

**MUZIKOLOŠKI ZBORNIK**  
**MUSICOLOGICAL ANNUAL**

LJUBLJANA 1980

ZVEZEK — VOLUME XVI

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board  
Urednik — Editor: Dragotin Cvetko  
Uredništvo — Editorial Address: Filozofska fakulteta — PZE  
za muzikologijo, Aškerčeva 12, Ljubljana  
Izdala — Edited by: Pedagoško znanstvena enota za muzikologijo  
filozofske fakultete

Izdajo zbornika je omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije —  
Sklad Borisa Kidriča

## VSEBINA — CONTENTS

Jože Sivec: Zbirka »Soboles musica« (Nürnberg 1602) Daniela Lagknerja — Daniel Lagkner's Collection »Soboles musica« (Nuremberg 1602) . . . . .	5
Volker Kalisch: Bemerkungen zu Gustav Mahler's Kindertotenliedern — dargestellt am Beispiel des zweiten — Pripombe h Kindertotenlieder Gustava Mahlerja . . . . .	31
Jaroslav Jiránek: Janáček's Aesthetics — Janáčkova estetika . . . . .	51
Manica Špendal: Samospevi J. Pavčiča — J. Pavčič's Lieder . . . . .	63
Katarina Bedina: Primer Šturmovega mišljenja baročne oblike — An Example of Šturm's Treatment of Baroque Form . . . . .	70
Josef Bek: Musik als Ausdrucks- und Mitteilungssystem — Glasba kot sistem izražanja in sporočanja . . . . .	77
Mira Omerzel-Terlep: Oprekelj na Slovenskem — Oprekelj (Dulcimer, Hackbrett) in Slovenia . . . . .	93
Disertacije — Dissertations . . . . .	108
Imensko kazalo — Index . . . . .	111





UDK 784 Lagkhner »1602«

ZBIRKA »SOBOLES MUSICA« (NÜRNBERG 1602)  
DANIELA LAGKHNERJA

Jože Sivec (Ljubljana)

Zbirka latinskih zborov »Soboles musica, id est Cantiones sacrae, quatuor, quinque, sex, septem et octo vocibus, festis anni solmnioribus pie accomodatae« skladatelja Daniela Lagkhnerja (Lacknerja), ki se je rodil nekje v drugi polovici 16. stoletja v Mariboru, je bila natisnjena 1602 pri Abrahamu Wagenmannu v Nürnbergu, kjer so kmalu nato izšle tudi vse druge zbirke istega avtorja. Danes hranita po en njen primerok Centralna škofijska knjižnica (Bischöfliche Zentralbibliothek) v Regensburgu in Mestni arhiv (Stadtarchiv) v Kamenzu. Dve kompoziciji iz nje (št. I in II) sta objavljeni v prvi in tretji knjigi znane zbirke »Promptuarium musicum«, ki vsebuje med drugim tudi nekaj Lukačičevih motetov in jo je leta 1622 oziroma 1627 izdal v Strassburgu Johannes Donfrid. Kot je bilo v zgodnjem baroku že v navadi, je bil dodan part continua, ki pa je v bistvu basso seguente in z izjemo nekaj prehajalnih tonov in izpolnitve občasnih pavz enostavno podvaja vokalni bas. Nekatero druge kompozicije zbirke »Soboles musica« so prišle v rokopisne zvezke, ki jih hranijo Univerzitetna knjižnica v Tübingenu, Proskejeva zbirka v Regensburgu in Državna biblioteka v zahodnem Berlinu.<sup>1</sup>

Na naslovni strani in ob koncu predgovora se Lagkhner imenuje »civis et organices Loostorpianus« tj. meščan in organist v Loosdorfu na Nižjem Avstrijskem. Tu je svoje delo na večer pred praznikom apostola Jakoba leta 1602 tudi datiral. Že takoj iz začetka predgovora pa zvemo, da je zbirka posvečena njegovemu milostnemu gospodu in

<sup>1</sup> *Repertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, V, Kassel 1975, 200; Eitner R., *Biographisches-bibliographisches Quellen-Lexikon*, Graz 1959—1960, VI, 14—15; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), VIII, 71—72; Cvetko D., *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel-Maribor 1975, 102; Flotzinger R.-Gruber G., *Musikgeschichte Österreichs I*, Graz-Wien-Köln 1977, 301; Suppan W., *Steirisches Musiklexikon*, Graz 1962—1966, 320—321; Moser H. J., *Die Musik im frühevangeli-schen Österreich*, Kassel 1954, 47.

mecenu baronu Juriju Krištofu von Losensteinu. Pri njem je skladatelj tudi služboval kot glasbenik, saj nosi v naslovih svojih poznejših zbirk »Flores Jessaei« (1606) in »Florum Jessaeorum« (1607) povsem nedvoumno oznako kot njegov »Symphonista« oziroma »Musurgus«.<sup>2</sup> V omenjenem predgovoru najdemo še važen podatek, ki pove, da mu je dotlej dober del življenja potekal v senci losensteinskih perotnic (»Pars bona vitae sub umbra alarum Losensteiniarum... mihi decursa est«), kar jasno kaže, da je prišel v Loosdorf že precej pred letom 1602. V naslovu k verzom, posvečenim avtorju, označuje pesnik M. Joann. Nigrinus Lagkhnerja kot »Musici instrumentalis et vocalis insignis« tj. kot glasbenika, odlikujočega se v instrumentalni in vokalni glasbi. Iz takšne stilizacije lahko glede na tedanjo prakso sklepamo, da Lagkhner ni le izvajal, ampak tudi ustvarjal instrumentalno glasbo, kar konkretno potrjuje en glas galliarde iz Centralne škofijske knjižnice v Regensburgu, ki pa po vsej priliki ni edina njegova instrumentalna skladba.

