanja imitacijske tehnike v zborovskem stavku v okviru tedanje njegove slogovne orientacije in z njim povezane vertikalne strukture. Zelo pogosto, zlasti v skladbah »Pesem o suhi muhi« in v »Treh belokranjskih«, uporablja stranski postop, ki spominja na staro bordunsko tehniko:

¹⁶ Skladba je nastala morda že leta 1929, nedvomno pa pred marcem 1930, ker jo je takrat Učiteljski pevski zbor iz Ljubljane izvajal v Zagrebu in Beogradu. Posvečena dr. Ernestu Krajanskemu, zborovodji pevskega društva »Tomislav« iz Vараždina; izšla je v Zborih VI/5, Ljubljana 1930.

¹⁷ Posvečena Učiteljskemu pevskemu zboru UJU v Ljubljani.

¹⁸ Rokopis: 8. X. 1930; posvečene pevskemu društvu Ljubljanski zvon, izdajatelju in založniku revije Zbori, kjer je skladba tudi izšla — Zbori VII/1, Ljubljana 1931.

¹⁹ Datum na koncu tiska: 30. VII. 1931; posvečen dr. Rajku Nahtigalu. Izdala in založila Glasbena matica v Ljubljani.

²⁰ Rokopis: Ljubljana 25. VI. 1932; posvečen Srečku Kumarju. Izšlo leta 1934 pri založbi Universal Edition na Dunaju. 7. VII. 1936 izveden tudi z orkestralno spremljavo.



V zboru »Konja jezdi Aga« združuje protipostop in stranski postop s paralelnim gibanjem v čistih kvartah ter velikih in malih nonah. Gibanja v vzporednih čistih kvintah pa v tej skladbi skoraj ne najdemo.

Vrhunec izrabe imitacijske tehnike v pretežno štiriglasnem zborovskem stavku se kaže v njegovi kantati »Celjska romanca« na tekst Antona Aškercarja iz leta 1931,²¹ ki sicer ne spada v okvir obravnavane snovi. Novost v izrabi dvojne dvoglasne imitacije v oktavi predstavlja uporaba diminucije in augmentacije:



Pogostna je dvoglasna imitacija, kjer nastopata sopran in tenor ali sopran in alt unisono, druga glasova pa ju unisono imitirata poleg oktavne tudi v kvintni razdalji. Ponekod uporablja tudi imitacijo v inverziji. Druge oblike imitacije so svobodnejše. Zanimiva je dosledna triglasna kvintna imitacija, kjer sodeluje četrti glas kot prosti kontrapunktski glas, ki pa se drži točno ritma imitirane teme. Pojavi se tudi kombinacija imitacije z diminucijo in bordunskim postopom. Srečamo tudi štiriglasno imitacijo, kjer sta dva glasova vodena v strogem medsebojnem imitacijskem odnosu, ostala glasova pa uporabljata le ritmične imitacije. Večkrat rabi tudi štiriglasno ritmično imitacijo ali dvojno dvoglasno ritmično imitacijo, kjer glasovi posnemajo le ritem vodilnega glasov, ne pa več intervalnih razmerij. S tem prehaja skladatelj že na področje svobodne imitacije, kjer glasovi vstopajo drug za drugim ali po dva oziroma trije skupaj in povzemajo le besedilo vodilnega glasov ali skupine glasov.

Glede na vertikalne zvočne strukture se zdijo nekatere izmed nazadnje obravnavanih zborovskih skladb kot korak nazaj v razvoju, saj so npr. »Tri belokranjske«, »Oče naš« in »Magnificat« po harmonski strukturi zelo enostavne. Pisane so diatonično, celo tonalno — tako v linearnem kot v vertikalnem smislu — in je na začetku ponekod celo označena tonaliteta. Sicer pride v diatonični terčni akordični strukturi do sekundarnih sozvočij, ki pa so

²¹ Rokopis: 4. V. 1931; zasedba: tenor, bariton, mešani zbor in orkester.

rezultat uporabe opisane bordunske tehnike ali pa so sekunde tretirane kot zadržki, prehajalni in menjalni toni. V zboru »Oče naš« so sosednji glasovi vodeni pogosto v vzporednih tercah in sekstah, v »Magnificatu« pa celi deli skladbe slonijo na enostavnih akordičnih zvezah, npr. durovih in molovih kvintakordov, čeprav ne v tradicionalnem funkcionalnem smislu. Vendar so navedene značilnosti vertikalne strukture v gornjih skladbah opravičene z značajem teksta.

Za Osterčevo zborovsko ustvarjanje je na splošno značilno to — razen redkih izjem — da so vsi kompozicijski elementi v službi izraza, tako da konstrukcija nikoli ni sama sebi namen. Za vsak tekst je znal v skoraj najboljši možni meri izbrati primerno formo, melodično in harmonsko strukturo, ritem, dinamiko itd., vendar ne v podrejenem ilustrativnem smislu, saj je na vsaki, umetniško še tako visoko kvalitetni tekstovni podlogi zgradil še veliko močnejšo in popolnejšo, s specifičnimi dimenzijami glasbene govorice razširjeno in poglobljeno umetnino. Zato ni čudno, da spada npr. »Oče naš« ali »Magnificat« v sam vrh njegovega celotnega, ne samo zborovskega skladateljskega opusa.

S formalne strani je od nazadnje obravnavanih kompozicij zanimiva predvsem »Pesem o suhi muhi«. Skladatelj jo je v naslovu označil kot »Rondo«. V širšem pogledu je skladba tridelna, vsak del pa je sestavljen iz več manjših delov, od katerih je sleherni napisan na eno dvovrstično kitico pesmi. Nekateri deli se ponavljajo, imajo pa razen refrena vselej nov tekst. Oblikovna shema je naslednja: A-R-B-A-R — C-D-E-F-G — A-R-B-A-R. Refren nastopa vedno le po A-ju kot nadaljevanje štiriglasne imitacije s homofonskim zaključkom.

»Konja jezdi Aga« je prva Osterčeva zborovska skladba, v kateri ne označuje taktovskega načina, temveč je na začetku skladbe napisana le osnovna ritmična enota — četrtnika. Vendar v zborovskih skladbah iz naslednjih let poleg takega uporabi tudi tradicionalno zapisovanje taktovskega načina, ponekod na začetku skladbe ne označi več niti osnovne ritmične enote.

S »Pesmijo o suhi muhi« in s »Tremi belokranjskimi« je Osterc prvič v svojem zborovskem ustvarjanju posegel po besedilih iz Bele krajine, čeprav jih je nekaj let prej začel uporabljati že v nekaterih svojih samospievih.²² Odslej zavzemajo belokranjska narodna besedila vodilno mesto v njegovem zborovskem ustvarjanju. Poleg pestre in šegave vsebine, polne zdravega humorja, ga je prav gotovo privlačevalo tudi bogato belokranjsko narečje, predvsem njegova pestra akcentuacija.²³

V letu 1933 je nastal značilen preobrat v Osterčevem ustvarjanju na področju vokalne glasbe. V prejšnjih letih (1928—1932), ki pomenijo kvantitativno višek ustvarjanja na tem področju, je zelo intenzivno komponiral predvsem vokalno-instrumentalna dela (pet oper, dve kantati, več kot dvajset samo-spevov s klavirsko oziroma komorno instrumentalno spremljavo), po letu 1932

²² »Belokranjske uspavanke« (1925), »Jurjevanje« (1926), »Delajmo zlata kolesa« (1926).

²³ Npr.: Pólžek nêse v málin, na ta béli kámin.
Pólžek nêse iz malná, iz tegá belgá kamná.

pa se je z nekaj izjemami²⁴ povsem preusmeril na področje »čiste« vokalne glasbe, v ustvarjanje »a capella« zborovskih skladb, predvsem mladinskih in ženskih zborov, ki jim ni pred letom 1933 razen ene izjeme²⁵ posvečal nobene pozornosti.

Po enoinpolletnem premoru v ustvarjanju »a capella« zborovske glasbe je leta 1933 nastal mešani zbor »Ko sem ja služil« na belokranjsko narodno besedilo.²⁶ Skozi vso skladbo se neprestano izmenjujejo basi solo in celoten, tudi do osmeroglasja razširjeni zbor. Vertikalna struktura skladbe se razvija v okviru kot pri »Treh belokranjskih«, »Oče našu« in »Magnificatu«. Ne uporablja imitacije, razen fragmentarno na začetku kode, v linearni strukturi pa je glavno sredstvo sekvenciranje. Forma, ki se približuje rondoju I. vrste, raste iz besedila, ki ima značaj naštevanke.

Enega izmed vrhunskih dosežkov v Osterčevem zborovskem ustvarjanju predstavlja mešani zbor »Opica in naočniki«, v katerem je s svojo govorico sijajno izrazil šegavost pa tudi ostrino basni Ivana A. Krylova.²⁷

Skladba je grajena homofono, z enakim ritmičnim gibanjem v vseh glasovih. Glavni poudarek je na hitro odvijajočem se razgibanem ritmu, ki ga smer gibanja glasov in iz nje nastajajoča sozvočja samo še stopnjujejo. Homofonski tok, v katerem imajo vsi glasovi (od četrteroglasja do osmeroglasja) enak ritem, je na nekaj mestih za hip prekinjen tako, da ženski glasovi vstopajo v skupnem ritmu za ton ali dva pozneje kot moški glasovi, ali nasprotno. Na teh mestih se enotnost ritmičnega toka sicer za trenutek — besedo ali dve — razrahlja, pri čemer pa jasnost petega teksta prav nič ne trpi (navadno je ženski del zbora tu označen s stopnjo močnejšo dinamiko), homofonskemu gibanju pa daje močan impulz. Tak način vstopanja glasov bi le še s težavo spravili v okvir imitacije. Ta se pojavi dosledno le na enem mestu, pa še tu fragmentarno.

Od gornjega koncepta gradnje le nekajkrat odstopa. Tako ima na začetku moški del zbora drugačen ritmičen tok kot ženski, kar bistveno pripomore k ustvaritvi potrebne uvodne atmosfere. Drugo mesto sega od konca enajstega do sredine enaindvajsetega takta. Tu je moški del zbora voden v ostanatnih kompleksih, nad njim pa so ženski glasovi vodeni v drugačnem ritmu in so ponekod celo polifonsko koncipirani. S takšno gradnjo je lahko primerno ustvaril vtis gibanja, ki ga prinaša na tem mestu tekst:²⁸

²⁴ Samospievi »Vrata« (1933), »Procesija« (1934), »Oba junaka« (1935), nadalje »Štiri mladinske pesmi« za glas in klavir (1936), »Male pesmi za Ireno« za glas in štiri instrumente (1936), mala kantata v četrtrtonskega sistemu, »Cvetiči bezeg« (1936) ter priložnostna humoristična »Kantata o šahu« (1938), ki pa je pisana brez vsakršnih umetniških pretenzij. Istočasno pa se je še bolj kot prej posvetil ustvarjanju instrumentalnih del, predvsem orkestralnih, katerih vrh je dosegel v »Mouvement symphonique« (1936), »Quatre pièces symphoniques« (1938/39), simfonični pesnitvi »Mati« (1940) in v baletu »Iluzije« (1938/41).

²⁵ »Belokranjske nagajivke« (osem triglasnih ženskih ali mladinskih zborov) iz leta 1930. »Ančka Bančka« iz leta 1931 pa je pravzaprav bolj samospjev s klavirsko spremljavo.

²⁶ Rokopis: 7. I. 1933. Razmnožilo Celjsko pevsko društvo, 1933.

²⁷ Rokopis: 1. XI. 1933. Prevod B. Vdovič.

²⁸ »Naočnike vrti na vse strani: zdaj k čel / jih prižme, zdaj jih na rep naniže, zdaj poduha, zdaj poliže.«

na vse strani, vr—ti, na vse stra—ni, na vse stra—ni...

...Na očnike vrli, na o—čni—ke vr—ti, na vse stra—ni, na vse stra—ni...

...Na očnike vrli, na vse strani, na vse strani, na vse stra—ni...

...Na o—čni—ke vr—ti na vse stra—ni; zdaj kče-lu jih pri—žnè...

V vertikalni strukturi se pojavljajo različne vrste akordov: akordi zgrajeni po terčnem načelu (kvintakordi, septakordi itd. ter njihovi obrati), kvartni in sekundni akordi, poleg teh pa še mnoga neopredeljiva sozvočja, ki so rezultat prevladujoče linearne koncepcije skladbe. Akordom, grajenim po terčnem načelu, so skoraj dosledno dodani disonančni toni. Ti nastopajo v razmerju do akordičnih tonov v sosednjih glasovih večinoma v intervalu velike sekunde, včasih pa tudi v intervalu male sekunde (npr. ponekod v gornjem primeru). Taki toni so pogosto podvojeni, kar ima za posledico še gostejši, izrazno napetejši zvok. Pri mnogih akordičnih zvezah je ohranjena funkcionalnost, kar se opazi zlasti na zaključkih posameznih odstavkov skladbe, kjer nastopajo akordične zveze z značajem avtentične kadence:

...ta kó ob kamen trešči jih... .. a od lju—di je... .. do—bo!...

Gradnja melodične linije sloni pretežno na enakovredni uporabi vseh dvanajstih tonov kromatične lestvice, čeprav ne v smislu dvanajstonske tehnike. Ne izogiba se ponavljanju istega tona, ne brani pa se rabiti tudi stopnjema vodene durove, molove ali kromatične lestvice. Izogiba se vsakršnemu ponavljanju melodične misli, razen ostinata. Skladba je pisana atematično, pri tem pa odpade zanj doslej tako značilna uporaba imitacije in sekvenciranja. Ponovita se le dva takta v zaključku skladbe, s čimer zaustavi vseskozi zelo dinamičen tok skladbe (k temu pripomore tudi uporaba kratke ostinatne figure v 2. basu) in tako učinkovito poudari zaključno misel basni.

Skladba je po vertikalni strukturi ena najzanimivejših in zvočno najbolj nasičenih Osterčevih zborovskih skladb, hkrati pa tudi ena najtežjih za iz-

vajanje. Tega se je skladatelj tudi zavedal in pripisal v partituri obširno »Navodilo k načinu študija«.²⁹

V istem mesecu kot »Opica in naočniki« je kot obdelava narodnega napeva nastal tudi moški zbor »Lepa Vida«. Osterc ga je napisal na prošnjo odbora »Akademskega pevskega zbora« iz Ljubljane,³⁰ čeprav se je sicer v svojem zrelem skladateljskem obdobju v zborovskem ustvarjanju izogibal melodike narodnih pesmi, dasiravno je večino tekstov zanj črpal prav iz njih. Narodne pesmi kot kompozicije sicer ni odklanjal, načelno pa je bil proti njeni uporabi kot vodilni ideji pri skladateljskem delu.³¹ Njegova obdelava osemtaktnega enoglasnega zapisa »Lepe Vide«³² je zanimiv in dokaj uspešen poskus druženja preproste, v okviru durove tonalitete in njene funkcionalnosti zgrajene melodije z modernim kompozicijskim stavkom, vendar v Osterčevem zborovskem opusu ne zavzema pomembnejšega mesta.

Precejšen del svojega zborovskega opusa je Osterc posvetil mladinskim zborom, čeprav jih je pričel pisati razmeroma pozno. Prve so nastale leta 1930 »Belokranjske nagajivke«, ki jih je v podnaslovu označil kot »Osem troglasnih ženskih ali mladinskih zborov na narodno besedilo« (1. Andreju, 2. Francétu, 3. Juretu, 4. Vinkotu, 5. Jošu, 6. Vlahu, 7. Tonetu, 8. Butorajcem).³³ To so kratke, na diatoniki sloneče in izvajalsko ne preveč zahtevne skladbice, komponirane na šaljiva narodna besedila.

Pobude za nadaljnje ustvarjanje mladinskih zborovskih skladb je Osterc dobival od Avgusta Šuligoja, dirigenta našega takrat najboljšega mladinskega pevskega zbora »Trboveljski slavček«,³⁴ od skladatelja Maksa Pirnika, dirigenta mladinskega pevskega zbora v Litiji in pozneje na Rakeku, od »Društva pevovodij mladinskih zborov« s sedežem v Slovenskih Konjicah, ki je leta 1937 začelo izdajati zbirko »Mladinske pesmi«,³⁵ ter nazadnje od skladatelja

²⁹ Tu v prvi točki zopet poudarja to, kar je z nekoliko drugačnimi besedami opozarjal že leta 1928 v članku »O sodobni smeri zborovskih skladb« (Zbori IV, Ljubljana 1928, str. 19): »Študira naj se ta zbor (slog) horizontalno, t. j. šele tedaj skupno, ko vsak glas zase trdno „sedi“. Tako bodo izostale vse intonacijske težkoče. Takoj v začetku (2. takt), ko vpadeta sopran in alt, bi nastale harmonske ostrine, če bi se to mesto študiralo akordično, t. j. oba glasova hkrati. Vsak glas zase lahko to mesto zapoje res šegavo, ne da bi se pevcem „napijale od težavnosti žile na vratu“.«

³⁰ Rokopis: 22. XI. 1933. Akademski pevski zbor je takrat pripravljal koncert pod naslovom »Slovenska narodna pesem« in je zaprosil vrsto slovenskih skladateljev, da bi sodelovali s svojimi priredbami slovenskih narodnih pesmi, katerih napeve z besedili jim je predložil. Prim. dopisa S. Ostercu z dne 26. X. in 18. XI. 1933 — Osterčeva mapa, NUK, rpk. odd. Na koncertu je bila izvedena »Lepa Vida« v priredbi Matije Tomca.

³¹ Prim. Osterc S., Slovenija in slovenska narodna pesem, rkp. str. 3 — Osterčeva mapa, NUK, rpk. odd.; Vegan M., Prof. Osterc o naših mladinskih zborih, Učiteljski tovariš, LXXVIII, 1937/38, št. 27, str. 2; Osterčeva članka v Jugoslovanu I, 1930, št. 108, in v Ljubljanskem zvonu I/3, 1930, str. 183.