»Soboles musica« vsebuje 28 latinskih kompozicij za štiri do osemglasni zbor, ki so znatno obsežnejše kot tiste v obeh nekoliko mlajših zbirkah. Iz naslova razberemo, da so primerne za svečana praznična bogoslužja. Ne glede na to sta v zbirki dva posvetna zbora. Kompozicija št. XVI je pesem za poroko dunajskega zdravnika in skladateljevega mecena dr. Bierdümphla, št. XXIV pa uglasbitev posvetila baronu Losensteinu, ki ga je spesnil F. Melchior Chunius in ga že bremo neposredno za predgovorom. Vse druge skladbe so, enako kot v mlajših zbirkah in ustrezno naslovu, liturgičnega značaja in se nanašajo z redkimi izjemami na Biblijo stare in nove zaveze. Tako so besedila vzeta iz Psalmov, Evangelijev po Luku, Mateju in Janezu, Apostolskih dejanj, Knjige razodetij in Visoke pesmi. Le besedili kompozicij št. IV in XIX izhajata iz himnusa sv. Bernarda oziroma Venantiusa Fortunatusa, tekst kompozicije št. XXI pa je antifona za magnificat sv. Rešnjega telesa.<sup>3</sup>

Podobno kot Lagkhnerjevi kasnejši zbirki je tudi »Soboles musica« komponirana za različne vokalne zasedbe, le da ne vsebuje skladb, namenjenih samo visokim glasovom. Tako zahteva v celoti za izvajanje mešani zbor ali kombiniranje deških in moških glasov. Navadno zajemajo kompozicije približno dve in pol oktavi, v nekaterih primerih, predvsem ko hoče skladatelj doseči polnejšo in močnejšo zvočnost, pa je obseg raztegnjen čez tri oktave. Glasovi se gibljejo v

<sup>2</sup> Sivec J., Zbirka »Florum Jessaeorum« (Nürnberg 1607) Daniela Lagkhnerja, Muzikološki zbornik XII, Ljubljana 1976, 6; Sivec J., Zbirka »Flores Jessaei« Daniela Lagkhnerja (Lacknerja), Muzikološki zbornik XIV, Ljubljana 1978, 19.

<sup>3</sup> Hesbert R. J., *Corpus Antiphonalium Officii*, vol. III, *Invitatoria et Antiphonae*, Roma 1968; vol. IV, *Responsoria, Versus, Hymni et Varia*, Roma 1970; *Repertorium biblicum totius sacrae scripturae concordantiae*, I, II, Turin 1887; *Manuale Sodalitatis Immaculatae Conceptionis*, Vienna 1643.

okviru posameznih skladb največkrat v razponu none ali decime, tenor in bas neredko tudi undecime ali duodecime; večji glasovni razpon se skoraj ne pojavi. Običajno je vsak glas aktivno vključen v imitativne in akordske odseke. Štiriglasne kompozicije (št. I—V) ne zajemajo basovskega registra, ampak se zadržujejo s spodnjim glasom v tenorski legi. Tonska globina je odsotna še tudi v več petglasnih (št. VII, X, XI, XII in XVI), kjer bas ne gre navzdol prek C, H ali B. Sicer označuje petglasje že izrazit basovski register, pri tem pa lega zgornjih glasov precej variira. Seveda basovski register nikoli ne manjka v šest-, sedem- in osemglasnih kompozicijah.

Nekoliko drugačno podobo kot zbirki »Flores Jessaei« in »Florum Jessaeorum« kaže »Soboles musica« tudi v izboru tonalitet. Če je tam miksolidijski način po pogostosti šele na tretjem mestu, tu močno izstopa (št. VII, VIII, X, XI, XII, XVI, XX, XXII, XXIII, XXV). To se zdi na prvi pogled nenavadno, saj miksolidijska tonaliteta v tistem času nikakor ni bila dominantna, čeprav so jo še precej rabili. Tako je npr. pri Byrdu na tretjem, J. Gallusu na četrtem ali G. de Wertu celo na petem mestu in manj aktualna kot frigijska.<sup>4</sup> Vendar je bil izbor modusa tudi neposredno povezan z vprašanjem izraznosti teksta in kompozicij.<sup>5</sup> Miksolidijskemu načinu so renesančni teoretiki pripisovali vedro in svetlo izraznost. Pregled besedil kompozicij, ki mu v obravnavani zbirki pripadajo, pa pokaže, da so skoraj vselej izrazito radostnega značaja in večkrat zanosne božje hvalnice. Tako se zdi mogoče, da je prav takšno vsebinsko ozadje navajalo Lagkhnerja k uporabi tega tonskega načina. Kakor pri drugih tedanjih skladateljih miksolidijski modus ne nastopa v svoji čisti obliki, ampak ima ponekod zvišano sedmo stopnjo in zato je njegovo specifično svojstvo že oslABLJENO. Kolikor gre v posameznih sicer še relativno redkih pasusih za konsekventno takšno zvišanje, lahko tudi govorimo o njegovi spojitvi z durom. V glavnem enako izrazno območje so pripisovali jonskemu modusu, ki ga predstavljajo kompozicije št. II, XVIII, XIX, XXVII in XXVIII v transponirani in le št. XIV v originalni obliki. Kot kompozicije prejšnje skupine se te naslanjajo na besedila, pri katerih je večinoma očitno veselo razpoloženje. S sedmimi primeri je zastopan tudi dorski način, ki ga najdemo v kompozicijah št. III, IV, V, VI in XIII v originalni in št. IX in XV v transponirani obliki. Podobno kot miksolidijski je ta modificiran, in sicer z znižanjem šeste in zvišanjem sedme stopnje, kar ga, kolikor je to dosledno izvedeno, izenačuje z d- oziroma g-molom. Najmanjša je skupina eolskih kompozicij: od teh zaključujeta št. XVII in XXVI na toniki, št. I in XXI pa na dominantni, tj. frigijsko, kar nam zbuja vtis v zraku visečega konca.

<sup>4</sup> Andrews H. K., *The Technique of Byrd's Vocal Polyphony*, London 1966, 19; Cvetko D., *Jacobus Gallus Carniolus*, Ljubljana 1965, 131; Mac Clintock C., *Giaches de Wert, Life and Works*, Bloomington 1966, 207—211.

<sup>5</sup> Hermelink S., *Dispositiones modorum: Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960, I, 17 ss.



akordskem zaporedju že kar vseh v modalnem stavku običajnih alteracij. Tu občutimo prva dva stavka v tridobni menzuri na povsem drugi tonalitetni ravni in bi ju glede na akordsko strukturo lahko prej opredeljevali v smislu dorskega kot izhodiščnega jonskega modusa, tako da kadencira prvi na dominantni s predhodno dvojno dominantno, drugi pa izrazito frigijsko (Pr. 1). Kot v prejšnji kompoziciji pa najdemo tudi v tej uvedbo kromatike in spremembo modusa, ki ju je mogoče pripisovati vsebinskemu momentu teksta. V zvezi z besedo »terribilis« se namreč pojavi v altu in quinti obsežen melizem — melodični postop tožečega značaja v okviru eolskega diapenta in diatesarona, ki vsebuje zvišan g in preide v avtentično kadenco na eolski toniki (Pr. 2).

2)

ter-ri - bi - lis, ter - ri bi - lis  
sus - ter - ri bi - lis, rex

Harmonski stavek obravnavane zbirke temelji na splošno še dokaj močno na modalni osnovi in diatoniki. To pa glede na čas njenega nastanka okrog 1600 ne preseneča. Tonalno občutje dura in mola se je sicer začelo manifestirati že zgodaj v 16. stoletju in posledje je vse bolj rastel pomen jonskega in eolskega modusa, ki ustrežata po naravi duru in molu, vendar je bil za popolno zmago tonalnosti potreben zelo dolg in naporen razvojni proces. Še obdobje zgodnjega baroka je navzlic široki uporabi kromatike in continua, ki zahteva akordsko fundiranost na basu, v bistvu modalno. Tonalnost je dokončno zmagala v srednjem baroku in njeni poslednji ostanki so izginili šele proti koncu 17. stoletja. V skladu s splošnimi značilnostmi renesančnega in zgodnjebaročnega obdobja, so se manifestirale tendence za uveljavljanjem novega tonalnega občutja predvsem znotraj teoretično utemeljenega in priznane sistema modalnosti. Vse močnejše so postajale konec 16. in na začetku 17. stoletja v madrigalu, a so bile občasno precej aktualne pri nekaterih vodilnih mojstrih sakralne glasbe. Čeprav ne tako razločno, so se odrazile tudi v Lagkhnerjevem opusu. Primerjava njegovih zbirk pa pokaže, da so zaznavnejše v bolj reprezentativni »Soboles musica« kot v skromnejše zasnovanih »Flores Jessaei« in »Florum Jessaeorum«. Tako najdemo v prvi nekoliko pogostejše odseke v duru ali molu ali uporabo kromatike na način, ki povzroči večjo ali manjšo oddaljitev od modalne osnove. Vzoredno se pojavlja še moduliranje v bolj ali manj novejšem harmonskem smislu. Nasploh je kromatika nekoliko v porastu, čeravno gre z eno samo izjemo le za alteracije, običajne v modalnem stavku.

Izjema je kompozicija št. I, kjer se pojavi v cantusu sklepnega dela (»Alleluia«) ton dis. Ta ima izrazito harmonski značaj in je terca

v H-durovem akordu, ki ima v danem kontekstu funkcijo dominante k sledečemu e-molovemu akordu. Hkrati je omenjeni del tudi primer začasnega iztrganja iz okvira modalnosti. V njem se namreč vrste kratki pasusi, ki so, če gledamo z današnjega vidika, v G-duru, e-molu, C-duru in a-molu ter neposredno modulirajo drug v drugega. Skladba bi se pravzaprav lahko končala že kar na toniki eolskega načina, ki je njen temeljni, vendar služi ta hkrati kot subdominanta k sklepnemu akordu na frigijski toniki (Pr. 3).

3)

The musical score for exercise 3 consists of two systems. The first system has a bass line with chord symbols G, e, and C. The second system has a bass line with chord symbol a and an annotation '↑ Dodatni sklep' pointing to a specific measure.

Znatno uveljavljanje tonalnega občutja in zbližanje z G- in C-durom, kar je zvezano še z ustreznim moduliranjem iz enega v drugega, opazamo npr. v kompoziciji št. XX. Tu občutimo pasus »Quid statis intuentes in coelum?« predvsem kot C-dur, ki na koncu preide v G-dur in se tako vrne v toniko izhodiščnega miksolidijskega načina. Vtis G-dura zbuja zaradi pogosto zvišane sedme stopnje tudi neposredno nadaljevanje, ki pa kadencira z odklonom v subdominanto tj. v C-dur. V refrenu »Alleluia«, kjer je dosežena harmonska barvitost z običajnimi alteracijami, si slede za naše občutje tonalitete C-, A-dur, a-mol, F- in D-dur. Pri tem gre za vključitev nekaj trizvokov z zvišano terco (Pr. 4). Sledi pasus, ki se praktično izkaže spet kot C-dur z moduliranjem v dominantno v kadenci. Medtem ko pozneje dlje časa opazamo omahovanje med miksolidijskim načinom in G-durom, le-ta v sklepu povsem prodre.