³² Besedilo in napev po zapisu Stanka Vraza sta vzeta iz Kuhačeve zbirke Južnoslovenske narodne popevke.

³³ Objavljene v Grlici (ur. in izd. S. Kumar), Zagreb 1933/35, str. 212—214. Tudi priredba s klavirjem.

³⁴ Prim. Supančič D. (ur.), Pet let Trboveljskega slavčka, 1937, str. 34.

³⁵ Prim. Kalan P., Utrinki iz zgodovine naše mladinske pevske kulture, Grlica VI/3, Ljubljana 1960, str. 36.

in dirigenta Cirila Preglja, ki ga je leta 1940 povabil k sodelovanju v IV. delu svoje zbirke »Za mlada grla«.³⁶

Iz teh pobud so nastali v letih 1933—1940 vsi naslednji, večinoma triglasni mladinski zbori: »Kvartet« na besedilo I. A. Krylova,³⁷ »Študija« na solmizacijske zloge,³⁸ »Nezgoda na piru« na narodno besedilo,³⁹ »Delajmo zlata kolesa« ter »Žabica in muha« na belokranjsko narodno besedilo,⁴⁰ »Mamica« na tekst M. Klopčiča ter »Ovce in psi« na tekst I. A. Krylova,⁴¹ »Oba junaka« na besedilo Josipa Stritarja,⁴² ter »Biba leze« in »Štuparama« na besedilo Danila Gorinška.⁴³ Sèm lahko prištejemo tudi »Novico«, zadnjo izmed »Štirih mladinskih pesmi« iz leta 1936 na besedilo D. Gorinška, pisano za dva vokalna glasova in klavir, ki jo je Osterc podnaslovil kot dvospev ali dvoglasen mladinski ali ženski zbor.⁴⁴

Nekatere Osterčeve mladinske zborovske skladbe so po strukturi in izrazu enostavnejše, pri čemer so bili odločujoči predvsem zunanji faktorji,⁴⁵ večina njih pa v izrabi kompozicijskih sredstev in po stopnji dosežene kvalitete ne zaostaja za njegovimi takratnimi storitvami na področju moških, ženskih in mešanih zborov.

Tendenca nasičevanja zvočne gmote pride tu ob prevladujočem triglasju in v omejenosti pevskih glasov še bolj do izraza. Videti je, kot da mu je v kopičenju tonov različnih višin okrog bolj ali manj evidentnega trenutnega centra — za doseganje gostejšega ali prozornejšega zvočnega tkiva, pri čemer je vodilna maksimalna izraba funkcijske logike disonanc⁴⁶ — tradicionalni notni zapis komaj še zadostoval. Poleg nastajanja zvočnih grozdov se kažejo že težnje, ki jih je novejša glasba še razvila ter jih je možno zapisovati v okviru sodobnih načinov glasbene notacije:⁴⁷

³⁶ Prim. Osterčevo korespondenco v Osterčevi mapi, NUK, rkp. odd.

³⁷ Rokopis: 13. II. 1933. Prevod B. Vdovič. Posvečen »Trboveljskemu slavčku«. Izšel v pesmarici Slavček, Ljubljana 1957, ki jo je uredil A. Šuligoj, na čigar prošnjo je skladba tudi nastala. Prim. Supančič D. (ur.), ibid.

³⁸ Rokopis: 14. III. 1934; »Za mladinski ali ženski zbor«. Posvečena A. Šuligoju.

³⁹ Komp. I. 1934. Izšel v zbirki Mladinske pesmi, DPMZ-I, Slov. Konjice 1937.

⁴⁰ Komp. I. 1937. Izšla v zbirki Mladinske pesmi, DPMZ-I, Slov. Konjice 1937. Posv. M. Pirniku. Besedilo uporabil že I. 1926 za samospev.

⁴¹ Komp. I. 1938. Prevod B. Vdovič. Izšla v zbirki Mladinske pesmi, DPMZ-II, Slov. Konjice 1938. Obe posv. mladinskemu zboru meščanske šole na Rakeku.

⁴² Rokopis: Ljubno pri Otočah, 21. VII. 1940. Posv. mladinskemu pevskemu zboru »Vilhar« na Rakeku. Izšla v zbirki Slavko Osterc: Mladinski zbori (ur. M. Pirnik), izdal Mladinski pevski festival, Celje 1963. Zbor se v melodiki le deloma naslanja na istoimenski samospev iz leta 1935.

⁴³ Nastali 11. in 12. IX. 1940. Prim. Osterčevo korespondenco v NUK, rkp. odd. Posv. C. Preglju. Izšli v zbirki Za mlada grla — IV. del, izd. C. Pregelj, Celje 1940. Na oba teksta napisal leta 1936 samospeva (v »Štirih mladinskih pesmih«). Tematika samospeva je deloma uporabil le pri zboru »Biba leze«.

⁴⁴ Rokopis: Ljubljana, 14. II. 1936.

⁴⁵ Npr. »Biba leze« in »Štuparama«, kjer je Osterc upošteval Pregljevo prošnjo, naj bosta skladbi čim lažji, da bosta dostopni vsem mladinskim pevskim zborom. Prim. Osterčevo korespondenco v njegovi mapi v NUK, rkp. odd.

⁴⁶ Prim. Osterc S., Kromatika in modulacija, 29. poglavje, Ljubljana 1941 (tipkano) — NUK, rkp. odd.

⁴⁷ Te tendence se kažejo že v njegovem nagnjenju k četrtonski kompozicijski tehniki, v pogosti rabi glissandov in v uporabi »Sprechstimme«. Zelo jasno pa so

Rubato (♩)

„Ka-ko si spehan, bled in plah! Kaj ti je, Tonče?“ „Oče, strah!“ „Kje pa si bil, o-
Jam, veste, v Hu-dem bregu go-ri. Ru-...
„Jam, veste, v Hu-dem bregu go-ri.
-trok, go-vo-ri, o-trok, go-vo-ri!“...

V Osterčevem zborovskem ustvarjanju je prišlo sedaj prvič do uporabe zanj značilnega načina izražanja, ki ga označuje na začetkih nekaterih svojih skladb s »Kakor koral« ali »Quasi choral«, katerega je že prej uporabljal v nekaterih instrumentalnih in vokalno-instrumentalnih delih. Značilno za to izražanje je enakomeren, v enakih ritmičnih vrednostih in v počasnem tempu odvijajoči se tok akordičnih sozvočij z vodilno linijo v zgornjem glasu:

Kakor koral

De-laj-mo, de-laj-mo zla-ta ko-le-sa, da se po-pe-lje-mo
vsve-ta ne-be-sa, vsve-ta ne-be-sa. ...

Osterčeve mladinske zborovske skladbe odlikujeta prisrčnost in vedrina v izrazu. Skladatelj je znal izbirati taka besedila, ki se jim je njegov način

realizirane npr. mestoma v »Pravljici in resnici o svetovnem miru« za klavir (1937), kjer je zgoščevanje zvoka pripeljalo že do pravih clusterjev.

glasbenega izražanja zelo prilegal, hkrati pa so bila blizu mladim pevcem. Njegove mladinske zborovske skladbe so bile pri pevcih mladinskih zborov, katerih zborovodje niso bili obremenjeni s težo romantične tradicije, zelo priljubljene. Še več: »Kvartet« je kmalu po nastanku postal celo najljubša pesem mladih trboveljskih pevcev.⁴⁸ Osterc je imel navdušen sprejem »Kvarteta« pri mladih pevcih za velik in izredno pomemben uspeh. Dejstvo, da je mladina vzljubila skladbo, pisano v modernem slogu, ga je prepričalo, da smo se končno le izkopal iz tradicije in stopili v korak z naprednim glasbenim razvojem po svetu, čeprav ni sam nikdar pričakoval »... da bomo posekali čitalništvo in vse, kar ga spremlja, vprav z zborom!«.⁴⁹

Ustanovitev »Ženskega akademskega pevskega zboru« leta 1938 v Ljubljani je vzpodbudil Osterca, da je pričel pisati tudi skladbe za ženski zbor. Predtem je sicer že napisal nekaj zborovskih skladb, ki jih je sam namenil tako mladinskemu kot tudi ženskemu zboru, a so po vsebini in glasovnem obsegu bližje mladinskemu zboru kot ženskemu.⁵⁰ Prva za ženski zbor napisana skladba je šele »Starca ne maram« na narodno besedilo iz leta 1938.⁵¹ Naslednje leto je skomponiral še »Naše božično drevo« na besedilo Ine Slokane,⁵² leta 1940 pa kot zadnje delo za ženski zbor »Belokranjsko suito« (1. Jurjevanje, 2. Na poti v Črnomelj, 3. Sv. Peter mi je dal sóli, 4. Mati kuha kozji rep) na besedilo Albina Čebularja.⁵³

V vseh teh skladbah, ki so komponirane pretežno štiriglasno, še nadalje razvija formo svojega zborovskega stavka (tako je »Starca ne maram« koncipirana kot rondo s shemo ABABAB+koda, zadnja skladba iz »Belokranjske suite« pa se zelo približuje fugi), pogloblja svoj značilni koralni način izražanja in išče nove možnosti v linearni organizaciji. Kot novost je uporabljena dvojna dvoglasna imitacija v kvintah, v kateri sta oba istočasno nastopajoča glasova vodena v vzporednih velikih sekundah:

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The lyrics are written below the notes. The top staff lyrics are: "... li. Za - jec Bo - ga mo - li, li - si - ca...". The bottom staff lyrics are: "... Za - jec Bo - ga mo - li, li - si - ca mu dvo-...". The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Osterc je zadnja leta pred smrtjo večkrat posegel v svojem zborovskem ustvarjanju po tekstih s socialno tematiko. Poleg že omenjenega ženskega zboru »Naše božično drevo«, spadajo v to vrsto še moški zbor »Skozi mrak«,

⁴⁸ Prim. Ajlec R., S. Osterc: Kvartet, »Slavček« (ur. A. Šuligoj), Ljubljana 1957, str. XXVI.

⁴⁹ Supančič D. (ur.), *ibid.*, str. 34.

⁵⁰ Belokranjske nagajivke (1930), študija (1934), Novica (1936).

⁵¹ Rokopis: 18. X. 1938.

⁵² Rokopis: 22. XII. 1939; posv. Ženskemu akademskemu pevskega zboru v Ljubljani, ki je skladbo leta 1941 tudi izdal.

⁵³ Rokopis: 15.—22. V. 1940; posv. Francetu Maroltu, izšlo isto leto v Ljubljani.

komponiran leta 1939 na besedilo Ivana Molka,⁵⁴ ter mešana zbora »Cvetoči bezeg« in »Vstajenje«, oba komponirana na besedilo Toneta Seliškarja.⁵⁵ Vse te pesmi, ki izražajo odpor proti socialnim krivicam ter vero v zmago pravice in človečnosti, odlikuje v glasbeni obdelavi izrazita ritmika, ki organsko raste iz besednega metruma in ga še stopnjuje. Še v večji meri kot doslej uporablja izrazno moč pavz. S težkimi, napetimi disonančnimi sozvočji, z ekspresivno melodiko, dinamiko in agogiko, je naravnost pretresljivo podal vsebino in izraz besedila.

Te skladbe spadajo med Osterčeve najboljše zborovske stvaritve in nam prikažejo Osterca, ki smo ga doslej večidel spoznali kot duhovitega glasbenega oblikovalca šaljivih in zbadljivih besedil, tudi z druge strani, kot umetnika, ki je v svojem ustvarjanju zavzel napredno in bojevito stališče tudi do splošno človeških vprašanj.

Iz Osterčevih zborovskih skladb, ki so nastale v zadnjih letih njegovega življenja, je razvidno, da njegova govorica ne stagnira. Sloni sicer še vedno na osnovah, ki jih je izgradil v prvi polovici tridesetih let, vendar se do poslednjih del, ko je prezgodnja smrt nasilno pretrgala njegov ustvarjalni polet, stalno dopolnjuje in pogloblja.

Vedno bolj stopa v ospredje melodična dikcija. Prej je šel njegov razvoj k nasičevanju zvočne gmote, ki se je hkrati z zgoščevanjem tudi širila ter pokrivala vedno večji zvočni prostor v vertikalni. Ta ekspanzija zvočne mase je dosegla vrh v zboru »Opica in naočniki«, ki se razvija v pravcatem »plenom« disonančnega osmeroglasnega zborovskega zvoka. Od tedaj naprej se koncentracija skladateljevega izraza preusmeri v samo vodilno melodično linijo. Večglasna struktura, v kateri se je prej mnogo posvečal njeni linearni organizaciji, kjer so prevladovale vse mogoče oblike imitacije, postaja vedno bolj podrejena melodični dikciji vodilnega glaslu. Ta se po svoji logiki v tesni povezanosti z izrazno vsebino, ritmom in intonacijo teksta razvija v najvišjem glaslu. Polifonska konstrukcija stopa precej v ozadje, vendar je težko ta nov način opredeliti kot homofonijo. Koncentracija zvoka vodi namreč tako daleč, da nastane občutek enoglasnega vodenja glasbenega toka tudi na večglasnih mestih (gl. npr. že notni primer str. 69 zgoraj). Enoglasje je dobilo s tem povsem novo dimenzijo. Melodična linija se v svojem toku ne samo dviga in pada ali stoji na isti višini, temveč se z novim obravnavanjem večglasnega zvoka, ki ji je že tako podrejen, da postane del nje same, širi oziroma krči, naravnost diha v smeri vertikale. Včasih vzkipi do polnega osmeroglasnega zvoka, drugič pa se spet skrči na en sam ton. Še več: zreducira se celo v pavzo, ki je včasih izrazno še veliko močnejša kot zvočno še tako polno, disonančno nabito sozvočje.

⁵⁴ Rokopis: Ljubljana 26. X. 1939.

⁵⁵ »Cvetoči bezeg« — rokopis: Ljubno pri Otočah 25. VII. 1940; posv. pevskemu društvu »Tabor« v Ljubljani. Izdal v samozaložbi. Uporabil je isto besedilo kot v četrttonski kantati z enakim naslovom iz leta 1936.

»Vstajenje« — rokopis: Ljubljana 3. IX. 1940; posv. Ristu Savinu. Zbor se le v začetku deloma naslanja na motiviko skladbe za sopran in violo, komponirano leta 1929 na isto besedilo. Razmnožilo pevsko društvo Ljubljanski zvon.

...stavil. za-dju to varne in vi-le z vr -

- to - vi: fa-ta mor-gana, fa-ta mor-ga-na, fa-ta mor-

(SOPRAN)
- ga-na. Iz pr-sti pa kakor ču-dež je to po-ganja bolehav bezeg...

SUMMARY

The choral opus of Slavko Osterc (1895—1941), one of the most important Slovene composers between the two wars, comprises 35 works in different settings »a capella« (15 four to eight-voice mixed choruses, 6 four-voice male choruses, 11 three-voice youth choruses, and 3 four-voice female choruses). To these can be added 2 compositions for mixed choir with the accompaniment of a string trio, a two-voice song with piano accompaniment and two sacred vocal-instrumental works, where the vocal part has the dominant role. As some more extensive works represent a whole cyclus, the number of individual choral compositions actually exceeds the number quoted. Concerning its extent and artistic quality, the choral opus takes an prominent place among the composer's 170 works.

In the choice of texts, Osterc primarily restricted himself to poems by Slovene authors, especially to those with progressive social object matter, but he also made use of narrative fables by Ivan A. Krylov in Slovene translation. A considerable number of texts were taken from the folk songs of Bela Krajina (the south-eastern

region of Slovenia), which are distinguished by lively and humorous contents, by a rich dialectic idiom and by a very varied accentuation. With the exception of one composition, which was commissioned, Osterc never made use in his choral works of quotation of folk tunes. He acknowledged their artistic value but was, in principle, against their application as the dominant idea in a composer's work.

With regard to the form, we observe a development from a predominantly three-part song form at the beginning to a durchkomponiert form. Occasionally a free rondo form is also applied and in some works the composer even comes near to the classical principle of the fugue.

The basis of the melodic construction is rhythm. This rhythm emanates from the metre of the text and even refines it further, which entails a constant change of time. The melody grows from the contents, accentuation and syllabication of the text. Syllabic progressions in seconds prevail, sometimes, if dictated by the expression, also enlivened by larger intervals. The composer uses equally all tones of the semitone scale, but without avoiding the repetition of the same tone nor rejecting the of a major, minor or chromatic scale. We often encounter recitatives or the application of the so-called »Sprechstimme«. Athematic construction is frequent but it is not the only principle of the development of the melodic texture. Throughout the composer's work sequence plays an important role and to some extent so does ostinato. The composer often uses glissando and also employs melismas to underline the meaning of individual words. The expression is intensified with varied dynamics, marked in detail, whereas the number of agogic signs are fewer.

Concerning the vertical structure in Osterc's choral works, we observe the transition from an enriched tonality in his early works to later atonality with predominating dissonant structures. In a dominant position is the linear principle of the organisation of the sound mass which prevails over the vertical structure, the latter being rather the consequence of the former. In his theoretical work »Chromaticism and modulation« (1941) Osterc himself says that it is not so important which tones compose a chord but rather the question of their progression.

In polyphonic sections imitation plays an eminent role, from a strict imitation, including different kinds of canons, to different possible varieties of a very free one. The predominant linearity occasionally entails bitonality and polytonality which are a kind of middle product of atonal construction. The neighbouring voices are often combined in parallel perfect fifths, fourths or major seconds. Different kinds of chords appear in the vertical structure: chords constructed by thirds i. e. triads, chords of sevenths etc. and their inversions, chords by fourths and chords by seconds and in addition to these many indefinable chordal structures resulting from the linear conception of the composition. Dissonant tones are nearly always added to the chords by thirds. These tones appear in relation to the chordal tones of the neighbouring parts chiefly in an interval of a major second. At the end of the phrases there occasionally occur chordal progressions with the character of an authentic cadence. In the structure a constant or moving tonal centre can often be found. Just as the development of Osterc up to the middle of the thirties led to a saturation of the sound mass, which at the same time by condensing also widened and covered an ever larger space in a vertical direction, so in the last years of his work his concentration of expression was reorientated into a single melodic line. The multivocal structure becomes ever more subordinated to the melodic diction of the leading voice. The polyphonic construction falls rather into the background, nevertheless this new way is difficult to define as homophony. The concentration of the sound goes so far as to give the feeling of a monophonic development of the musical flow at multivocal points. In this way monophony

acquires a completely new dimension: the melodic line does not only ascend and descend or remain at the same level, but by means of this new treatment of multi-vocal sound, which is so subordinated to the melodic line that it becomes, so to say a part of it, it expands and contracts. This line sometimes effervesces to an eight-voiced sound only later to subside to a single tone. Even more: it can also be reduced to a rest, which is sometimes in its expression still far stronger than a dissonant chordal structure, however full this may be.