4)

The musical score for exercise 4 shows a melody with the lyrics "Al - le - lu - ia" repeated. The bass line has chord symbols C, A, a, F, and D. Below the bass line, Roman numerals are provided: C:, II, #, VI#, SS, VI# II#.

Prisotnost F-dura je precej evidentna npr. v kompozicijah št. XXVII in XXVIII. Prva je harmonsko zelo preprosta, zvočnost druge pa je, vsaj za naše pojmovanje, kar svojstveno obarvana. Št. XXVIII poteka sprva kot F-dur. Potem ko kadencira na tonični paraleli, nekoliko preseneti odmik v G-dur. V odstavku »Deo patri et Filio, sancto simul paraclete«, ki je dodeljen I. zboru, pa nastopi vrsta alteriranih akordov: A-, D-dur, c-mol, D-Dur in g-mol, ki nakazujejo v obrisu g-mol in bi jih v tem okviru lahko interpretirali v smislu funkcij T, DD, D, S, H<sub>6</sub><sup>5</sup>, D in T (Pr. 5). Kar pestro raznolikost tonaliteta izkazuje obsežnejši odsek v tridelni menzuri, sestavljen iz več kratkih stavkov v F-duru, d-molu, D-duru, G-, C- in ponovno F-duru.

5)

De - o pa - tri et Fi - li - o san -

g-mol: T DD D S<sub>6</sub> II  $\frac{2}{8}$  D T

Podobno kot za Laghnerjevi mlajši zbirki je tudi za »Soboles musica« značilno kadenciranje, ki je neredko izrazito akordsko oziroma harmonske narave in zajema po tri ali več glasov hkrati. Ker pa so tu skladbe dosti obsežnejše, je njegova vloga kot oblikovnega dejavnika v smislu preglednega vertikalnega členjenja celote v posamezne dele in odstavke še toliko bolj pomembna. Sam način kadenciranja in njegova namestitvev sta neposredno povezana z vprašanjem uporabe tonaliteta in harmonsko strukturo kompozicijskega stavka. Tvorba kadenc na specifičnih stopnjah je odločilen moment pri določanju modusov tako v enoglasju kot polifoniji. Zato je povsem upravičena Jepsenova trditev, da se manifestira individualen značaj vsakega modusa prav v tem, katerim kadencam daje prednost in katerih se izogiba.<sup>6</sup>

Glede nameščanja kadenc v zvezi s posameznimi modusi se pokaže pri Laghnerju v glavnem enaka slika kot npr. pri Palestrini ali Byrdu.<sup>7</sup> Tako nastopajo v miksolidijski tonaliteti kadence največ na I., V. in IV. in veliko manj na II. in VII. stopnji, kadenciranja na VI. stopnji, ki se enako kot na II. pojavlja v tedanji praksi le redko, pa sploh ne najdemo. Pri kadenciranju na II. stopnji ima zadnji trizvok navadno zvišano terco. V jonskem modusu so najbolj številne kadence na I., V. in VI., a dosti manj na II. stopnji. Od teh zaključujeta kadenci na VI. in II. stopnji večkrat z durovim trizvokom. Kaden-

<sup>7</sup> Andrews H. K., *ib.*, 17; Jepsen K., *ib.*, 62–63.

<sup>6</sup> Jepsen K., *Kontrapunkt*, Leipzig 1956, 62.

ci na IV. in III. stopnji, ki veljata na splošno za izjemni, odkrijemo le dvakrat oziroma enkrat. Dorske kompozicije kadencirajo največkrat na I., V. in III. stopnji; kadenci na IV. in VII. stopnji sta tu znatno manj običajni, medtem ko srečamo na sploh izjemno kadenco na II. stopnji v enem samem primeru. V eolskem tonskem načinu je močno v ospredju kadenciranje na I. in III. stopnji, na VII. in IV. stopnji pa je znatno manj v rabi. Redkost kadenciranja na IV. stopnji vsekakor preseneča, ker je bilo sicer v omenjenem modusu zelo priljubljeno. Po enkrat se pojavita tudi kadenci na VI. in V. stopnji; slednja je veljala za redkost.

Najbolj preprosto je kadenciranje v kompozicijah št. II in XVIII in ostaja, z eno samo izjemo na VI. stopnji, kar na toniki. Zelo preprosto kadenciranje močno prevladuje tudi v kompozicijah št. VII, XIX in XXVII, kjer srečamo razen na toniki le še po dvoje kadenc na dominantni. Sicer vsebujejo skladbe zbirke »Soboles musica« po tri ali štiri vrste kadenc, kompozicija št. XIV pa je v tem pogledu posebno pestra in izkazuje vse, ki so v jonski tonaliteti možne. Kadence v notranjosti so skoraj vselej avtentične in so torej uvedene z ustrezno dominantno, ki neredko zahteva kromatsko spremembo. Zato jih navadno občutimo kot modulacijski odklon, v vrsti primerov že kar v novejšem harmonskem smislu. Več kot polovica kompozicij ima na koncu dodan poudarjen plagalni sklep.