BIBLIOGRAFSKI PREGLED KOMPOZICIJ SLAVKA OSTERCA

Danilo Pokorn (Ljubljana)

Umetniška zapuščina Slavka Osterca bi bila štiri leta po njegovi smrti skoraj uničena. Med napadom ameriških letal na Ljubljano 9. marca 1945 je ena izmed bomb zadela tudi vilo v Verstovškovi ulici na Mirju, v kateri so stanovali skladateljevi svojci.¹ Njegova tasta in tašča Nikolaj in Roza Valjalo sta bila tedaj ubita, hčerka Lidija pa ranjena. Od zgradbe je po bombardiranju ostala samo četrtna, po srečnem naključju ravno tista, kjer je na stopnišču med nadstropjem in podstrešjem stala omara s skladateljevimi deli. Tako je bilo mogoče povzpeti se do nje, odmetati ruševine, ki so jo pokrivala, in rokopise sveženj za svežnjem spustiti po vrvi na zemljo.² Osterčeve stvaritve so danes po večini zbrane v glasbenem oddelku Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, le majhen del je v arhivih drugih ustanov in rokah posameznikov. Nekaj skladb je še vedno pogrešenih, vendar ni mogoče reči, da bi bile uničene in se bodo s prizadevnim iskanjem verjetno še našle. Dokončno izgubljene bi utegnile biti le nekatere iz časa pred skladateljevim študijem v Pragi.³

Osterc je sam vodil seznam svojih kompozicij.⁴ Kdaj ga je začel, se ne da ugotoviti, bil pa je z njim na tekočem vse do konca leta 1940. Prvo delo, ki ga je vpisal, so »Štiri belokranjske« za glas in klavir iz leta 1925, zadnje »Petites variations pour piano« iz leta 1940.⁵ Katalog ni popoln in tudi kronološko ne čisto dosleden, vendar pa je s svojimi, četudi pomanjkljivimi podatki bibliografu v dragoceno pomoč. Zanimiv je ta katalog končno še zato, ker kaže, kako je skladatelj sodil o svojih, pred šolanjem v Pragi napisanih

¹ Danes Teslova 18.

² Avtor ima ta podatek od Janeza Bitenca, ki je rešil Osterčevo skladateljsko zapuščino.

³ Ni izključeno, da jih je uničil skladatelj sam.

⁴ Kartoniran zvezek formata 20 cm × 16 cm z napisom »Seznam kompozicij. Slavko Osterc«. Avtorju ga je izročil Demetrij Žebec.

⁵ Osterčevi poslednji stvaritvi — Sonato za violončelo in klavir ter baletno pantomimo Iluzije — kakor tudi nekaj del iz njegove celjske dobe je najbrž po skladateljevi smrti vpisala — sodeč po rokopisu — njegova žena Marta Osterc-Valjalo. Neznana roka je pozneje vnesla še nekaj vpisov.

delih: od približno štiridesetih kompozicij, kolikor jih je bil ustvaril dotlej ali so nam vsaj danes znane, jih najdemo v seznamu samo šest.⁶

Prvi bibliografski pregled Osterčevih skladb je ob prvi obletnici njegove smrti objavil Stanko Premrl v Cerkvenem glasbeniku.⁷ V tem pregledu pa so bistvene vrzeli, saj manjka v njem kar dobra polovica bibliografskih enot, zato ga je v istem letniku revije dopolnil Osterčev učenec Radoslav Hrovatin.⁸ Drugi seznam Osterčevih del je izšel ob desetletnici njegove smrti v v Slovenski glasbeni reviji izpod peresa Marijana Lipovška.⁹ Tretjega je hkrati s poljudnim, klubski dejavnosti namenjenim predavanjem o skladateljevem življenju in delu objavil ob sedemdesetletnici njegovega rojstva Danilo Pokrn.¹⁰ Pričujoči bibliografski pregled zajema vse kompozicije Slavka Osterca, ki jih je bilo mogoče ugotoviti v danes dostopnem gradivu. Navedena so tudi njihova nahajališča.¹¹ *

I. ODRSKE SKLADBE

a) OPERE

1. KRST PRI SAVICI. Glasbena drama v treh dejanjih. Libreto po Prešernovi pesnitvi napisala Slavko Osterc in Gustav Šilih. Komp. 1921. Prva izvedba 3. I. 1961 v glasbenem programu Radia Ljubljana. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.¹²
2. KRALJ EDIP. Komp. med 1922 in 1925. Pogrešan.¹³
3. OSVETA. Opera v enem dejanju po tragediji Th. Körnerja »Die Sühne«. Komp. 1923. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.
4. IZ KOMIČNE OPERE. Komična opera v enem dejanju po istoimenski veseleigri H. Murgerja. Komp. 1928. Posv. Ivanu Ašiču. Prva izvedba 9. XI. 1928 v ljubljanski Operi. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.
5. KROG S KREDO. Opera v petih dejanjih. Libreto po Klabundovem besedilu v prevodu Otona Župančiča priredil Milan Skrbinšek. Kom. 1928—1929. Posv. Otonu Župančiču. Pogrešana.¹⁴ **

⁶ Samospeve »Štiri belokranjske« (s klavirjem in s komorno spremljavo), »Sonce v zavesah«, »Slavec«, »En bretana« in »Uspavančica«.

⁷ Premrl St., Slavko Osterc in njegove skladbe. Cerkveni glasbenik LXV, Ljubljana 1942, str. 8—10.

⁸ Hrovatin R., Dopnilo k »Slavku Ostercu...«, ib. str. 43—47.

⁹ Lipovšek M., Slavko Osterc. Slovenska glasbena revija I, 1951/52, str. 42—44.

¹⁰ Pokorn D., Slavko Osterc. Izd. Prosvetni servis, Ljubljana 1965.

¹¹ Če nahajališče ni navedeno, je delo v glasbenem oddelku NUK. Če ga ni tam, je povedano v opombi, kdo ga hrani.

¹² Partituro hrani vdova Demetrija Žebreta.

¹³ Pisano gradivo te opere iz skladateljeve celjske dobe začuda nikjer ne omenja. Spominja se je Konrad Fink in trdi, da je libreto zanjo napisal Osterc sam. Ciril Pregelj je v zvezi z njo povedal avtorju tole podrobnost: z Ostercem sta nesla klavirski izvleček v Ljubljano in tu ga je Niko Štritof vpriču njiju preigral Antonu Lajovcu in Josipu Michlu; Štritofu je delo ugajalo, Michl ga je odklonil, Lajovic pa je ostal neodločen. Lajovic sam se v zadnjih letih življenja tega ni več spominjal. Opero je še imel v rokah Osterčev učenec Dragotin Cvetko. Ali je nastala pred »Osveto« ali po njej in kakšna je bila njena usoda, je za zdaj nemogoče reči.

¹⁴ Osnutke hrani Lidija Osterc.

*

Od leta 1988 je vsa (doslej znana) skladateljska zapuščina zbrana in hranjena v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. (Op. nr.)

**
Pozneje se izkazalo, da je to partituro hranil Demetrija Žebreta (hranil) izvedba: Opera SNG v Mariboru, 7. aprila 1995. (Op. nr.)

6. SALOMA. Minutna opera-parodija. Komp. 1919—1930. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.¹⁵*
7. MEDEA. Opera v enem dejanju po Evripidovi tragediji. Komp. verjetno 1930. Prva izvedba 27. II. 1932 v ljubljanski Operi.¹⁶
8. DANDIN V VICAH. Operna groteska v enem dejanju po Molièru in Hansu Sachs. Komp. verjetno 1930. Prva izvedba 27. II. 1932 v ljubljanski Operi.¹⁷

b BALETI

1. I. S. D. (IZ SATANOVEGA DNEVNIKA). Balet v treh epizodah. Scenarij napisal Slavko Osterc.¹⁸ Komp. 1924. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.
2. MASKA RDEČE SMRTI. Baletna pantomima v enem dejanju po noveli E. A. Poe-ja. Komp. 1930. Prva izvedba 27. II. 1932 v ljubljanski Operi. Partitura (prepis), klavirski izvleček, glasovi (rokopis).¹⁹
3. ILLUSIONS. Baletna pantomima v treh dejanjih, osmih slikah. Komp. 1937 do 1941. Posv. Sergeju Prokofjevu. Prva izvedba 25. IV. 1962 v ljubljanski Operi. Partitura (nedokončana, do 44. takta pete slike), klavirski izvleček. Rokopis. Klavirski izvleček izšel v skladateljevi samozaložbi, Ljubljana 1941.²⁰

c) SCENSKA GLASBA

1. HERMAN CELJSKI. Glasba k istoimenski drami Antona Novačana. Komp. 1928. Rokopis.²¹

II. KANTATE

1. REQUIEM za moški zbor (basi unisono) in 15 instrumentov: 1. Requiem aeternam; 2. Dies irae; 3. Tuba mirum; 4. Rex tremendae; 5. Recordare; 6. Confutatis; 7. Lacrimosa; 8. Domine Iesu; 9. Hostias; 10. Sanctus; 11. Benedictus; 12. Agnus Dei. Komp. 1928.²² Rokopis (samo glasovi).

¹⁵ Partituro in klavirski izvleček hrani vdova Demetrija Žebreta.

¹⁶ Partitura in klavirski izvleček sta pogrešana, osnutke hrani Lidija Osterc, arhiv ljubljanske Opere orkestrske glasove (rokopis), razmnožene glasove ženskega zbora in delno glasove solističnih vlog (prepis).

¹⁷ Partituro in klavirski izvleček pogrešamo, arhiv ljubljanske Opere hrani orkestrske glasove (rokopis), razmnožene glasove moškega zbora in delno glasove solističnih vlog (prepis).

¹⁸ V partituri se kot avtor scenarija sam ni navedel (tega v svojih glasbeno-scenskih stvaritvah skoraj dosledno ni delal, dasi so domala vsi libreti in scenariji njegovi), ampak je to povedano v poročilu E. Berana, ko je mariborska vojna muzika pod vodstvom Ferda Herzoga delo izvedla na svoji vaji pred povabljenimi gosti. »Tabor«, 14. aprila 1924.

¹⁹ Po glasovih v arhivu ljubljanske Opere je partituro po naročilu RTV Ljubljana 1965 rekonstruiral Ivo Petrić. Ta partitura je v glasbenem arhivu RTV Ljubljana.

²⁰ Instrumentacijo baleta je za uprizoritev v ljubljanski operi dokončal Demetrija Žebre.

²¹ V arhivu ljubljanske Drame.

²² »... in skiciram že latinski requiem.« Osterc v odgovoru na vprašanje: »Kaj delajo in snujejo naši umetniki.« Jutro, 23. VI. 1928.

* Prva izvedba: Opera SNG v Ljubljani, 20. decembra 1979. (Dj. m.) 77

2. RAPSODOVA VELIKONOČNA POSLANICA za solo-recitatorja, zbor recitatorjev (2 soprana, 2 alta, 2 tenorja, 2 basa) in 7 instrumentov (oboa, saksofon, violina, viola, violončelo, klavir in tolkala) na besedilo Ivana Preglja. Komp. 1929. Partitura (prepis), glasovi (rokopis).
3. AVE MARIA. Mala kantata za sopran, alt in troje pihal (oboa, alt-saksofon in bas-klarinet):
 1. Preludij; 2. Ave Maria; 3. Interludij; 4. Sancta Maria; 5. Amen. Komp. 1930. Rokopis (samo glasovi).
4. CELJSKA ROMANCA. Kantata za tenor, bariton, mešani zbor in orkester na besedilo Antona Aškerca:
 1. »Noč nad celjski grad že pozna pada« (zbor in orkester); 2. »Brže stopaj« (bariton-solo in orkester); 3. »Brže stopaj« (zbor in orkester); 4. Orkesterska medigra; 5. »Postoj, pater Ureh« (tenor-solo in orkester); 6. »Sluša Ureh govor starešine« (zbor in orkester); 7. »Jaz, grof Ureh« (bariton-solo in orkester); 9. »Gleda Ureh starešine« (zbor in orkester). Komp. 1930—1931. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.
5. MAGNIFICAT za mešani zbor in klavir štiročno:
 1. Magnificat; 2. Quia fecit mihi magna; 3. Fecit potentiam; 4. Suscepit Israel; 5. Gloria. Komp. 1932. Posv. Srečku Kumarju. Rokopis. Izd. Universal-Edition, Wien 1934. Skladatelj je kantato priredil za mešani zbor in orkester, a ta priredba je pogrešana.²³
6. CVETOČI BEZEG. Mala kantata za alt-solo, ženski ali otroški zbor in 9 instrumentov (2 violini, 2 violi, violončelo, kontrabas, pozavna, harfa, tolkala) v četrttotskem sestavu na besedilo Toneta Seliškarja. Komp. 1936. Rokopis.
7. KANTATA O ŠAHU za sopran, bariton, bas, tri napovedovalce, predavatelja in klavir:
 1. Legenda; 2. Pesem o šahovskem kralju; 3. Popevka o šahovski kraljici; 4. Epopeja o trdnjavah; 5. Recitativ in responzoriji o tekačih; 6. Konjska himna; 7. Himna o kmetih. Komp. verjetno 1938. Rokopis.²⁴

III. SIMFONIČNE SKLADBE

1. KRST PRI SAVICI. Simfonična slika. Komp. verjetno 1920. Rokopis.
2. BAGATELE:
 1. Idila; 2. Menuet; 3. Erotikon; 4. Scherzando. Komp. 1922. Rokopis.
3. SIMFONIJA V C DURU, »IDEALI«:
 1. Andante maestoso-Allegro; 2. Andante; 3. Tarantela; 4. Finale-Presto. Komp. 1922. Rokopis.
4. UBEŽNI KRALJ. Simfonična slika. Komp. verjetno 1922. Pogrešana.²⁵
5. MALA SUITA NA MOTIVE OPERE OSVETA. Komp. 1923. Rokopis.
6. NOKTURNO IN HUMORESKA. Komp. verjetno 1924. Rokopis.
7. POVODNI MOŽ. Simfonična slika po Prešernovi baladi. Komp. 1924. Rokopis.

²³ Sodeč po zabeležki v Osterčevem katalogu bi utegnila biti v založbi Universal-Edition.

²⁴ Zanimivo je, da je skladatelj to neresno, zabavi namenjeno delo vendarle vnesel v katalog svojih kompozicij. Jurij Gregorc ga je priredil za orkester (1938). Ta partitura je v arhivu SF.

²⁵ »... spraval g. kapelnik Majer ne vem kam.« Osterc v pismu J. Čerinu, Praga, 7. X. 1926. (Glasb. odd. NUK.)

8. SUIA:
 1. Tempo di marcia; 2. Tranquillo; 3. Vivace; 4. Religioso; 5. Presto. Komp. 1929. Posv. Ryi Reger. Rokopis.²⁶ Izd. Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 1963. Religioso izšel kot edicija Glasbene matice, Ljubljana 1936. Prirejen tudi za klarinet, violo in klavir; glej IV/24.
9. ŠTIRI SKLADBE ZA ORKESTER, imenovane tudi MALA SUIA:
 1. Moderato; 2. Tranquillo; 3. Vivace; 4. Grave. Komp. 1929. Vsi stavki razen tretjega so prirejeni po stavkih SUITE za 8 instrumentov; glej IV/11. Rokopis.
10. KONCERT ZA ORKESTER:
 1. Allegro con brio; 2. Andante; 3. Vivace. Komp. 1931—1932. Rokopis.
11. OUVERTURE CLASSIQUE. Komp. 1932. Rokopis²⁷
12. KONCERT ZA KLAVIR IN PIHALA:
 1. Allegro; 2. Lento; 3. Vivo. Komp. 1933. Posv. Aloisu Hábi. Partitura (prepis), klavirski izvleček (rokopis). Izd. Savez kompozitorja Jugoslavije, Zagreb 1960.
13. PASSACAGLIA IN KORAL. Komp. 1934. Rokopis.
14. SLANICA. Variacije na ponarodelo pesem dr. Antona Schwaba. Komp. 1935.²⁸
15. PLESI
 1. Allegro moderato; 2. Valse lente; 3. Vivo. Komp. 1935. Posv. Hermannu Scherchnu. Rokopis.²⁹ Izd. Edition Ars viva, Bruxelles-Zürich, z naslovom TROIS DANSES ORIENTALES.³⁰
16. MOUVEMENT SYMPHONIQUE. Komp. 1936. Posv. Karlu Boleslavu Jiráku. Rokopis.
17. QUATRE PIÈCES SYMPHONIQUES, imenovane tudi SIMFONIJA³¹
 1. Marche; 2. Caprice; 3. Musique funèbre; 4. Tocate. Komp. 1938—1939. Posv. dr. Vladimirju Guzelju. Št. 1 prepis, ostale rokopis.
18. NOKTURNO (»ZELENI SE GAJ«) ZA GODALNI ORKESTER. Orkestrska priredba Nokturna za klavir; glej V/13. Prir. 1940. Posv. dr. Ivanu Marinčiču. Rokopis.³²
19. MATI. Simfonična pesnitev. Komp. 1940. Posv. Viktorju Andrejeviču Plotnikovu. Partitura, klavirski izvleček (z naslovom NEZAKONSKA MATI, baletna slika po zamisli koreografa Borisa Pilata). Rokopis.³³
20. FANFARE (3 trobente, 4 rogovi, 3 pozavne, tuba, timpani, piatti, grand cassa; 59 taktov). Brez letnice. Rokopis (samo glasovi).³⁴

²⁶ V arhivu SF.