Dasiravno je struktura zbirke »Soboles musica« na splošno dokaj polifona, se pokaže nasproti zbirkam iz leta 1606 in 1607 le občutna razlika, ki je v tem, da je v vrsti njenih skladb dosti izrazita homofonija, ki se ne omejuje na kratke akordske bloke in pasuse v tridelni menzuri. Vloga enega in drugega načina gradnje je v renesančni glasbi enake važnosti in njuna prisotnost je v daljših kompozicijah, kakršne vsebuje »Soboles musica«, zavoljo efektne kontrastnosti bolj ali manj nujna. Tako je konsekventno polifono oblikovan stavek v tej zbirki izjema, povsem homofone skladbe pa se tu sploh ne pojavljajo. Akordi nastajajo predvsem kot rezultat vodenja več istočasno potekajočih melodičnih linij oziroma pravih intervalskih razmerij med njimi in imajo vlogo sozvočne tvorbe brez izrazitejše funkcionalne narave. Takšna, kot jo imenuje M. Bukofzer, intervalska harmonija,<sup>8</sup> je še sploh dominanten fenomen renesanse. Vendar se začenja ob njem že vse bolj uveljavljati pojmovanje akorda v funkcionalnem smislu in koncipiranje partov kot zvočno enovitega kompleksa. Da je to pojmovanje našlo dovolj razločen odmev tudi pri Lagkhnerju, je med drugim razvidno iz navedenih primerov, kjer je trizvok že oblikovan s tendenco dura in mola.

Ko razpravljamo o strukturi zbirke »Soboles musica«, se zdi umestno ločiti štiri- in petglasne skladbe od tistih z večjim številom partov, ker obstajajo v tem pogledu med njimi določene razlike. Štiriglasje

<sup>8</sup> Bukofzer M., *Music in the Baroque Era*, New York 1947, 10—12.



karakterizira močna prevlada polifono imitacijskega načina. Izjema je kompozicija št. I z dosledno homofono grajenim srednjim in zaključnim odsekom, ki privlačita predvsem s svojo mehko in nasičeno zvočnostjo. Kot pa kažejo kompozicije št. VI, VII, XIII, XIV in XVI, je linearno načelo prominentno tudi v petglasju. Vendar je tu že nekaj skladb (XI, XII, XV), kjer ima imitacija manj važno vlogo in je težišče na homofoniji, ki pa ni stroga, ampak prej psevdopolifonija. Akordska kompaktnost je zrahljana z ritmično diferenciacijo glasov, njihovim zaporednim vstopanjem ter uvajanjem prehajalnih oziroma menjalnih tonov. Kljub temu ni mogoče govoriti o pravem razvoju in medsebojnem prepletanju samostojnih melodičnih linij. Nekje na sredi med prvimi in drugimi so kompozicije št. VIII, IX in X, pri katerih opazamo v glavnem ravnovesje med obema v osnovi nasprotnima načinoma gradnje. V stavku s šestimi ali več glasovi je polifonija večinoma manj izrazita kot v štiri- in petglasju. Tako sta kompoziciji št. XVII in XXVI močno homofoni in o imitaciji lahko govorimo na nekaj mestih le toliko, kolikor druga glasovna skupina povzame odstavek prejšnje. Homofonija, precej vezana na homoritmiko in zvočno kompaktnost, a ponekod razrahljana in po glasovih ritmično in melodično poživljena, odločno dominira tudi v kompoziciji št. XXIV, kjer se pojavi imitacija le enkrat mimogrede. Sicer pa, če izvzamemo imitacijski sklep, kaže najbolj homofono podobo kompozicija št. XXVIII, ki se odvija kot zaporedje masivnih akordskih blokov. Homofonija oziroma psevdopolifonija je v ospredju še v kompozicijah XIX, XX, XXI in XXII, kjer pa linearnost nikakor ni prezrta in nastopa imitacija v nekaj ali več odsekih. Medtem ko sta v št. XVIII polifona in homofona komponenta približno enako pomembni, pa je seveda v nekaterih skladbah z večjim številom glasov (št. XXIII, XXV, XVII) spet težišče na polifoniji.

Da v »Soboles musica« imitacija ne manjka navzlic občasni prominentnosti homofonega principa niti v enem samem primeru in se več kot dve tretjini skladb že imitacijsko začneja, ne preseneča, če vemo, da je imitacija skozi vso renesanso že od konca 15. stoletja naprej standardna tehnika, ki služi za trdnost in enovitost tonske zgradbe. V primerjavi s poznejšima zbirkama pa je tu neredko imitacijska izvedba umetnejša, kar je tudi pripisovati nasploh zahtevnejšemu in širšemu konceptu večine kompozicij. Tako je ponekod značilno istočasno uvajanje dveh različnih tem in teme v dveh variantah oziroma teme in njene inverzije. Kot v zbirki »Flores Jessaei« se včasih družijo z imitacijo tudi sekvenčno ponavljanje in spreminjanje teme, kar prispeva k organski rasti dela kompozicije.

Lep primer pojavljanja dveh tem hkrati in preobražanja teme je uvodni del kompozicije št. VI. Tu se pojavlja prva tema, ki se veže na besedi »Veni Domine« in postopoma pada v okviru tetrakorda, vse-skozi nespremenjena. Nasprotno je druga na besedi »et noli« prav-zaprav le ritmično konstantno, a melodično variabilno miselno jedro,





»Sancta Trinitas«, ki temeljita v glavnem na imitaciji iste teme. Neposredno sledi krepak šestglasni odsek, tu pa so v imitacijski proces vpletene istočasno tri teme. Ni izključeno, da ima tak način oblikovanja simboličen pomen v smislu poudarjanja nedeljivosti božje troedinosti in ga je torej narekoval tekst (»atque indivisia unitas«), enako kot sta besedi »Sancta Trinitas« morda tudi narekovali število treh glasov v obeh prejšnjih epizodah.