²⁷ Hrani Francka Rojec-Ornikova; v NUK, SF in RTV Ljubljana, prepisi.

²⁸ Partitura pogrešana. Osnutek hrani Lidija Osterc, nepopolne orkestrske glasove (prepis) Albin Fakin.

²⁹ V knjižnici Akademije za glasbo, Ljubljana.

³⁰ Ta podatek ni preverjen, a da je založba delo sprejela, navaja v svojem katalogu Osterc sam. »Plesi« so bili v sezoni 1938/39 izvedeni v ljubljanski Operi kot balet z naslovom »Močnejše od smrti«. Koreograf je bil Peter Golovin.

³¹ Ob prvi izvedbi 16. decembra 1940 v Ljubljani je bilo delo predstavljeno kot Simfonija, oznaka »Quatre pièces symphoniques« je prinesel skladateljev komentar v podnoslovu. Osterc je te skladbe predvidel tudi kot morebitne medigre v baletu »Iluzije«.

³² Skladba je bila v sezoni 1940/41 izvedena v ljubljanski Operi kot baletna točka z naslovom »Zapušen in zavržen«. Koreograf in plesalec je bil Boris Pilato.

³³ Pilato je skladatelju dal pobudo za to delo. O tem piše Osterc v svojem komentarju ob prvi (koncertni) izvedbi dela 16. decembra 1940. (Rkp. odd. NUK.)

³⁴ V arhivu ljubljanske Opere.

IV. KOMORNE SKLADBE

1. MENUET ZA KVARTET NA LOK. Komp. pred 5. IV. 1922. Rokopis (?); samo glasovi.³⁵
2. LIRIČNI KVARTET
1. Moderato; 2. Humoreska; 3. Nokturno; 4. Finale-Allegro. Komp. verjetno 1922. Pogrešan razen Nokturna. Rokopis(?); samo glasovi.³⁶
3. GODALNI KVARTET V A MOLU. Komp. 1923. Rokopis.³⁷
4. GODALNI KVARTET V C DURU. Komp. verjetno 1924. Rokopis.³⁸
5. SERENADA ZA GODALNI KVARTET. Komp. pred 2. III. 1925. Rokopis.³⁹
6. DIVERTIMENTO ZA KVARTET NA LOK:
1. Allegro; 2. Andante; 3. Vivace; 4. Adagio. Komp. 1925. Rokopis.
7. I. GODALNI KVARTET:
1. Allegro appassionato; 2. Passacaglia; 3. Fuga. Komp. 1926—1927. Posv. Pepini dr. Mandičevi. Rokopis.⁴⁰
8. ŠTIRI KARIKATURE ZA PICCOLO, KLARINET IN FAGOT:
1. Preludio; 2. Valse; 3. Marcia funebre; 4. Fughetta. Komp. 1927. Partitura za št. 4, ostale v glasovih. Rokopis.
9. SILHUETE ZA GODALNI KVARTET:
1. Preludio; 2. Scherzando; 3. Passacaglia; 4. Kanon; 5. Valse. Komp. 1928. Rokopis.
10. KONCERT ZA VIOLINO IN 7 INSTRUMENTOV (klarinet, fagot, rog, trobenta, viola, violončelo, timpani). Komp. 1928. Posv. Karlu Boleslavu Jiráku. Partitura (prepis), glasovi (rokopis).⁴¹ Izd. Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 1966
11. SUITA ZA 8 INSTRUMENTOV (flavta, angleški rog, klarinet, fagot, rog, trobenta, bas-tuba, tolkala; timpani, triangel, veliki boben):
1. Moderato; 2. Calmo; 3. Tempo di valse; 4. Grave; 5. Vivo. Komp. 1928. Rokopis.
12. CONCERTO POUR VIOLON, ALTO, VIOLONCELLE ET PIANO:
1. Overture; 2. Menuetto; 3. Passacaille; 4. Fugue. Komp. 1929. Rokopis.
13. PARTITA POUR VIOLONCELLE ET PIANO:
1. Prelude; 2. Chaconne; 3. Interlude; 4. Fugue. Komp. 1929. Rokopis.
14. CIACONA ZA VIOLO IN KLAVIR. Komp. 1929. Transkripcija 2. stavka iz Partite za violončelo in klavir. Rokopis.
15. SONATINA ZA DVA KLARINETA:
1. Allegro moderato; 2. Andante; 3. Allegro molto. Komp. 1929. Rokopis.
16. KONCERT ZA OBOO, BAS-KLARINET, ROG IN VIOLO:
1. Andante; 2. Vivace; 3. Moderato-Allegro. Komp. 1929. Pogrešan.

³⁵ V knjižnici Akademije za glasbo, Ljubljana.

³⁶ V knjižnici Akademije za glasbo, Ljubljana.

³⁷ V knjižnici Centra za glasbeno vzgojo, Maribor.

³⁸ V knjižnici Centra za glasbeno vzgojo, Maribor.

³⁹ V knjižnici Centra za glasbeno vzgojo, Maribor.

⁴⁰ Dva avtografa, od njiju eden samo z 2. in 3. stavkom. Na Osterčevem absolutnem koncertu v Pragi je bil kvartet izveden z vsemi tremi stavki, po vpisu v njegovem katalogu kompozicij pa je mogoče sklepati, da je imel verzijo s samo dvema stavkoma za dokončno.

⁴¹ Partituro je po rokopisnih glasovih v NUK leta 1962 po naročilu RTV Ljubljana rekonstruiral Ivo Petrić.

17. SONATA ZA VIOLO IN KLAVIR:
1. Toccata; 2. Passacaglia; 3. Fuga. Komp. 1930. Posv. Avgustu Ivančiču. Rokopis.
18. FANTAZIJA ZA VIOLINO IN KLAVIR. Komp. 1930. Rokopis.
19. SUITA ZA VIOLINO IN KLAVIR:
1. Grave; 2. Presto; 3. Tempo moderato; 4. Larghetto; 5. Presto. Komp. 1932. Posv. Stanislavu Nováku. Izd. Universal-Edition, Wien 1933.
20. KVINTET ZA PIHALA (flavta, oboa, klarinet, rog, fagot):
1. Allegro; 2. Lento; 3. Vivace; 4. Tranquillo; 5. Stretta-Presto. Komp. 1932. Posv. Praškemu pihalnemu kvintetu. Rokopis.
21. TRIO ZA FLAVTO, KLARINET IN FAGOT:
1. Tempo di marcia; 2. Tranquillo; 3. Allegro. Komp. 1934. Rokopis (samo glasovi).⁴² Priredjen za godalni trio; glej IV/22.
22. TRIO ZA VIOLINO, VIOLO IN VIOLONČELO. Priredba Tria za flavto, klarinet in fagot. Prepis.
23. II. GODALNI KVARTET
1. Moderato; 2. Vivo. Komp. 1934. Posv. Josefu Suku. Rokopis.⁴³
24. RELIGIOSO ZA KLARINET, VIOLO IN KLAVIR. Priredba 4. stavka iz Suite za orkester (1929). Pogrešana.⁴⁴
25. SONATA ZA SAKSOFON IN KLAVIR:
1. Allegro moderato; 2. Tranquillo-Presto-Lento. Komp. 1935. Posv. Sigurdu Rascherju. Rokopis.
26. ANDANTE IN SCHERZO ZA VIOLINO IN KLAVIR. Komp. 1935. Pogrešano.
27. VARIACIJE NA SLOVENSKO NARODNO »KDO BO TEBE TROŠTAL« ZA VIOLINO IN KLAVIR. Komp. 1936. Rokopis.⁴⁵
28. NONET ZA FLAVTO, OBOO, KLARINET, ROG, FAGOT, VIOLINO, VIOLONČELO IN KONTRABAS:
1. Moderato; 2. Allegro con brio. Komp. 1937. Posv. Arthurju Honeggerju. Rokopis.
29. TRIO POUR VIOLON, VIOLONCELLE ET PIANO. Komp. 1939. Posv. »A mon amie Monique«. Rokopis.
30. SONATE POUR VIOLONCELLE ET PIANO:
1. Allegro moderato; 2. Largo; 3. Scherzando; 4. Larghetto; 5. Allegro. Komp. 1941. Posv. Vasiliju Saharovu. Rokopis.

V. KLA VIRSKE SKLADBE

1. IMPRESIJE

1. Spominski list; 2. Hrepenenje; 3. Nokturno; 4. Valse; 5. Erotikon; 6. Impromptu; 7. Pustni ples. Komp. verjetno 1924. Rokopis.

2. SONATINA. Komp. 1924. Rokopis.

⁴² Hrani Avgust Loparnik, Ljutomer.

⁴³ V knjižnici Akademije za glasbo, Ljubljana.

⁴⁴ Nastala je verjetno leta 1935.

⁴⁵ Hrani Francka Rojec-Ornikova.

3. TRI SKLADBE ZA ČETRTRTONSKI KLAVIR. Rokopis.⁴⁶
4. DVE MINIATURI:
 1. Mala koračnica; 2. Valse lente. Komp. 1927. Št. 1 prepis; obj. v Novi muziki I/1, 1928. Št. 2 rokopis; obj v Novi muziki I/5, 1928.
5. DVOGLASNA SUITA:
 1. Preludij; 2. Valček; 3. Uspavanka; 4. Mala fuga. Komp. 1928. Posv. Marti Valjalo. Rokopis.
6. INTERLUDIJ. 3. stavek iz Partite za violončelo in klavir. Komp. 1929. Rokopis.
7. MALI PRELUDIJI (5 skladb). Komp. 1929. Rokopis.
8. KORAL IN FUGA. Komp. 1933. Rokopis. Izd. Lidnija Osterc, Ljubljana 1942.
9. BAGATELE:
 1. Moderato; 2. Valse; 3. Allegretto; 4. Koral; 5. Allegro. Komp. 1933. Posv. hčerki Lidiji. Rokopis. Izšle (brez št. 5) v skladateljevi samozaložbi, Ljubljana 1941.
10. TOCCATA. Kom. 1934. Posv. dr. Karlu Reinerju. Rokopis.
11. ARABESKE:
 1. Moderato; 2. Allegretto; 3. Tranquillo; 4. Vivace; 5. Grave; 6. Presto. Komp. 1934. Posv. Stani Djurić. Izd. univerzitetno združenje Collegium Musicum, Beograd 1936.⁴⁷
12. AFORIZMI:
 1. Marcia; 2. Moderato; 3. Allegro; 4. Moderato; 5. Allegro vivace. Komp. 1936. Posv. Lizi Fuchsovi. Rokopis.
13. NOKTURNO. Komp. 1936. Pogrešan.⁴⁸
14. PRAVLJICE
 1. V deveti deželi; 2. O zlatolaskah; 3. Kralj Matjaž; 4. Pedeničlovek-laketbrada; 5. Intermezzo; 6. Pravljica in resnica o svetovnem miru. Komp. 1937, Posv. Marijanu Lipovšku. Rokopis.
15. QUATRE MINIATURES:
 1. Moderato; 2. Tranquillo; 3. Valse; 4. Choral-Lento. Komp. 1938. Posv. hčerki Lidiji. Rokopis. Izd. Glasbena matica, Ljubljana 1938.
16. TROIS ESQUISSES:
 1. Moderato; 2. Tranquillo; 3. Allegretto. Komp. 1939. Posv. »A mon amie Tatiana«. Rokopis.⁴⁹
17. FANTAISIE CHROMATIQUE. Komp. 1940. Posv. Panču Vladigerovu. Rokopis.

⁴⁶ V NUK je samo prva teh treh skladb. Ima naslov »Moderato« in je istovetna s skladbo, ki jo hrani Lidija Osterc. Verjetno gre za preludij, ki ga omenja Osterčevo spričevalo o tečaju četrtrtonske kompozicije pri Aloisu Hábi. Kaj je z drugima dvema skladbama, ni povsem jasno. Med rokopisi, ki jih hrani skladateljeva hčerka, je najti tudi nekaj taktov fuge za četrtrtonski klavir. Osterčev preludij s fugo za klavir v četrtrtonskem sestavu omenja Stanko Vurnik v svojem pregledu slovenskega glasbenega življenja (»Dom in svet«, Ljubljana, 1938). Vprašanje je, ali je tretjo teh skladb skladatelj sploh napisal. V katalog svojih kompozicij je vpisal samo Preludij za klavir v četrtrtonskem sistemu.

⁴⁷ Ivo Petrić je leta 1957 Arabeske instrumental za simfonični orkester.

⁴⁸ Lidija Osterc hrani osnutek z datumom 5. VI. 1936

⁴⁹ Hrani Francka Rojec-Ornikova. V NUK prepis z naslovom »Trije akvareli«.

18. SIX PETITS MORCEAUX POUR PIANO:
 1. Andante; 2. Allegretto; 3. Tranquillo; 4. Tempo di valse; 5. Andantino; 6. Largo. Komp. 1940. Rokopis. Izd. Mladinski pevski zbor »Vilhar« na Rakeku, Ljubljana 1940.
19. PETITES VARIATIONS POUR PIANO. Komp. 1940. Posv. hčerki Lidiji. Rokopis. Izšle v skladateljevi samozaložbi, Ljubljana 1941.

VI. ORGELSKE SKLADBE

1. FANTAZIJA IN KORAL. Komp. verjetno 1934. Rokopis. Izšlo v skladateljevi samozaložbi brez navedbe letnice in kraja.
2. CINQ MORCEAUX POUR ORGUE:
 1. Prelude; 2. Chanconne; 3. Caprice; 4. Choral; 5. Petite fugue. Komp. 1938. Rokopis.

VII. SKLADBE ZA GLAS Z INSTRUMENTALNO SPREMLJAVO

a) S KLAVIRJEM

1. TRI PESMI OTONA ŽUPANČIČA
 1. Bolne rože; 2. Na poljani; 3. Zvezde žarijo. Komp. verjetno 1920. Razmnožene leta 1921 kot rokopis brez navedbe letnice in kraja.⁵⁰
2. ZVEČER (bes. Josip Murn-Aleksandrov). Komp. 1923. Rokopis. Obj. v zbirki »Sl. Osterc, Samospevi«, Ljubljana 1963.⁵¹
3. NI TE NA VRTU VEČ (bes. Oton Župančič). Komp. 1924. Rokopis. Obj. v zbirki »Sl. Osterc, Samospevi«, Ljubljana 1963.
4. MENE NI POŽELA KOSA (bes. Alojzij Gradnik). Komp. 1924. Rokopis.
5. USTA SO MI BILA NEMA (bes. Alojz Gradnik). Komp. 1924. Rokopis. Obj. v Slovenski glasbeni reviji I, 1952.⁵²
6. VIDIŠ ŠE TE NAŠE KRIŽE (bes. Alojz Gradnik). Komp. 1924. Rokopis.⁵³
7. ČESA PROSIŠ (bes. Anton Vodnik). Komp. 1924. Rokopis (ohranjen fragment).
8. EN BRETANA (bes. Armado Nervo, prev. Anton Debeljak). Komp. 1924. Rokopis.
9. USPAVANČICA (bes. Fran Žgur). Komp. 1924. Rokopis. Obj. v zbirki »Sl. Osterc, Samospevi«, Ljubljana 1963.
10. SLAVEC (bes. Fran Žgur). Komp. 1925. Rokopis. Obj. v zbirki »Sl. Osterc, Samospevi«, Ljubljana 1963.
11. CICIPUJ (bes. Fran Žgur). Komp. 1925. Rokopis.

⁵⁰ Dokaz, da so bile pesmi razmnožene leta 1921, je notica v »Taboru«, 18. maja 1921.

⁵¹ Zbirko je izdal Prosvetni servis, uredil jo je Marijan Lipovšek. Prinaša dvanajst Osterčevih samospevov.

⁵² Klavirski part je za objavo revidiral Pavel Šivic.

⁵³ Hrani vdova Demetrija Žebreta.

12. BELOKRANJSKE USPAVANKE (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1925. Rokopis. Izd. Pavel Debevec z naslovom ŠTIRI BELOKRANJSKE ZA GLAS IN KLAVIR, Praga 1926. Prirejene za glas in 8 instrumentov; glej VII c/2.
13. JAPONSKI MOTIV (bes. Anton Žužek). Komp. 1925. Rokopis. Obj. v zbirki »Sl. Osterc, Samospevi«, Ljubljana 1963.⁵⁴
14. SONCE V ZAVESAH (bes. Mirko Pretnar). Komp. 1925. Rokopis. Obj. v Novi muziki I/1, 1928. Tudi priredba za glas in orkester; glej VII d/2.
15. JURJEVANJE (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1926. Rokopis. Obj. v zbirki »Sl. Osterc, Samospevi«, Ljubljana 1963.
16. DELAJMO ZLATA KOLESA (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1926. Rokopis.
17. MARIBORSKIM DEHURJEM (bes. Errah). Komp. 1927. Rokopis.⁵⁵
18. USPAVANKA IZ HERMANA CELJSKEGA (bes. Anton Novačan). Komp. 1928. Posv. Marti Valjalo. Rokopis.
19. ZA MATERJO (bes. Marica Olup). Komp. 1928. Posv. Marici Olup. Obj. v zbirki »Sl. Osterc, Samospevi«, Ljubljana 1963.
20. PESEM O DEVICI PEREGRINI (bes. Cvetko Golar). Komp. 1928. Posv. Anici Ašičevi. Rokopis. Obj. v Novi muziki II/2, 1929.
21. TRI PESMI IZ CIKLA SERGIA CORRAZZINIJA »OBUP BEDNEGA SENTIMENTALNEGA POETA« (prev. Alojzij Gradnik):
1. Moje tuge so bedne; 2. Obhajam se s tišino; 3. Oh, zares sem bolan. Komp. 1928. Posv. Svetozarju Banovcu. Prepis. Obj. v Novi muziki II/5, 1929.
22. JURI IN KAČA BELOUŠKA (bes. Radivoj Rehar). Komp. 1930. Posv. Juliju Betettu. Rokopis. Izd. Glasbena matica, Ljubljana 1941.
23. MORSKA PESEM (bes. Cvetko Golar). Komp. 1930. Posv. Pavli Lovšetovi. Rokopis.
24. DERE SEN JAS MALI BIJA (Prleško besedilo pa viža. Za kakšnište glos pa klavir). Komp. 1930. Rokopis. Obj. v zbirki »Sl. Osterc, Samospevi«, Ljubljana 1963.
25. OB JEZERU ali ANČKA BANČKA (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1931. Rokopis. Obj. v Zvončku, Ljubljana 1930/31.
26. DVA KIPCA (bes. Dragutin Domjanič):
1. V suncu; 2. V senci. Komp. 1931. Posv. Zlati Gjungjenac-Gavella. Rokopis.
27. DVE GOLIEVI PESMI (bes. Pavel Golia):
1. Kam greva; 2. Na trojki. Komp. 1931. Posv. Svetozarju Banovcu. Rokopis. št. 2 obj. v zbirki »Sl. Osterc, Samospevi«, Ljubljana 1963.
28. KO BO TUREK VMRJA (prleška napitnica). Komp. 1931. Posv. dr. Ivanu Prijatelju. Rokopis.
29. OBED PRI MEDVEDU (bes. Krylov, prev. Bogomil Vdovič). Komp. 1932. Posv. Marjanu Rusu. Rokopis.