Kot primer umetne kontrapunktske gradnje omenimo posebej še kompozicijo št. V, ki je zasnovana v obliki dvojnega kanona. Gre torej za združitve dveh kanonov, od katerih se odvija prvi med cantusom I in II, a drugi med altom I in II. Oba sta zasnovana v unisonu, časovni presledek med vox antecedens in vox consequens pa je vsakikrat v trajanju ene brevis. Čeprav predstavlja ta skladba v Lagkhnerjevem opusu po svoji tehnični strani posebnost, moramo ugotoviti, da avtor s takšnim načinom gradnje ni povezal globjo muzikalno izraznost. Po tej strani je skladba dokaj poprečna, razen tega ne moremo spregledati določenih trdot v izpeljavi glasov.

Nedvomno je eminentna značilnost zbirke »Soboles musica« dvo-zborje, to pa se kaže v fiktivni oziroma nakazani in docela realizirani obliki. Gre torej za tehniko, ki jo poznamo kot coro spezzato in pomeni delitev celotnega zbora v dve ali celo več skupin. Svoj najsijajnejši razcvet je doživljala v beneški šoli od znamenitih Willaertovih »Salmi spezzati« (1550) dalje, čeprav so njeni začetki v večglasju dosti starejši in jih posamič lahko zasledujemo v raznih glasbenih deželah že od druge polovice 15. stoletja naprej. Potem, ko sta to tehniko izpopolnila A. in G. Gabrieli, se je hitro širila. Postala je že kar bolj ali manj splošna evropska kompozicijska pridobitev in sta jo včasih uporabljala npr. tudi Palestrina in Lasso. Razen tega še ne smemo pozabiti dejstva, da je postalo pavziranje nekaterih glasov oziroma izmenjava skupin, potem ko je v drugi polovici 16. stoletja večje število partov v znatni meri zamenjalo dotlej prevladujoče štiriglasje, že tudi bolj ali manj nujno sredstvo za raznolikost gostote zvočne materije.<sup>9</sup> Lagkhner je tehniko delitve zbora v dve skupini rahlo nakazoval mestoma že v petglasju; bolj ali manj razločno je prisotna v skoraj vseh njegovih šestglasnih kompozicijah, še posebno evidentna pa je v okviru osemglasja. Največkrat vstopi druga skupina na zadnjem akordu prve, včasih tudi neposredno izza njega ali pred njim. Pri tem le redka ponovi glasbeno frazo prve, navadno prinaša novo gradivo, čeprav se besedilo pogosto ponovi.

Od šestglasnih kompozicij je grajena dosledno v načinu dvo-zborja št. XVII, kjer je zbor deljen v višjo (cantus, sexta, alt) in nižjo skupino (tenor, quinta, bas), ki se večinoma med seboj izmenjujeta. Vodi višja, nastopi nižje zbuja vtiis odgovora oziroma odmeva, na posameznih mestih pa se obe združita v sonorno tonsko maso. Takšno trganje zvoč-

<sup>9</sup> Jeppesen K., *ib.*, 172—173.

ne gmote seveda ne dopušča širšega razpleta melodičnih linij. Zato izrazito dominira homofonija in tudi kolikor še lahko govorimo o polifoniji, je čisto preprosta oziroma jo občutimo bolj kot »polifonsko poživljeno« homofonijo. Z izjemo dveh odsekov (»Postquam consumati sunt dies octa« in »quod vocatum erat ab Angeli«), kjer višjo skupino doslovno ponovi nižja, prinaša le-ta kot nadaljevanje ali dopolnilo novo muzikalno materijo. V skladbi, katere melodika in harmonija sta preprosti, učinkuje predvsem omenjeno izmenjavanje in povezovanje skupin kakor tudi vseskozi pregledna členjenost celote. Besedilo, kratko poročilo o Kristusovem obrezovanju in poimenovanju ne nakazuje možnosti intenzivnejšega doživljanja vsebinskega ozadja in tudi ne daje povoda za muzikalno slikanje. Zato je ton kompozicije objektivno distanciran in pripoveden, pri tem pa je očitna težnja za jasno in pravilno deklamacijo.

Tehnika dvozborja je precej izrazita tudi v kompoziciji št. XXI, ki zveni kot vzvišena, v nadzemeljsko zazrta meditacija, kar ustreza besedilu, čigar tema je mistična moč obhajila. Kompozicija se večinoma odvija kot umirjeno izmenjavanje dveh skupin. Tokrat vodi spodnja in ji zgornja sledi, ob posameznih nastopih pa prinašata dosledno novo gradivo. Po strukturi je njun stavek precej raznolik in sega od stroge oziroma svobodne imitacije prek prostega kontrapunkta in psevdopolifonije do enostavne homofonije. Čeprav radostni del na besedo »Alleluia« v tridelni menzuri, ki se loči od sicer kontemplativnega tona kompozicije, združuje pravzaprav vseh šest glasov, je tudi tu občutna delitev v dve skupini, ki se med seboj ritmično in motivično stalno dopolnjujeta (Pr. 9).

9)

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It is labeled '9)' and features the lyrics 'Al - le - lu - ia'. The score is written for six parts: Cantus (Cant.), Sexta (Sexta), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), Quinta (Quinta), and Bass (Bas.). The vocal parts (Cant., Sexta, Alt.) are written in a soprano clef (C1), and the instrumental parts (Ten., Quinta, Bas.) are written in a bass clef (C2). The music is in 4/4 time and consists of a single melodic line for the vocalists, which is then harmonized by the instrumentalists. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllable placement across notes.

Primer imitacijske povezanosti obeh sicer strogo homofonih skupin je osrednji del kompozicije št. XVIII v tridelni menzuri. Najprej izvede zgornja melodično preprost sedemtaktni stavek, ki avtentično kadencira na toniki. Čim se ta konča, prineseta njegova začetna takta neposredno drug za drugim spodnja in spet zgornja skupina glasov. Takoj sledi oktavo nižje še ponovitev celotnega stavka, ki jo cantus, sexta in alt harmonsko dopolnjujejo.

Za tehniko delitve zbora je zlasti v kompoziciji št. XIX značilno večkrat hitro izmenjavanje višje in nižje skupine. Ta način je v beneški šoli razvil predvsem Andrea Gabrieli, medtem ko sta si zbora pri

Willaertu še navadno sledila z daljšimi odseki. V omenjeni kompoziciji je najbolj razviden v zadnjem delu, ki impresionira tudi s svojim zvočno stopnjevanim in mogočnim zaključkom. Gre za stalno, a ne utrujajoče ponavljanje ene same triglasno harmonizirane misli (a) in akordskega bloka (b), sestojčega iz T, D in T, ki si ju obe skupini, deloma ob harmonski dopolnitvi, med seboj podajata (Pr. 10). Čeprav

10)

Cant.  
Quinta  
Alt.

Sexta  
Ten.  
Bas.

a) un-di-que fronde ne-mus gra-mi-na flo-re fa-vent

b) un-dique fronde ne-mus

b) un-dique fronde ne-mus a) un-di-que

a) un-dique fronde ne-mus gra-mi-na flo-re fa-vent

fronde ne-mus gra-mi-na flo-re fa-vent

je težišče povsem na sonornosti in stavek po svoji preprosti akordski strukturi in enolični, skoraj psalmodično recitativni melodiki, spominja na falso bordone ki so ga v Italiji radi gojili v 16. in še zgodnjem 17. stoletju, je prav s takšnim načinom dosežena znatna razgibanost celote. Sicer pa kaže ta kompozicija, v kateri dominira v skladu s himničnim besedilom o Kristusovi zmagi nad peklom, svečan ton, nasploh smotrno uravnavanje gostote zvočnega tkiva od dveh ali treh pa do občasnega vključevanja vseh šest glasov v glasbeno dogajanje. Nič manj smotrno ni izkoriščanje posameznih glasovnih leg — visoke, nizke, srednje — ter njihovo medsebojno kontrastiranje in združevanje. Kot je evidentna težnja za čisto zvočnim efektom, ki na nekaj mestih že povsem prevlada, pa je še v znatni meri prisotna tudi skrb za uravnovešeno izpeljavo glasovnega tkiva. Tako nas s svojo igro spevnih melodičnih linij, ki so vezane na imitacijsko obravnavano osnovno temo, privlači že uvodni del. Še bolj pa je izrazit razplet v načinu svobodne imitacije vstopajočih glasov v kratkem odseku »et astra tenet«.

V sedemglasni kompoziciji št. XXV, ki temelji na tekstu binkoštna antifone in se začinja imitativno štiriglasno, je mogoče razumeti združen nastop celotnega zbora simbolično, da se ponazori smisel besed »...eran omnes pariter in eodem loco...«, torej skupnost vseh na

istem kraju. Poseben poudarek je dal skladatelj bistvenemu pomenu binškožnega dogodka, tj. razsvetljenju po sv. Duhu. Zato je stavek »Tanquam spiritus vehementis, et replenit totam domum« komponiral dvakrat zapored: prvič za nižjo in drugič za višjo zborovsko skupino, nakar je ob ponovitvi besedi »et replenit totam domum« še obe spojil v krajšem imitativnem pasusu.

Od osemglasnih skladb imata št. XXVI in XXVIII izrecno oznako Chorus I in Chorus II, ki sta enake višine in ju sestavljajo cantus, alt, tenor in bas. Št. XXVI temelji na istem tekstu kot petglasna št. VIII, tj. na angelovem oznanilu pastirjem o Kristusovem rojstvu, vendar je tokrat uglasbitev daljša in sijajnejša, kar je razumljivo spričo dosledne uporabe tehnike cori spezzati, ki z izmenjavanjem in združevanjem dveh zborov, zdaj v daljših, a zdaj v čisto kratkih odsekih po le nekaj taktov, narekuje tudi več ponavljanja besedi. V enem kot drugem primeru dominira svetlo in veselo razpoloženje. Čeprav je št. XXVI v eolskem načinu, se relativno pogosto pojavljajo durovi trizvoki, ki so večkrat rezultat kromatskega zvišanja terce. Tako se skladba že začenja na besedo »Angelus« z velikim toničnim trizvokom prvega zbora, ki ga takoj prevzame v spremenjeni legi drugi zbor in mu doda še durovo subdominanto. Neposredno nadaljevanje napovedanega stavka je komponirano kot imitacija v unisonu med prvim in drugim zborom, nakar sledi njun skupen nastop in zaključek uvodnega dela z emfatično fermato note brevis, ki ima tu pravzaprav pomen figure aposiopsis. Začetek angelovega direktnega govora podčrtujejo pregnantna motivika, dosledna homofonija in homoritmčnost, hitra izmenjava zborov in razločen odklon od osnovnega modalnega okvira. Najvažnejši del sporočila »quia natus est vobis hodie Salvator mundi« je oblikovan kot imitacija med obema zboroma, ki pa je tokrat v intervalu zgornje terce. Pri tem sta tema in njena imitacija med seboj diferencirani tudi glede tonalitete, tako da nastopi prva v osnovnem tj. eolskem, a druga v jonskem načinu. Poslanica izzveni z odklonom v dorsko tonaliteto in kratko frazo v enostavni štiriglasni harmonizaciji, ki ju zbora na besedi »Salvator mundi« izmenjaje ponavljata. Zadnji del kompozicije je preprosto silabični jubilus (Alleluia) v konstantno krepkem ritmu in odet v masivno akordiko. Dasi-ravno ne manjka vesele razigranosti, je daleč od zanesene radosti.