⁵⁴ Iz skladateljve korespondence z Ivanom Ašičem (Glasb. odd. NUK) je razvidno, da je v istem času kot »Japonski motiv« snoval tudi samospev »Dina, dina, dina«. Iz korespondence pa ni mogoče zaključiti, ali je ta samospev izdelal ali pa osnutek zavrgel. V gradivu drugod ni omenjen.

⁵⁵ Ivan Ašič v pismu Ludviku Zepiču 31. decembra 1953 (Glasb. odd. NUK) trdi, da je Osterc sam napisal besedilo za ta samospev. Povod zanj naj bi bila »pikanja, ki jih je bil deležen zaradi odklonilnega stališča nekaterih glasbenikov...«

30. VRATA (bes. John Gould Fletcher, po nemškem prevodu O. F. Bablerja prev. Slavko Osterc). Komp. 1933. Rokopis. Obj. v zbirki »Sl. Osterc, Samospevi«, Ljubljana 1963. Priredba tudi za glas in orkester; glej VII d/5.
31. PROCESIJA (bes. Pavel Golia). Komp. 1934. Posv. Pavlu Golii. Rokopis. Priredba tudi za glas in orkester; glej VII /d4.
32. OBA JUNAKA (bes. Josip Stritar). Komp. 1935. Posv. Viktorju Auerspergu. Rokopis.
33. ŠTIRI MLADINSKE PESMI (bes. Danilo Gorinšek):
 1. Biba leze; 2. Materi; 3. Štuparama; 4. Novica (dvospev ali dvoglasen mladinski ali ženski zbor in klavir). Komp. 1936. Rokopis. Št. 1 obj. v zbirki »Sl. Osterc, Samospevi«, Ljubljana 1963.

b) Z VIOLO

1. VSTAJENJE (bes. Tone Seliškar). Komp. 1929. Posv. Aniti Mezetovi. Rokopis.

c) Z RAZNIMI KOMORNIMI SESTAVI

1. DE PROFUNDIS. Ciklus 7 pesmi Alojzija Gradnika za visok glas in 9 instrumentov (flavta, oboa, 2 klarineta, fagot, 2 violini, viola, violončelo). Komp. verjetno 1924. Prirejen tudi za glas in kvartet. Pogrešan.⁵⁶
2. ŠTIRI BELOKRANJSKE ZA GLAS IN 8 INSTRUMENTOV (flavta, oboa, 2 klarineta, 2 violini, viola, violončelo). Priredba Belokranjskih uspravank. Instr. 1925/26. Rokopis.
3. OHO, ZALJUBLJEN SEM! OSEM CHAPLINOVIH ANEKDOT ZA GLAS IN 11 INSTRUMENTOV (flavta-piccolo, oboa, 2 klarineta, fagot, rog, trobenta, 2 violini, viola, violončelo):
 1. Ljubezen ni slepa; 2. Primerjam svojo prijateljico z drugimi; 3. Hočeš slišati od žene neresnico; 4. Današnja žena je tista kot žena za časa romantike; 5. Izumitelj zakona je Adam; 6. Ako nas mika pridobiti ženo; 7. najlepši spomini; 8. V ljubezni je srce počasno. Komp. 1927. Partitura, klavirski izvleček. Rokopis.
4. ŠTIRI ŠALJIVKE ZA SOPRAN IN 2 KLARINETA (narodno besedilo):
 1. Tone-Lone zapravljivec; 2. Pastirska; 3. Otroci prosijo; 4. Hoja hoj hoj. Komp. 1929. Posv. Josipu Slavenskemu. Prepis s skladateljevim podpisom.
5. ŠTIRI GRADNIKOVE PESMI ZA KONTRAALT IN GODALNI KVARTET:
 1. Pričakovanje; 2. Noči; 3. Pesem dekleta; 4. Pesem vdove. Komp. 1929. Posv. Mateju Hubadu. Rokopis.
6. ŠTIRI HEINEJEVE PESMI ZA VIŠJI GLAS IN GODALNI KVARTET V ČETRTOGONGSKEM SESTAVU:
 1. Ej, prijatelj, kaj pomaga; 2. Pri kralju Visvamitri; 3. Ne norčuje se iz hudiča; 4. Kastrati so tožili. Komp. verjetno 1931. Posv. Aloisu Hábi. Pogrešane.
7. MALE PESMI ZA IRENO ZA SOPRAN ALI TENOR, ALT-SAKSOFON, ROG, VIOLO IN KLAVIR (IN GONG)⁵⁷ (bes. Klubund, prev. Slavko Osterc):

⁵⁶ Ta ciklus navaja Ivan Ašič v članku v Jutru, 7. V. 1926. Iz njega so verjetno ohranjeni samospevi s klavirjem: »Mene ni požela kosa«, »Usta so mi bila nema«, »Vidiš še te naše križe«.

⁵⁷ Osterc gonga na prvi strani partiture ni navedel.

Prvi del: 1. Naj vam male pesmi pojem; 2. To je na svetu res težko; 3. Večno bodo solze tekle; 4. Kje mi je dekle; 5. Ko livade noč prespijo; 6. Ti si začarala ta temni svet. Drugi del: 7. Ti moja lica božaš; 8. Le še ta večer pozovi; 9. Zbudil sem se v sanatoriju; 10. Le še poljub. Komp. 1935. Posv. Kseniji Kušjevi. Rokopis.

d) Z ORKESTROM

1. SERENADA (bes. Gustav Šilih). Komp. 1922. Rokopis.
2. SONCE V ZAVESAH. Priredba istoimenskega samospeva. Brez letnice. Rokopis.
3. JAVOR IN MAJDA (bes. Cvetko Golar). Komp. 1930.⁵⁸ Rokopis (samo glasovi).
4. PROCESIJA. Priredba istoimenskega samospeva: sopran in orkester, alt in orkester. 1934. Rokopis.
5. VRATA. Priredba istoimenskega samospeva. 1937. Rokopis.

VIII. ZBOROVSKÉ SKLADBE

a) MEŠANI ZBORI

1. BARČICA (bes. Oton Župančič). S spremljavo godalnega tria. Komp. 1920. Rokopis.⁵⁹
2. NA POLJANI (bes. Otona Župančiča). S spremljavo godalnega tria. Komp. 1920. Rokopis.⁶⁰
3. DOMA (bes. Vida Jerajeva). Komp. 1922. Razmnožen kot rokopis.⁶¹
4. BOM ŠEL NA PLANINCE (narodno besedilo in napev). Prir. pred 27. VI. 1924. Pogrešan.
5. NI TE NA VRTU VEČ (bes. Oton Župančič). Komp. verjetno 1924. Rokopis (samo fragment).⁶²
6. POLJSKA PESEM (bes. Cvetko Golar). Komp. 1925. Rokopis.⁶³
7. FAMILIJA (bes. Anton Novačan). Komp. 1927. Posv. pevskega društvu »Tomislav« v Varaždinu. Rokopis. Obj. v Novi muziki I/3, 1928.
8. PAMET SE PRELEHKO IZGUBI (narodno besedilo). Komp. 1929. Rokopis. Obj. v Novi muziki II/6, 1929.
9. KONJA JEZDI AGA (bes. Cvetko Golar). Komp. 1930. Posv. dr. Ernestu Krajskemu v Varaždinu. Rokopis. Obj. v Zborih VI/5, 1930.
10. PESEM O SUHI MUHI (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1930. Posv. pevskega zboru UJU v Ljubljani. Razmnožil UPZ, Ljubljana 1930.
11. TRI BELOKRANJSKE (belokranjsko narodno besedilo):
 1. Polžek; 2. Na pust; 3. Tepežnica. Komp. 1930. Posv. pevskega društvu »Ljubljanski zvon«. Rokopis. Obj. v Zborih VII/1, 1931.

⁵⁸ Lidija Osterc hrani osnutek z datumom 11. IV. 1930.

⁵⁹ V skladateljevi spominski sobi v Veržeju.

⁶⁰ V skladateljevi spominski sobi v Veržeju.

⁶¹ Hrani avtor.

⁶² Hrani avtor.

⁶³ Hrani avtor. Skladba je videti osnutek. Na istem listu je s skladateljevo roko zapisan tudi naslov moškega zbora »Moja lađa«, o katerem pa ni v gradivu sicer nobenega sledu.

12. OČE NAŠ (bes. Rajko Nahtigal). Komp. 1931. Posv. Rajku Nahtigalu. Izd. Glasbena matica, Ljubljana 1931.
13. KO SEM JA SLUŽIL (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1933. Rokopis. Razmnožilo »Celjsko pevsko društvo«, 1933.
14. OPICA IN NAOČNIKI (bes. Krylov, prev. Bogomil Vdovič). Komp. 1933. Rokopis.
15. CVETOČI BEZEG (bes. Tone Seliškar). Komp. 1940. Posv. pevskemu društvu »Tabor« v Ljubljani. Rokopis. Obj. v skladateljvi samozaložbi, Ljubljana 1940.
16. VSTAJENJE (bes. Tone Seliškar). Komp. 1940. Posv. Ristu Savinu. Rokopis. Razmnožilo pevsko društvo »Ljubljanski zvon«.

b) MOŠKI ZBORI

1. PROSINEC (bes. Josip Murn-Aleksandrov). Komp. 1923. Posv. klubu Komšija. Rokopis.
2. PESEM REVOLUCIONARJEV (bes. Tone Seliškar). Komp. 1929. Posv. Akademskemu pevskemu zboru v Ljubljani. Rokopis. Obj. v Zborih V/5. 1929.
3. ALELUJA. Quasi fuga. Komp. 1929. Rokopis.
4. LEPA VIDA (prekmursko narodno besedilo in napev). Komp. 1933. Rokopis.
5. SKOZI MRAK (bes. Ivan Molek). Komp. 1939. Rokopis.

c) ŽENSKI ZBORI

1. STARCA NE MARAM (narodno besedilo — iz Bisaga). Komp. 1938. Rokopis.
2. NAŠE BOŽIČNO DREVO (bes. Ina Slokanova). Komp. 1939. Posv. »Ženskemu akademskemu pevskemu društvu« v Ljubljani. Rokopis. Izd. Žensko akademsko pevsko društvo, Ljubljana 1941.
3. BELOKRANJSKA SUITA (bes. Albin Čebular, »Iz torbice belokranjskih palčkov):
1. Jurjevanje; 2. Na poti v Črnomelj; 3. Sv. Peter mi je dal soli; 4. Mati kuha kozji rep. Komp. 1940. Posv. Francetu Maroltu. Rokopis. Obj. v Ljubljani, 1940.

d) MLADINSKI ZBORI

1. BELOKRANJSKE NAGAJIVKE (narodno besedilo):
1. Andreju; 2. Francetu; 3. Juretu; 4. Vinkotu; 5. Jošu; 6. Vlahu; 7. Tonetu; 8. Butorajcem. Komp. 1930. Rokopis. Obj. v Grlici, Zagreb 1933-35. Prirejene tudi za mladinski ali ženski zbor in klavir, verjetno 1934.⁶⁴ Ta priredba je pogrešana.
2. KVARTET (bes. Krylov, prev. Bogomil Vdovič). Komp. 1933. Posv. »Trboveljskim slavčkom«. Rokopis. Obj. v pesmarici »Slavček« (ur. Avgust Šuligoj), Ljubljana 1957.
3. ŠTUDIJA (bes. solmizacijski zlogi). Komp. 1934. Posv. Avgustu Šuligoju. Rokopis.
4. NEZGODA NA PIRU (narodno besedilo). Komp. 1934. Obj. v zbirki »Mladinske pesmi, DPMZ 1«, Slov. Konjice 1937.

⁶⁴ »... Pripravljam fugo na solmizacijske vokale za mladinski zbor, namenjeno Šuligojevim Trboveljskim slavčkom, nadalje klavirsko spremljavo k osmim belokranjskim zborčkom. Tudi za mladino...« Osterc v intervjuju, Jutro, 10. III. 1934.

5. DELAJMO ZLATA KOLESA (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1937. Posv. Maksu Pirniku. Obj. v zbirki »Mladinske pesmi, DPMZ 1«, Slov.Konjice 1937.
6. ŽABICA IN MUHA (belokranjsko narodno besedilo). Komp. 1937. Posv. Maksu Pirniku. Obj. v zbirki »Mladinske pesmi, DPMZ I«, Slov.Konjice 1937.
7. OVCE IN PSI (bes. Krylov, prev. Bogomil Vdovič). Komp. 1938. Posv. Mladinskemu pevskeemu zboru meščanske šole na Rakeku. Obj. v zbirki »Mladinske pesmi, DPMZ 2«, Slov.Konjice 1938.
8. MAMICA (bes. prir. Mile Klopčič). Komp. 1938. Posv. Mladinskemu pevskeemu zboru meščanske šole na Rakeku. Obj. v zbirki »Mladinske pesmi, DPMZ 2«, Slov.Konjice 1938.
9. OBA JUNAKA (bes. Josip Stritar). Komp. 1940. Posv. mladinskemu pevskeemu zboru »Vilhar« na Rakeku. Rokopis. Obj. v zbirki »Mladinski zbori VI — Sl. Osterc«, Celje 1963.⁶⁵
10. BIBA LEZE (bes. Danilo Gorinšek). Komp. 1940. Posv. Cirilu Preglju. Rokopis. Obj. v zbirki »Za mlada grla IV« (izd. in ur. C. Pregelj), Celje 1940.
11. ŠTUPARAMA (bes. Danilo Gorinšek). Komp. 1940. Posv. Cirilu Preglju. Rokopis. Obj. v zbirki »Za mlada grla IV« (izd. in ur. C. Pregelj), Celje 1940.

IX. CERKVENE SKLADBE

1. MAŠA za zbor a cappella. Komp. 1913 ali 1914. Prepis.⁶⁶

SUMMARY

The author gives a detailed bibliography of the compositions of Slavko Osterc (1895—1941), one of the central personalities in the Slovene music of the 20th century.

The artistic legacy of this composer had a curious fate, for it was nearly destroyed only four years after his death. In a raid of American bombers on Ljubljana on the 9th March, 1945, one of the bombs fell on the house in which the composer's relatives lived. His father and mother-in-law were killed, his daughter, who is today a renowned Slovene painter, was injured. By a lucky chance that quarter of the house remained standing where, on the staircase between the first floor and the attic, a case containing the composer's works, stood. So it was possible to reach the case by removing the ruins covering it and then to lower the files of manuscripts by rope to the ground. The composer's works are today for the most part housed in the music department of the National and University Library in Ljubljana, so that only a small part is in the archives of other institutes or in private hands.

Some compositions, among them a number of more important works, are still missing, but it is not certain that they are destroyed and so they will probably be eventually discovered after exhaustive searches. The present bibliography comprises all the compositions of Slavko Osterc which could be found in the material available today. In this bibliography the whereabouts of the compositions is also mentioned.

⁶⁵ Zbirko je izdal Mladinski pevski festival v Celju, uredil Makso Pirnik. Pri naša vse Osterčeve mladinske zборе razen študije.

⁶⁶ V skladateljevi spominski sobi v Veržeu. Osterčevo avtorstvo te skladbe, ohranjene v prepisu Franja Kozarja, ni povsem gotovo.

ZLOGOVANJE V LJUDSKI PESMI

Zmaga Kumer (Ljubljana)

Časi, ko so raziskovalci naše ljudske pesmi iskali v njej le značilnosti, ki bi jih bilo mogoče označiti kot zgolj slovenske, še niso zelo daleč. Vendar se je naše gledanje na ljudsko pesem odtlej bistveno spremenilo. Tako kot posebnosti nas zdaj zanima njena vsakdanja podoba, pa tudi vse tisto, kar ima slovenska ljudska pesem skupnega s pesmijo drugih narodov. Nepristransko skušamo ugotavljati zakonitosti, po katerih se oblikuje, smernice njenega razvoja in vse drugo, kar je vplivalo nanjo. Treba je biti radoveden, imeti odprte oči in ušesa, da opazimo tudi navidez nepomembne pojave. Nikoli ne vemo, če se morda kdaj ne izkažejo kot nekaj bistveno značilnega. Zbiranje gradiva ne sme biti nikoli zgolj tehnično delo, čeprav ga danes opravljamo s tehničnimi pomagali in ne zapisujemo neposredno po petju. Zbiralec se mora zavedati, da ima opravka ne samo z živimi ljudmi, marveč da je tudi gradivo v nekem smislu živo, v nenehnem spreminjanju. S spretno zastavljenimi vprašanji, ki jih narekujejo z leti nabrane izkušnje, je treba izvabiti iz pevca poleg pesmi še čim več podatkov, da si moremo ustvariti podobo o tem, kaj, kdaj in kako v nekem kraju ali okolišu pojejo. Ko potem z magnetofonskega traku prepisujemo melodijo in besedilo, moramo opravljati to čim natančneje, ker le tako se nam pokaže, kaj je osebna značilnost nekega pevca, kaj je značilnost kraja ali pokrajine, kaj pa morda velja za petje naše pesmi nasploh. Sprva se je pač treba zadovoljiti z ugotovitvami, ker ni mogoče takoj videti zveze med pojavi, razen tega je treba za popolno razumevanje, ki vodi do odkritja zakonitosti, upoštevati še tuje gradivo. Potrebna je primerjava s pesmijo drugih narodov, ugotavljanje podobnih pojavov drugod in iskanje morebitnih zvez — brez predsodkov in napačne sramežljivosti ali nepotrebne ponosa —, da se pokažejo značilnosti naše pesmi in petja v pravi luči. Včasih pa se primeri, da tuji raziskovalec opozori pri pesmih njegove dežele na pojav, ki smo ga tudi sami opazili v domačem gradivu. Veseli spoznamo, da torej stvar, ki smo jo imeli sprva le za drobno zanimivost, nikakor ni docela nepomembna, in da bi jo kazalo o priliki vzeti v pretres.

Tako me recimo že dalj časa zanima vprašanje zlogovanja v naši ljudski pesmi. Ker se mi zdi prav, da zapisujem besedilo pod notni zapis natanko po petju (ne glede na slovniška pravila in predpise, ki veljajo za zborovsko ali solistično petje skladb umetne glasbe), sem nehote postala pozorna nanj. Na

vprašanje zlogovanja pesemskih besedil je naletel — neodvisno od nas — tudi češki muzikolog Dušan Holý. V svoji knjigi »Probleme der Entwicklung und des Stils der Volksmusik« (Brno 1969) pravi na str. 176, da besedilo vpliva na ritem pevskega izražanja. Pevec da se nikoli ne trudi deliti takta matematično tj. na tri časovno enake vrednosti, marveč poje vedno v plesnem ritmu, kakor ga pač doživlja. »Tudi ne raztrga pesmi na zloge, kot ponavadi shematično delamo pri zapisovanju«, pravi Holý. »Pogosto se zlogi zlivajo drug v drugega. Ugotavljamo namreč, da zbiralec ponavadi deli besedo ‚zapuatim‘, — ki se poje v 2/4 taktu — po znanih slovničnih pravilih ‚za-pua-tim‘, medtem ko poje pevec ‚zap-ua-tim‘. S strani tona je to velika razlika. Pevci oddelijo soglasnik -p- od 2. zloga v taktu in ga pripojijo 1. zlogu. Pojejo torej v skladu s plesnim ritmom.« Holý obravnava v svoji knjigi le češke plesne pesmi iz pokrajine Hornácko, ne pa tudi drugih, zato se sklicuje na plesni ritem. Kolikor mi je znano, doslej še nihče ni opozoril na te probleme, niti med lingvisti, niti med folkloristi. Čeprav zapisi ljudskih pesmi ne morejo biti vsestransko uporabljivo gradivo za jezikoslovne raziskave, se mi vendar zdi, da utegnejo naša opazovanja o zlogovanju v pesmi zanimati tudi sloveniste. Pojav sicer še ni dovolj raziskan, vendar ne bo prezgodaj vsaj opozoriti nanj.

Na Slovenskem plešemo povečini ob instrumentalni spremljavi — plesi s petjem so pri nas redki in plesne pesmi navadno le parafraze, ne pa sestavni del plesa. Besedilo naših pesmi se torej ne podreja plesnemu ritmu, kot je to pri obravnavanih čeških primerih ugotovil Holý, pač pa melodiji oziroma metroritmičnemu obrazcu. Celo pri pripovednih pesmih, kjer je pozornost pevcev in poslušalcev usmerjena v besedilo — verzificirano zgodbo —, ima ritem melodije tolikšno veljavo, da mu pevci brez oklevanja žrtvujejo naravni besedni naglas. Koliko laže store to pri drugih pesmih, kjer je v ospredju melodija, lepo petje. Nekaj zgledov iz raznih pokrajin to jasno kaže:

(GNI M 20.565, Dolenjsko)

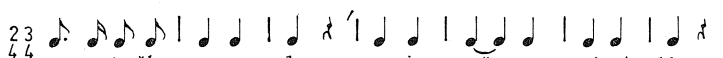
(GNI M 21.520, Gorenjsko)

(GNI M 21.280, Notranjsko)

(GNI M 24.182, Prekmurje)

(GNI I 22.683, Štajersko)


V starejših slovenskih pesmih se besedilo tako ureja v verze, da metro-ritmični obrazec ne dela jeziku sile. Npr.:

$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ 

Jer-ca je šla po va-do, pa jo več na-zaj ni blo.
 Vzew jo je ta dlowji mož, p'e-lu jo je pod va-do.
 No-ter je bla let jan dan, ker je sin-ka pe-s'tra-la. i.t.d.

(GNI M 20.713)

Število zlogov je v takih pesmih ves čas enako, le včasih je treba zaradi kakšnega zloga, ki je preveč ali premalo, ritem melodije prilagoditi. Sicer pa se metroritmični obrazec melodije in besedila lepo ujemata. Npr.:

$\frac{3}{8}$ 

Po ce-sti mi gresla štu-den-ta dva, iz čr-ne šo-le šolarja dva.
 Oj do-ber ve-čer, kel-nar-ca, al bos nama dala ve-čer-ji-co?
 Saj ba-de-va do-bro ti pla-ca-la, ko-li-ko naj bodeš po-ger-va-la.

(GNI M 22.684)

Prav ta urejenost je tudi eden izmed vidikov za presojanje starosti variant neke pesmi. Kadar opazimo, da se melodija in besedilo s težavo ujemata, je to navadno znamenje, da se je v pesmi že začel razkroj in da spada besedilo med mlajše variante.

Naši prvi zapisovalci pesmi se za melodije niso zmenili. V pesmih so gledali besedno umetnino, pomembno jim je bilo besedilo, njegova vsebina, ne pa tudi oblika. Zato so si dovoljevali jezikovne popravke, nadomeščali germanizme s slovenskimi izrazi, dajali besedam slovnično pravilno obliko in se niso vprašali, kako bi bilo mogoče takó zapisano besedilo peti. Različno dolgi verzi v naših starejših pesemskih zapisih so zavedli I. Grafenauerja v teorijo o pripovedni dolgi vrstici¹ in F. Marolta v domnevo o nekakšnem koralnem načinu petja najstarejših pesmi,² kar se je oboje pozneje izkazalo kot zmotno.³ Te ugotovitve o napačnem ravnanju prvih zapisovalcev pa seveda ni vzeti kot obsodbo, saj vemo, da so ravnali v skladu s tedanjimi nazori. Kdo ve, kakšne napake delamo mi, ne da bi se jih prav zavedali! Sicer pa si je celo F. Kramar, eden naših najboljših zapisovalcev pesmi z melodijami, dal ponavadi zapeti le prvo kitico pesmi, drugo besedilo pa narekovati. Znano je, da so pevci nezanesljivi pripovedovalci verzov in da izpeljejo besedilo pesmi do konca brez napake le v primeru, da ga pojo. Ko je Kramar svoje zapise prepisoval na čisto, da bi jih poslal »Odboru za nabiranje slov. narodnih pesmi z napevi«, za katerega je zbiral, je opazil, da narekovanih verzov ni

¹ I. Grafenauer, Lepa Vida. Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi, Ljubljana 1943, 130—172.

² o. c., 131.

³ Prim. V. Vodušek, Arhaični slovanski peterec-deseterec v slovenski ljudski pesmi, Slovenski etnograf XII/1959.

Smartenška volica.

8106

(Čiz Demičal na Slovenskem.)

Musical score for 'Smartenška volica' in 3/4 time, G major. The score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes.

1. Smarten i - mēja e - no kravi - so,
 - Pa je i - me - nom Smart - sa, Pa
 - je i - me - nom Smart - sa.
2. Strava se je sediraj,
Je dva telika strava,
Je dva telika strava.
3. Oba statoroga,
Oba seboroga,
Oba seboroga.
4. Pa zvatiš parflik hodita,
Srebre mričke noita,
Srebre mričke noita.

CELOR ZA NABIRANJE SLOVENSKIH NARODNIH PESMI

5. Na vrh, je zvata taka,
Pa strava pa glah taka,
Pa strava pa glah taka.
6. Varpst s' je ena zmida -
Dvopodu se porlana,
Dvopodu se porlana:
7. Kojja volic' eno nivo zmate,
Dvojja nivo Rebinca,
Kotj boma vojel usenica.
8. Ce je na bosta dvopodu zval,
Volic' boja gospodars,
Volic' boja gospodars!
9. Smarten je bir pac zavoron,
Smarten je bir pac zavoron.
10. Oka so reklo volic':
"Vraj je teb' najjen gospodars,
De taka mika volic'?"
11. Varpst m' je taka napovedar,
Varpst m' je taka napovedar:

CELOR ZA NABIRANJE SLOVENSKIH NARODNIH PESMI


mogoče vselej peti po melodiji prve kitice. Zato je z vezaji nakazal, kje bi bilo treba zloge strniti, da bi se besedilo prav »izšlo«, kar kaže primer v faksimilu.

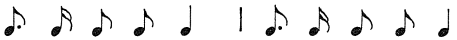
Ko v Glasbeno narodopisnem inštitutu prepisujemo pesmi z magnetofonskega traku, pišemo melodijo za vsako kitico posebej, eno pod drugo, da je mogoče natančneje in sproti zaznamovati morebitne spremembe. Kajpak je treba pod zapis melodije pisati tudi besedilo natanko po petju in tako se sama po sebi ponuja priložnost za opazovanje zlogovanja.

O deljenju besed je bilo pri nas že marsikaj napisanega,⁴ ne pa tudi o zlogovanju, če izvzamemo navodila pevskih pedagogov. Ti trdijo,⁵ da so za petje najbolj primerni odprti zlogi, tj. taki, ki se končujejo s samoglasnikom. Zato da je treba soglasnike jemati k naslednjemu zlogu. Izjema so zvočniki, ki lahko s spredaj stoječim samoglasnikom tvorijo diftong. Tudi skupin -ml in -mr ne smemo deliti. Potemtakem je treba po pevsko zlogovati npr. takole: le-pši (ne: lep-ši, kot bi bilo po pravopisu), pi-hni-ti (ne: pih-ni-ti), ra-zve-za-ti (ne: raz-ve-za-ti), raj-ski, pre-mlad, ra-zga-nja-ti (ne: raz-ga-nja-ti), bre-zda-nji (ne: brez-da-nji) itd.

Šolani pevci se morajo ravnati seveda po teh pravilih, saj jim je tudi pevska izreka natanko določena in v marsičem drugačna od zborne izreke. Ljudskim pevcem je vse to neznano, zlasti tistim, ki niso nikoli peli v kakšnem cerkvenem ali drugačnem zboru. Pojo po občutku in so pozorni včasih bolj na melodijo, drugič na besedilo, nikoli pa ne mislijo na izgovorjavo, na oblikovanje glasov, tona ipd. O tem se lahko prepričamo, če poskušamo čim natančneje opazovati, kaj oziroma koliko zapoje pevec kot en zlog. Pri tem se ne smemo zadovoljiti le s primeri iz enega kraja ali pokrajine, marveč pregledati gradivo iz različnih narečnih območij. Seveda je vsak zapis bolj ali manj subjektivna stvar. Nikoli se ni mogoče popolnoma zanesti, da si slišal natanko tako, kot je pevec zapel. Samo aparat lahko povsem objektivno zaznamuje pojave. Za prepis ali razlago pa je že spet potreben človek in je torej neka mera subjektivnosti — čeprav še tako majhna — neizbežna. To velja v enaki meri za zapise melodij kot za zapise besedila in v našem primeru za zaznamovanje zlogovanja.

Ko pregledujemo zapise besedil po magnetofonskih posnetkih, najprej opazimo, da ljudski pevci v mnogih primerih zlogujejo drugače, kot bi bilo prav po pevskih načelih. Zgodi se, da isti pevec v isti pesmi zloguje besedo enkrat tako, drugič drugače. Npr.:


čr-no sukⁿjo no-sil, fajⁿ go — spod da bom


zdaj sem pa pi-sar, vsak m^je gos-po-dar (GNI M 27.788)

⁴ Prim. razen Slovenskega pravopisa, Ljubljana 1962 še: T. Bajec, O deljenju besed, Jezik in slovstvo V/1959—1960; J. Toporišič, Deljenje besed v slovenščini, o. c.; B. Urbančič, K predlogu o deljenju besed, o. c.

⁵ Prim. A. Gröbming, Zborovodja, II. del, Ljubljana 1948, 170.

(GNI M 24.202)
močno je ža — lo — stno, močno je ža — lo — stno

(GNI M 27.764)
me drobno sr-če-ce bo-li
in drobno ti-či-co vło-vi

(GNI M 23.899)
daj-ma že druž-gu fan-ti-ča, daj-ma že dru-i-žga fan-ti-ča

(GNI M 26.868)
slišaw sem pti-čke pet

(GNI M 26.868)
slišaw sem ptič-ke pet

(GNI M 24.303)
če nam misleš — te kej dat
če nam misla — šte kej dat

Po pevsko je treba soglasnike jemati k naslednjemu zlogu, ljudski pevci pa večkrat končajo zlog s soglasnikom. Npr.:

(GNI M 27.788)
včas san ved-no mi-sliš, da bom o-fi-cir

(GNI M 24.178)
ed-no rav-no tre-i-vo, na tri vr-he kaš-na-to

(GNI M 21.708)
boč mo-ja, boč mo-ja, t'bam leš-ni-kov d'aw

(GNI M 26.867)
friš-na ro-sa, oj-stra ko-sa

(GNI M 22.023)
to-te dro-bne mrav-li-ce

(GNI M 23.312)
vmes pa na-gelj, rož-ma-rin

Včasih delijo dvojice oziroma skupine soglasnikov, ki jih ponavadi pišemo skupaj. Npr. st-, ks-, sp-, šč-, ipd. Npr.:

(GNI M 24.182)

(GNI M 27.763)

(GNI M 22.623)

(GNI M 24.325)

Ker ne velja pravilo odprtih zlogov, se katerikrat začudimo, kako da je pevec njemu na ljubo (ali res?) ohranil nerodno izgovorljivi zlog, namesto da bi delil kot drugod. Npr.:

(GNI M 23.549)

Zlasti v osrednjih slovenskih narečjih, ki so izvedla t. i. moderno vokalno redukcijo, lahko nastane zlog tudi z opustitvijo samoglasnika v besedi, ponavadi v zaimku in pomožnem glagolu. Tako skrčene besede — dve ali tri — tvorijo en sam, redkeje dva zloga, posebno če naj se ritem verza ujema z ritmom melodije.

(GNI M 23.885)

(GNI M 23.196)

(GNI M 21.347)

(GNI M 22.386)

(GNI M 22.410)

Nekateri predlogi se zaobešajo na predhodno ali naslednjo besedo, kakor se pevcu zdi pripravneje zlogovati. Npr.:

(GNI M 27.763)
zod-pr-ti-mi u-sti po-slu-ša-jo

(GNI M 23.946)
de-kle pa spoj-sle skoč

(GNI M 24.367)
je sle-klju sve-lla kam-br-co

Včasih združijo pevci v en zlog konec in začetek dveh sosednjih besed, če je mogoče tam izgovoriti diftong, se pravi, če ga izgovarjajo tudi v vsakdanjem narečnem govoru. Spet se to primeri večkrat v osrednjih narečjih kot v obrobnih. Npr.:

(GNI M 24.824)
paudse-ka ljub-ci glav-co preč

(GNI M 23.946)
de-kle paud-pi-ral skoč

(GNI M 23.810)
ta vod-ka pa no-če tga 'o-gja-u-ga-sil

(GNI M 26.909)
ma-čak se je spša-čau-bu

(GNI M 26.907)
*ka-dar du-kle u-mr-la b*om*

S temi zgledi kajpak nikakor ni povedano vse, kar se dá dognati o zlogovanju. Problem je komaj načet. Posebej bi bilo treba raziskati, ali morda ne vpliva na zlogovanje zgradba melodije, zlasti ritem, recimo punktirani, metrični poudarki, podaljšave tonov ipd. Ali pa je narobe in vpliva besedni izgovor na oblikovanje melodičnega ritma?

Morda bo kdo dejal, da zganjamo nepotrebno dlakocepstvo, ko posebej zaznamujemo vse podrobnosti zlogovanja, celo slučajno nastale zloge. Vezaji se bodo zdeli še celo odveč, češ da že vsak ve, kako vezemo predloge k besedam ali kako se zlivajo v enega zlogi sosednjih besed. V resnici bi bili brez vezajev dostikrat v zadregi, ker bi mislili, da zapisovalec v primeru, kot je npr.

ka-dar du-kle u-mr-la bom (GNI M 26.907)

ni zaznamoval ritmične prilagoditve melodije. Pevka bi namreč lahko takole zapela:

ka-dar du-kle u — mr-la bom

Verz pa se dá zlogovati tudi drugače in ne bi bilo prvič, da bi kdo zapel:

ka-dar du-kle mr-la bom

Poudarek je v tem primeru na -r, -u pa je oslavljen. Ker dopušča netočen zapis različne razlage, se mi zdi nujno, da natanko zapišemo izgovarjavo ter označimo tudi zlogovanje s pomišljaji in vezaji. Brez tega pri zapisovanju pesemskih besedil ne gre, če naj bralec iz zapisa razbere tudi ritem verzov ter njihovo razmerje do ritma melodije.

Pri zapisih besedila brez melodije kajpak opustimo pomišljaj in pišemo besede strnjeno, vezaju pa se tudi tu ne dá vselej izogniti, ker bi sicer dostikrat ne vedeli, če je na meji med dvema besedama hiat ali je izgovor diftongičen. Da to ni vseeno, dokazujejo otroške izštevalnice, ki so redno brez melodije, zato pa ostro ritmizirane. To zahteva že njihova povezanost z gibanjem: pri izgovarjanju besedila kaže otrok, ki izšteva, na tovariše okrog sebe. Za zgled naj navedemo vsaj eno:

ánza pánza

štrúkle p'ěku,

p'ěč podrú,

vse požrú,

u.g'óščo zběžow,

smóle nebráw,

p'ěč nemázow,

takú je práv.

En, dvá, trí,

v'íja, v'ája, v'én! (GNI M 27.036)

Raziskovanje ritma naših vprašalnic je za zdaj še nenačet problem, kar pa ne pomeni, da zapise gradiva zanj lahko zanemarjamo. Kolikor mi je znano, se tudi proznega govora doslej še nihče ni lotil z vidika ritma, čeprav mora zlasti dialektologa zanimati, kako ljudje izgovarjajo besede v stavkih, kje in kako jih povezujejo, kakšne besedne tvorbe pri tem nastajajo in zakaj, kakšen je ritem vsakdanjega govora in kakšna njegova melodija. Čeprav se raziskovalcu pesemskih besedil zastavljajo drugačna vprašanja kot dialektologu, ki bi se lotil narečne proze, se bosta pri delu vendar večkrat srečala. Naj bi bil ta kratki sestavek opozorilo, da nas vse skupaj čaka še veliko zanimivega, preden nam bo uspelo odkriti zakonitosti, ki oblikujejo našo ljudsko pesem in vsakdanjo govorico. Kakor raziskovanje pesemskih besedil ni le naloga folkloristov, tako je tudi raziskovanje ljudske govornice več kot samo jezikoslovna zadeva, tu se srečata ljudska glasbena in besedna umetnost.

SUMMARY

A modern ethnomusicologist should regard nothing he observes when recording, transcribing or exploring the folk tradition as insignificant. For it may happen that something he considers as only of little interest proves to be an important, characteristic feature. One of such phenomena is for instance the scansion of the texts of folk songs. Until now nobody has written widely on this subject. It is mentioned only by D. Holý in his book »Probleme der Entwicklung und des Stils der Volksmusik« (Brno 1969, p. 176) where he says — when dealing with dance songs — that the singers do not scan according to the rules of grammar but sing according to the dance rhythm.

In Slovenia there are only a few genuine dance songs. However, the rhythm of melody is even in narrative songs of such importance that, if necessary, the singers sacrifice, the word stress to it. The first Slovene ethnologists considered the folk songs only as a literary art and took no notice of the melodies. Later recorders of the melodies paid attention primarily to the tune of the song. If the text was dictated to them they only seldom took heed of its harmony with the melody, let alone paying attention to the scansion.

Only when transcribing from tape, writing the melody and text of each stanza directly one under the other, can we observe how the folk singers divide the syllables. This phenomenon is interesting, but it is not yet sufficiently explored. Until now it was found that the folk singers do not always scan according to the principles of singing, nor according to the rules of grammar, and that one and the same word is not necessarily scanned the same way twice. They often end a syllable with a consonant, divide a consonant group, which we usually write together or combine neighbouring syllables in a diphthong or leave together syllables which are difficult to pronounce etc.

An exact marking of scansion is not an end to itself, but rather a good means to find out the rhythm of the verse and its relation to the rhythm of the melody. In this way our attention is also drawn to the rhythmic form of prose speech which is still a blank chapter of Slovene dialectology. This short article acts as a kind of warning that we still have a great number of problems to explore, before we succeed in finding out the principles which govern our folk song and our everyday speech.

AKUSTIČNA ŠTUDIJA DRUMELJCE

Bruno Ravnikar (Ljubljana)

Drumeljca je preprost glasbeni inštrument, ki je bil močno razširjen tako med nerazvitimi kot razvitimi ljudstvi. V najbolj preprosti obliki je drumeljca izdelana iz kosa bambusa, v katerega je vrezan prosto nihajoči jeziček. Med igranjem je naslonjena na zgornje in spodnje zobe tako, da predstavlja ustna votlina resonator izza jezička drumeljce. Z brenkanjem jezička ustvarjamo ton, ki se v ustni votlini še posebej ojači. Nihajoči jeziček in zrak v ustni votlini predstavljata potemtakem dva sklopljena nihajna sistema. Kasnejše izvedbe drumeljce so kovinske. Pri njih je pritrjen prožen in jeklen jeziček na kovinski okvir v obliki epotele. Brenkanju namenjen konec jezička je pravokotno zapognjen in predstavlja vzvod, ki olajšuje brenkanje.

S spreminjanjem ustne votline dosežemo modulacijo proizvedenega tona. Močno odprta ustna votlina povzroča nastanek nizkih tonov, medtem ko nam daje ozko stisnjena ustna votlina visoke tone.

V Evropi je spadala drumeljca k tako imenovani »musicis irregularis«, t. j. h glasbi preprostega ljudstva, beračev in otrok. Iz 16. stoletja je znana slika Hansa Burgmaira »Zmagoslavje cesarja Maksimiljana«, na kateri je upodobljeno igranje drumeljce na vozu za norce. V začetku 19. stoletja je postala drumeljca virtuozni inštrument in iz tega časa imamo podatke o umetnikih, ki so uporabljali do 16 drumeljce, da bi iz njihovih alikvotnih tonov lahko ustvarili uporabno lestvico. Na alpskem področju je postala drumeljca priljubljen pripomoček fantov pri vasovanju, medtem ko jo po letu 1830 izpodrinejo orglice. Sachs ugotavlja, da ga menda ni inštrumenta, ki bi imel pri različnih ljudstvih tako različna in pomanjkljiva imena.¹ Nemci ga imenujejo »Maultrommel«, Angleži »Jew's harp«,² Italijani »Spassapensieri«, Švedsi »Mungiga«, Rusi »Vargan« in Francozi »Rebute«.

Delovanje drumeljce opisujejo mnogi znani avtorji več ali manj enako. Mednje moramo prišteti mimo že imenovanega Sachsa³ še Bainesa⁴ in Klimo.⁵

¹ Sachs C., Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1930, 64.

² Angleži so prvotni naziv »jaw's harp« (čeljustna harfa) iz neznanega razloga spremenili v »jew's harp« (židovska harfa).

³ Ibid., 62.

⁴ Baines A., Musical Instruments Through the Ages, Penguin Books 1966, 39.

⁵ Klima J., Spielanleitung für die Maultrommel, München 1967, 2.

Njihova razlaga trdi, da ojačimo v ustni votlini nekatere višje harmonske tone nihajočega jezička, medtem ko osnovnega tona ne moremo proizvajati. Tonski niz, ki odgovarja višjim harmonskim tonom od četrtega dalje, bi bil za drumeljco z osnovnim tonom C naslednji: c¹, e¹, g¹, b¹, c², d² itd. Podoben niz predstavljajo višji harmonski toni trobil. Iz te razlage vidimo, da ne moremo vzbujati vseh tonov harmonične lestvice, kar nekako omejuje uporabo tega inštrumenta. Celotno diatonsko lestvico dobimo šele od osmega harmonskega tona dalje, to pa je zopet mogoče le pri večjih drumljah z nižjo osnovno frekvenco.

Klima navaja v svojem delu nekaj notnih primerov za igranje z drumeljco,⁶ vendar obsegajo izbrane melodije proti pričakovanju vse stopnje diatonske lestvice. Nadaljnje razočaranje prinese poskus dvoglasnega igranja z dvema drumeljcama. Ako želimo zaigrati neko melodijo v vzporednih tercah, nam bo to uspelo le takrat, kadar bosta razmaknjeni tudi osnovni frekvenci v intervalu terce. To pa pomeni, da ima osnovna frekvenca drumeljce vendar važno vlogo, čeprav zatrjujejo že omenjeni avtorji, da je ni mogoče vzbuditi. In še v eno protislovje pademo, če želimo zaigrati na drumeljni glissando. To nam uspe brez truda, čeprav lahko vzbujamo po objavljenih opisih le določene tone diatonske lestvice.

Vsa ta dejstva postavljajo dosedanje razlage v dvomljivo luč in terjajo zadovoljiv odgovor vsaj na zastavljena tri vprašanja. Sledeča razlaga bo skušala dati primerno pojasnilo, pokazala pa bo tudi, da slonijo vsi dosedanji opisi na napačnih osnovah.

Drumeljca predstavlja dva sklopljena nihajna sistema. Prvi sistem je prosto nihajoči jeziček, ki ima aktivno vlogo, drugi sistem pa je pasivni ustni resonator, ki ojačuje določene frekvence nihajočega jezička. Za nihajoči jeziček pravokotnega preseka velja diferencialna enačba

$$\frac{\delta^2 y}{\delta t^2} + \frac{E \cdot d^2}{12 \rho} \cdot \frac{\delta^4 y}{\delta x^4} = 0$$

Tu je »y« odmik jezička iz mirovne lege, »t« čas, »x« koordinata vzdolž jezička, »E« elastični modul jezička (za jeklo 22.000 kp/mm²), »d« debelina jezička in »ρ« gostota jezička (za jeklo 7900 kg/m³). Iz robnih pogojev za jeziček, ki je na enem koncu vpet, na drugem pa prosto niha, dobimo končno enačbo

$$\cos w \cdot \cosh w = -1$$

Tu je

$$w^2 = \frac{4 \pi f \cdot l^2}{d} \sqrt{\frac{3 \rho}{E}}$$

in pomeni »l« dolžino jezička.

Zgornja transcendentna enačba ima korene w₁ = 1,875, w₂ = 4,695, w₃ = 7,854, w₄ = 10,99, w₅ = 14,14 itd. Že na prvi pogled vidimo, da vrednosti korenov ne sledijo harmonskemu zaporedju. Praviloma torej tudi

⁶ Ibid., 7 ss.

aliquotni toni drumeljce ne morejo predstavljati harmonskega niza, ampak nepravilni neharmonski niz! Če vstavimo izračunane vrednosti v obrazec za frekvenco, dobimo

$$f = \frac{w^2 \cdot d}{4 \pi l^2} \sqrt{\frac{E}{3 \rho}}$$

in razmerja frekvenc alikvotnih tonov

$$f_1 = 0,1616 \frac{d}{l^2} \sqrt{\frac{E}{\rho}}$$

$$f_2 = 6,26 f_1$$

$$f_3 = 17,53 f_1$$

$$f_4 = 34,36 f_1$$

$$f_5 = 56,6 f_1$$

$$f_6 = 84,5 f_1$$

Že niz prvih šestih alikvotnih tonov obsega več kot šest oktav. Iz izračunanih vrednosti vidimo, da imamo prvi alikvotni ton in obenem tudi osnovni ton na začetku prve oktave. Drugi alikvotni ton je v sredini tretje oktave, tretji alikvotni ton v začetku pete oktave, četrty alikvotni ton v začetku šeste oktave, peti alikvotni ton v sredini šeste oktave itd. Niz alikvotnih tonov je tako redek, da z njimi ne bi mogli izvajati nobene uporabne melodije. Tako je ovržena trditev že omenjenih avtorjev, da uporabljamo pri igranju na drumeljco alikvotne tone od četrtega harmonskega dalje.

Pojavi se vprašanje, kako potemtakem sploh igramo na drumeljco? Mehanska slika se z našim računom ni prav nič spremenila. Jeziček je še vedno aktivni del, ustna votlina pa resonator, ki ojačuje določeno frekvenco. Frekvenca igranih tonov na drumelji je odvisna od resonančne frekvence ustne votline. To frekvenco si lahko ocenimo po Helmholtzu⁷ s pomočjo izpeljanega obrazca

$$f = c \sqrt{\frac{r}{2 \pi^2 V}}$$

kjer je »c« hitrost zvoka v zraku, »r« povprečen polmer odprtine ust, kadar so ustnice naslonjene na drumeljco in »V« prostornina ustne votline. Meritve so pokazale, da je pri moškem največja prostornina ustne votline približno 120 cm³, najmanjša pa 20 cm³. Pri povprečnem polmeru odprtine ust $r = 0,5$ cm dobimo za ustrezni resonančni frekvenci vrednost $f_{\min} = 540$ Hz in $f_{\max} = 1080$ Hz, kar ustreza resničnemu obsegu drumeljce, ki je približno ena oktava. Z drumeljco lahko torej proizvajamo tone od cca 500 Hz do 1000 Hz. Iz našega računa pa sledi, da v to področje lahko tudi ne pade noben alikvotni ton drumeljce in igranje bi bilo nemogoče. Navidezno zmedo lahko

⁷ Helmholtz H. v., Die Lehre von den Tonempfindungen, Braunschweig 1913, 602.

takoj odpravimo, če se spomnimo vsiljenega nihanja. Nihajoči jeziček je razmeroma močno dušen, zato mu ni težko nihati s frekvenco, ki mu jo vsiljuje resonator ustne votline. Alikvotni ton jezička, ki je frekvenčno najbližji resonančni frekvenci ustne votline, se premakne k tej frekvenci, s to frekvenco vsiljeno niha, ustna votlina pa to frekvenco še posebej primerno ojači. Pri tem ne smemo zanemariti nižjih alikvotnih tonov, zlasti ne osnovnega. Ta zveni stalno skupaj z modulirano melodijo in predstavlja bordunsko spremljavo.

Z opisano razlago lahko sedaj odgovorimo na zastavljena vprašanja. Dvoglasno igranje z dvema drumeljcama je resnično mogoče samo takrat, kadar je med obema drumeljcama nek konsonančen interval, npr. velika terca, saj se osnovni ton drumeljce stalno oglašata in ne izgine, kot to trdijo Sachs, Baines in Klima. Nadalje lahko zaigramo na drumeljci poljuben ton katerekoli lestvice v obsegu od 500 Hz do 1000 Hz, pri tem pa ne smemo pozabiti, da se bo stalno oglašal tudi bordunski ton osnovne frekvence. In končno sledi iz naše razlage, da lahko glede na značaj vsiljenega nihanja drumeljce zaigramo poljuben glissando v omenjenem frekvenčnem območju.

Ta razlaga vsekakor ne bi bila popolna, če bi slonela le na teoretični razlagi. Zato ji moramo dodati še rezultate meritev, katere je v ta namen ljubeznivo izvedel dr. Graf s sonagrafom.⁸ Meritev se nanaša na drumeljco, katere osnovno frekvenco smo predhodno ocenili na 50 Hz. Po naših ugotovitvah bi se morali pri vzbujanju te drumeljce oglasiti še naslednji alikvotni toni

$$f_2 = 313 \text{ Hz}$$

$$f_3 = 877 \text{ Hz}$$

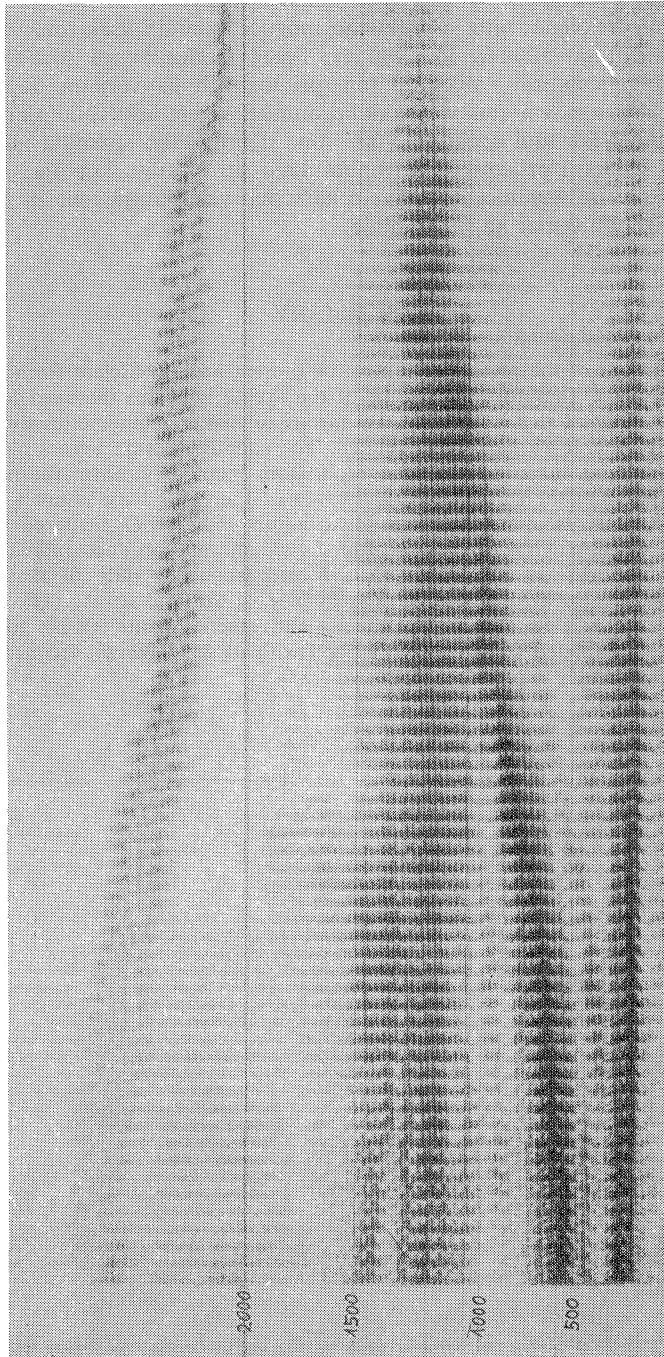
$$f_4 = 1718 \text{ Hz itd.}$$

Posnet je bil glissando z drumeljco in analiziran. Sonagram je pokazal, da niha drumeljca stalno z osnovno frekvenco 50 Hz. Tej frekvenci se pridružuje drugi alikvotni ton s frekvenco 270 Hz, medtem ko tretji alikvotni ton ne niha s stalno frekvenco, ampak se njegova frekvenca spreminja z vsiljeno frekvenco ustne votline od 500 Hz do 900 Hz. Četrti alikvotni ton ni več tako izrazit in je njegova frekvenca okrog 1300 Hz. Izmerjene vrednosti odstopajo od izračunanih zato, ker nismo upoštevali mase zapognjenega dela jezička, vendar je ujemanje kljub temu dokaj dobro. Drugi alikvotni ton odstopa za 16 %, tretji se popolnoma podredi vsiljeni frekvenci, četrti pa ponovno odstopa za 32 %.

Sonagram nam prinese še en dokaz o pravilnosti naših trditev. V primeru, da bi imeli v frekvenčnem območju od 500 Hz do 1000 Hz resnično opraviti z nizom harmonskih alikvotnih tonov, bi se to prav gotovo pokazalo v posameznih resonančnih maksimumih registrirane amplitude našega glissanda. Ti pa popolnoma izostanejo in amplituda enakomerno pada brez sledi o kakršnih koli vmesnih resonančnih mestih.

Teoretične študije in meritve na drumeljci so pokazale, da moramo drumeljco uvrstiti med instrumente s prosto nihajočim jezičkom in redko posejanimi alikvotnimi toni. Melodijo izvajamo tako, da s spreminjanjem resonančne frekvence ustne votline spravimo k vsiljenemu nihanju najbližji ali-

⁸ Graf W., Die musikalische Klangforschung, Karlsruhe 1969, 23.



kvotni ton. Frekvenčni spekter tega nihanja je zvezen in ne kaže nobenih prednostnih frekvenc, zato je praktično mogoče vzbuditi vsak ton v frekvenčnem območju od 500 Hz do 1000 Hz. Poleg moduliranega tona, ki je pri večjih drumeljcah tretji alikvotni ton, pri manjših pa verjetno že drugi, se stalno oglašča osnovni ton v obliki bordunske spremljave. Nič slabši ni pri večjih drumeljcah tudi drugi alikvotni ton, ki prav tako spremlja modulirano melodijo. Dodatni prijemi, ki jih uporabljajo pri igranju, kot npr. sunkovito vdihavanje in izdihavanje, ne vplivajo na višino vzbujanega tona in rezultatov naše analize v ničemer ne spreminjajo.

SUMMARY

Descriptions of the Jew's harp up to the present are insufficient from the standpoint of physics. Therefore the author of the article indicates the need for a more exhaustive study of this instrument. By means of higher mathematics the series of overtones of the Jew's harp is calculated. The sound structure agrees closely with the measurements taken on the sonograph. Both methods confirm the assumption of the author that the series of the overtones of the Jew's harp is not a harmonic one, but it presents a non-harmonic distribution with rather scattered overtones. Therefore when playing on this instrument we do not produce individual overtones but we cause a vibration with a forced frequency only of that overtone which is the nearest to the resonance frequency of the oral cavity. The frequency spectrum of the Jew's harp is continuous and reaches from 500 Hz to 1000 Hz. Besides the modulated frequency a bourdon with its fundamental frequency simultaneously vibrates.

RAZVOJ I OBLICI GLAGOLJAŠKOG PJEVANJA U SJEVERNOJ DALMACIJI

The Development and Forms of the Glagolitic Chant in Northern Dalmatia

Jerko Bezić

Svojevrsna posebnost ljudske glasbene kulture v primorski Hrvatski je tamkajšnje tradicionalno cerkveno ljudsko petje, liturgično in paraliturgično. Do leta 1965 je bilo delno v cerkvenoslovanskem, delno v arhaiziranem živem hrvatskem jeziku. Namen disertacije je bil prikazati razvoj tega petja, »glagoljaškega petja« v severni Dalmaciji od njegovih začetkov v 10. stoletju do današnjih dni.

Termin »glagoljaško petje« označuje ljudsko cerkveno petje (zborna in solistično), ki je izšlo iz liturgičnega petja v staroslovanskem jeziku in v cerkvenoslovanskem hrvatske redakcije, se postopoma formiralo v liturgično petje zahodnega obreda pretežno v živem hrvatskem jeziku, a napeve oblikovalo po elementih gregorijanskega korala in karakteristikah posvetnega ljudskega petja tistih geografskih področij, na katerih se je razvijalo.

V izčrpnem pregledu literature, ki se je doslej bavila samo z glagoljaškim petjem izven področja severne Dalmacije, je avtor disertacije podrobno vrednotil njene zaključke, še posebej predpostavke o glagoljaškem petju v preteklih časih (E. Koschmieder, V. Žganec).

Osrednje poglavje disertacije skuša rekonstruirati razvoj glagoljaškega petja. Obsega več podpoglavij, v katerih je govor o pojavi glagoljaškega petja v 10. stol. in njegovem razvoju do sredine 13. stol., o razvoju od prvega omejevanja v Zadru (1460) do tridentinskega koncila, o odmevih tridentinskega koncila, o glagoljaškem petju od nastopa nadškofa Zmajevića do druge avstrijske vladavine (1713—1813) in za časa te vladavine v razdobju od 1813 do 1918. Za rekonstrukcijo glagoljaškega petja skozi posamezna razvojna razdobja avtor disertacije na splošno ni imel na voljo ustreznega konkretnega gradiva, ki zaradi ustnega predajanja ni obstajalo v pisani formi. Zato se je v glavnem moral nasloniti na splošne zgodovinske vire. Za razdobja od 16. stol. dalje, zlasti pa za 18. in 19. stol. si je indirektno pomagal tudi s starejšimi še živimi napevi iz obilnega terenskega gradiva, ki ga je zbral v letih 1958—1964 v severni Dalmaciji na teritoriju zadrške nadškofije (npr. veliko-nočna sekvenca v obliki stalnega dialoga, starinske pogrebne pesmi).

Iz tako rekonstruiranega razvoja je avtor disertacije na temelju dostopnega gradiva skušal pokazati da je glagoljaško petje v drugi polovici 14. stol. in v prvi polovici 15. stol. bilo v Zadru in v njegovem zaledju zelo verjetno pod precejšnjim vplivom zadrskih variant rimskega koralnega petja. Po tridentinskem koncilu glagoljaši niso dobili možnosti za kvalitetno šolanje. V zelo težkih življenjskih pogojih

se niso posebej bavili z liturgičnim petjem. Direkten vir iz sredine 18. stol. pa že poroča o neposrednem sodelovanju številnih laikov, ljudskih pevcev v liturgičnem petju. Na temelju starejših slojev danes živih oblik glagoljaškega petja sklepa avtor disertacije, da je v tem času prišlo do pomembnega vdora elementov posvetnega petja v liturgično glagoljaško petje.

O živih oblikah glagoljaškega petja v prvi polovici 20. stol. disertacija daje samo informativen pregled. Razporeja jih po vsebini in funkciji teksta (liturgično petje, paraliturgično petje in péte molitve) in po glasbenih elementih (tonalni odnosi, ritem, večglasje).

Priloženih 40 notnih primerov je avtor disertacije izbral glede na skupne značilnosti in specifične karakteristike. Prvi primeri prikazujejo značilnosti večjega dela napevov iz severne Dalmacije, drugi pa se zaradi starosti ali novejšje razvitejšje oblike vidno izdvajajo iz ostalih oblik.

Obranjena dne 18. aprila 1970 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

A specific trait of folk music culture in the coastal region of Croatia is the traditional folk chant, both liturgical and paraliturgical. Up until 1965 it was performed partly in Old Church Slavonic and partly in an archaic but still living Croatian language. The aim of the dissertation was to show the development of this chant, the so-called »Glagolitic chant« in northern Dalmatia from its beginnings in the 10th century up to the present day.

The term »Glagolitic chant« denotes a folk chant (solistic and choral), descended from the chant in Old Slavonic and in a Croatian version of Old Church Slavonic, which was then gradually formed into a liturgic chant of a Western rite, sung predominantly in a living Croatian language, whereby the melodic were modelled on the elements of the Gregorian chant and the secular folk song of the areas where it developed.

In an exhaustive survey of the literature which until now dealt only with the Glagolitic chant outside the area of northern Dalmatia, the author evaluated in detail the conclusions of this literature and especially the surmises about this chant in the past, forwarded by such authors as E. Koschmieder and V. Žganec.

The central chapter of the dissertation attempts to reconstruct the development of the Glagolitic chant. It contains many sections in which the author discusses its appearance in the 10th century and its development up to the middle of the 13th century, the development from its first restriction in Zadar (1460) to the Council of Trent, the consequences of this council, the Glagolitic chant from the accession of Archbishop Zmajević to the beginning of the period of the second Austrian rule i. e. from 1713 to 1813 and during this rule from 1813 to 1918. For the reconstruction of the chant through its separate phases there was in general no concrete material available, owing to its oral tradition. Therefore the writer had mainly to rely upon general historical sources. For the period from the 16th century on and especially for the 18th and 19th centuries, older, still living melodies also included in the extensive material he recorded from 1958 to 1964 in northern Dalmatia within the archbishopric of Zadar (e. g. Easter sequence in the form of a continuous dialogue, ancient funeral songs) were of help to him.

On the basis of this reconstructed development and the material available, the author attempted to explain that the Glagolitic chant in the second half of the 14th century and the first half of the 15th century in Zadar and its surroundings was probably under a rather strong influence of Zadar versions of the Roman chant. After the Council of Trent the adherents of the Glagolitic chant had no good opportunities for an appropriate training, and under such difficult conditions they were unable to devote themselves to it. However, a direct source from the middle of the 18th century gives us evidence of the direct participation of numerous laymen and folksingers in the liturgical chant. On the basis of older strata, still extant, of the forms of the Glagolitic chant, the author infers that in this time an extensive invasion took place of the elements of secular song into the liturgical glagolitic chant.

The dissertation only gives an informative survey of the still living forms of this chant in the first half of the 20th century. They are ordered according to the contents and function of the text (liturgical chants, paraliturgical chants and sung prayers) and according to their musical elements (tonal relations, rhythm, polyphony).

The 40 musical examples included were chosen on a basis of common characteristics and on the grounds of specific characteristics. In the first case they show the characteristics of a greater part of tunes from northern Dalmatia, while in the second case they obviously differ from the other forms owing to their ancient or newer, more developed style.

Defended April 18, 1970, University of Ljubljana.

IMENSKO KAZALO

- Ajlec, Rafael 70
 Aleksander Veliki 7, 8, 10
 Andrews, H. K. 29
 Anthon, C. 5
 Ašič, Anica 84
 Ašič, Ivan 76, 84, 85
 Aškerc, Anton 63, 78
 Auersperg 8, 10
 Auersperg, Georg von 10
 Auersperg, Hans von 11
 Auersperg, Herbard VIII. 10
 Auersperg, Johannes 10
 Auersperg, Trajanus von 10
 Auersperg, Viktor 85
 Auersperg, Wilhelm von 10
 Auersperg, Wolfgang Engelbert I. 9, 10, 11
 Augspurge 6, 7
 Aursperg 8
 Aurspergio, Wolffgano 8, 9, 11
 Aurspergius, Wolfgang 9, 10
 Aursperguo, Wolffgano 8
 Auspurge 6, 7
- Babler, O. F. 85
 Baines, Anthony 99
 Bajec, Tone 93
 Banovec, Svetozar 84
 Bedina, Katarina 42
 Beran, Emerik 77
 Betetto, Julij 84
 Bitenc, Janez 75
 Budina, Samuel 11
 Burian, E. F. 60
 Byrd, William 29
- Calaminus, M. Georgius 20
 Carolides, Jurij 12
 Clemens non Papa 30
 Crassus, Marcus Licinius 7, 8, 10
 Cvetko, Dragotin 11, 76
- Čebular, Albin 70, 87
 Čerin, Josip 78
- Debeljak, Anton 83
 Debevec, Pavel 84
 Djurić, Stana 82
 Domjanić, Dragutin 84
 Dufay, Guillaume 29
 Dunning, Albert 5
 Dunstable, John 30
- Einstein, Alfred 5, 6, 7
 Euripides 77
- Fakin, Albin 79
 Fink, Konrad 76
 Finscher, Ludwig 9
 Fischer, F. 15
 Fischer, Kurt von 13
 Fletcher, John Gould 85
 Fuchs, Liza 82
 Fugger 7
 Fugger, Wolfgang 8
- Gallus, Jacobus 12—19
 Gardano 7
 Golar, Cvetko 62, 84, 86
 Golia, Pavel 84, 85
 Golovin, Peter 79
 Gorinšek, Danilo 68, 85, 87
 Gosswin, Anton 34
 Gradnik, Alojzij 83, 84, 85
 Graf, W. 102
 Grafenauer, Ivan 91
 Gregorc, Jurij 78
 Gröbming, Adolf 93
 Guzelj, Vladimir 79
- Hába, Alois 42, 57, 79, 82, 85
 Hassler, Hans Leo 36
 Helmholtz, Helmut von 101
 Herzog, Ferdo 77
 Holy, Dušan 90
 Honegger, Arthur 81
 Hrejsa, F. 13
 Hrovatin, Radoslav 76
 Hubad, Matej 85
 Hus, Jan 13, 14, 19

- Ivančič, Avgust 81
- Jeraj, Vida 54, 86
- Jevišký, Ondřej Chrysoponos 18
- Jirák, Karl Boleslav 42, 57, 79, 80
- Jistebnický, Pavel Spongopus 17, 18
- Johnson, Alvin R. 8
- Josquin des Prez 18, 30
- Kalan, Pavle 67
- Karl IV. 15
- Karel Veliki 10
- Klima, J. 99
- Klopčič, Mile 68
- Konrád, K. 12, 15
- Körner, Theodor 76
- Koschmieder, E. 105, 106
- Kozar, Franjo 54, 88
- Krajanski, Ernest 62
- Kröner, Michel 20
- Krylov, Ivan A. 65, 68, 72, 84, 87
- Kuhač, Franjo 67
- Kumar, Srečko 62, 67, 78
- Kušej, Ksenija 86
- Lajovic, Anton 76
- Lasso, Orlando di 29, 34, 36
- Lechner, Leonhard 9, 36
- Linck, Johannes 20
- Lipovšek, Marijan 76, 82, 83
- Loparnik, Avgust 81
- Majer 78
- Mandič, Pepina 80
- Mantvani, Josip 12, 14
- Marinčič, Ivan 79
- Marolt, Francé 70, 87, 91
- Meze, Anita 85
- Michl, Josip 76
- Mithridates, Eupator 7, 8, 10
- Molek, Ivan 71, 87
- Molière 77
- Mommsen, Theodor 7
- Montan, Jan Simonid 13, 18
- Morales, Christobál de 30
- Mozart, Wolfgang Amadeus 7, 8
- Murger, H. 76
- Murn-Aleksandrov, Josip 54, 55, 83, 87
- Nahtigal, Rajko 62, 87
- Nervo, Armado 83
- Novačan, Anton 57, 77, 84, 86
- Novák, Stanislav 81
- Nuernberger, L. D. 7
- Obrecht, Jacob 29
- Ockeghem, Jean 29
- Olup, Marica 84
- Opolský, Šimon Bar Jona 18
- Osterc, Lidija 75, 76, 77, 79, 82, 86
- Osterc, Slavko 38—88
- Osterc-Valjalo Marta 75, 82, 84
- Osthoff, Helmuth 34
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 29
- Persichetti, Vincent 45, 48, 49
- Petrič, Ivo 77, 80, 82
- Petschek-Kafka, R. 17
- Pilat, Boris 79
- Pirnik, Maks 67, 68, 88
- Plamenac, Dragan 13
- Plotnikov, Viktor Andrejevič 79
- Poche, E. 15
- Poe, Edgar Allan 77
- Pohanka, J. 15
- Pokorn, Danilo 54, 76
- Pölnitz, G. Freiherr von 8
- Poříčenski, Matheo Iunior 13, 14
- Praentelius, M. Jacobus 20
- Pregelj, Ciril 68, 76, 88
- Pregelj, Ivan 78
- Premrl, Stanko 76
- Prešeren, Francé 76, 78
- Pretnar, Mirko 84
- Prijatelj, Ivan 84
- Prokofjev, Sergej 77
- Radics, Peter von 10
- Rascher, Sigurd 81
- Reese, Gustav 17
- Reger, Rya 79
- Rehar, Radivoj 84
- Reiner, Karel 82
- Riemann, Hugo 21
- Rijavec, Andrej 38, 42, 50
- Rojec-Ornik, Francka 79, 81, 82
- Rore, Cyprian de 5—11
- Rus, Marjan 84
- Rychnovski, Jiři 13, 14, 19
- Sachs, Curt 99
- Sachs, Hans 77
- Saharov, Vasilij 81
- Savin, Risto 71, 87
- Scherchen, Hermann 79
- Schmidt, Vladimir 20
- Schönberg 9
- Schönleben, J. L. 8, 10
- Schwab, Anton 59, 71, 78, 85, 87
- Senfl, Ludwig 30
- Simonsfeld, H. 7
- Sivec, Jože 20
- Skrbinšek, Milan 76
- Slavenski, Josip 85
- Slokan, Ina 70, 87
- Snížková, Jitka 13, 14, 18
- Steinhardt, M. 16
- Striccus, Wolfgang 20—37
- Stritar, Josip 68—88
- Suk, Josef 81

Šiftar, Vanek 54
Šilih, Gustav 76, 86
Šivic, Pavel 83
Štritof, Niko 76
Šuligoj, Avgust 67, 68, 70, 87

Tomc, Matija 67
Toporišič, Jože 93
Trola, E. 13, 14
Truhlář, A. 12
Turnovski, Jan Traján 13, 14, 17, 19

Urbančič, Boris 93
Uttinger, Hieronymus 7

Vaet, Jacobus 16
Valjalo, Nikolaj 75
Valjalo, Roza 75
Valvasor, Janez Vajkard 8, 10
Vdovič, B. 65, 68, 84, 87, 88
Vegan, M. 67
Supančič, D. 67, 68, 70

Vladigerov, Pančo 82
Vodnik, Anton 83
Vodušek, Valens 91
Vraz, Stanko 67
Vurnik, Stanko 82

Weelkes, Thomas 29
Weyler, Walter 8
White, Robert 29
Willaert, Adrian 30

Zedler, J. H. 10
Zepič, Ludvik 84
Zmajević 105, 106

Žebre, Demetrij 75, 77, 83
Žganec, Vinko 105, 106
Žgur, Fran 83
Župančič, Oton 54, 76, 83, 86
Žužek, Anton 84