Kompozicija št. XXVIII, ki je slovesna in umirjena hvalnica sv. Trojici, nas privlači predvsem s svojo mehko in masivno ter tu in tam svojstveno obarvano zvočnostjo. Kar se da močno nasprotje k dosledni ploskovitosti predstavlja zanosni sklepni »Amen« za oba združena zbora, ki zasluži pozornost zaradi polnosti in intenzitete polifonega življenja. Zgrajen je imitacijsko iz treh tem na trdni harmonski osnovi basa s pedalnimi toni, ki predstavljajo funkcije T, D, S in Tp.

Čeprav ni zabeležena z oznako Chorus I in Chorus II, je izrazit primer tehnike cori spezzati tudi osemglasna kompozicija št. XXVII. Potem, ko je na začetku eksponirana značilna pettonska tema, ki se





ali seksta. V cantusu kompozicije št. XXVII pa preide melodija v zvezi s ponavljajočimi se besedami »et ego eum tollam« celo v golo recitacijo na enem samem tonu. Da zbuja parlandirana melodika s svojim gibanjem okrog istih tonov včasih vtis enoličnosti, ni mogoče zanikati. Seveda pa je tedaj navadno težišče na zvočnem, akordnem učinku, ki lahko to negativnost odtehta (Pr. 13 a in b).

13)a



b)

Alt. Ten. Sic et a-vos su-pe-res, proa-vos-que, a-ba-vos-que, pa-trem-que;

Quinta Bas.

Povsem drugačna je melodika kantabilnega značaja, ki je bolj ali manj odeta v krajše in daljše melizme in kaže ponekod prav lepo uravnovešeno lokovno strukturo (Pr. 14). Kljub temu, da je sam obseg glasov v okviru celotnih kompozicij dokaj velik — navadno decima ali tudi več — pa se odvijajo posamezne fraze oziroma odseki melodij le redko v razponu, ki presega oktavo.

14)

Sal-ve fe-sta-di-es sal-ve fe-sta-di-es

Podobno kot v obeh poznejših Lagkhnerjevih zbirkah je melizmatika pretežno abstraktno muzikalne narave. Seveda pa ni mogoče v vrsti primerov zanikati, da služijo melizmi za ponazarjanje podob v tekstu, izražanje radostnega afekta in poudarjanje vsebinsko važnih besedi. Gre pravzaprav za posebno figuro, ki so jo teoretiki vse od J. Burmeistra, tj. od začetka 17. stoletja dalje, označevali zelo splošno kot hypotyposis.<sup>12</sup> Prav učinkovito je npr. Lagkhner ilustriral pojem hitenja in gibanja v zvezi z besedami »festina« (= hiti), »avertantur« (= naj se poženejo v beg) in »intres« (= greš) v kompozicijah št. IX in

III, kjer je uporabil v enem ali kar več glasovih hkrati hitro tekoče pasaže. Izrazito ilustrativnega značaja je tudi melizmatika, ki zajema na besedo »sonus« (= glas, zvok) z izjemo basa kot harmonskega fundamenta vse parte kompozicije št. XXV.

Čeravno muzikalno slikanje oziroma ekspresivno poudarjanje teksta, ki je bilo v tistem času zlasti močno razvito v madrigalu, a je že tudi zajelo sakralno glasbo, ni eminentna poteza Lagkhnerjevega opusa, zasluži posebno pozornost v kompoziciji št. XIV posrečena uporaba dvigajoče se melodike, ki ponazarja gibanje navzgor oziroma konkretno Kristusov vnebohod. Ta tip melodike je kot figuro anabasis pojmovno zajel leta 1650 A. Kircher.<sup>13</sup> V omenjeni skladbi veže Lagkhner besedi »Ascendit Deus« v ne prepreprosto, a dovolj značilno temo petih tonov v postopu navzgor. To temo intonira najprej quinta, medtem ko izvaja cantus florirano glasbeno misel. V presledku ene dobe in pol nastopi imitacija teme, ki je še razširjena za dva tona navzgor, na spodnji kvarti in oktavi istočasno v altu in tenorju (Pr. 15). V neposrednem nadaljevanju se vsi štirje zgornji glasovi ob besedah »in iubilo« (= v radosti) razpojejo v vsebinsko pomembnih melizmih. Ko se psalmov polverz (»Ascendit Deus in iubilo«) ponovi, se analogno ponovi glasbena zasnova, le da je tokrat tema v basu, tenorju in cantusu, za kontrapunkt pa služi kratka in nasprotno usmerjena melizmatška misel, ki jo v imitaciji prineseta quinta in alt. Podobno kot v prvi polovici psalmovega verza je glasba v službi programa v njegovi drugi

15)

Cant. A - scen - dit De - us in iu - bi -

Quinta - xit. A - scen - dit De - us in iu - bi - lo in

Alt. A - scen - dit De - us in iu -

Ten. xit. A - scen - dit De - us in

Bas. xit.

<sup>12</sup> Burmeister J., *Musica poetica*, Rostock 1606, 62 (Faksimilni ponatis, izd. M. Runke, Kassel-Basel 1955); Schmitz A., *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walthers*, Archiv für Musikwissenschaft IX, 1952, 79 ss.; Busch H. J., *Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja*, Muzikološki zbornik V, Ljubljana 1969, 40 ss.

<sup>13</sup> Kircher A., *Musurgia universalis*, Rim 1650, 145.

lo in lu-bi-lo a-scen-dit De-us in lu-bi-lo in  
 lu-bi-lo in lu-bi-lo, in lu-bi-lo in lu-bi-lo  
 bi-lo in lu-bi-lo in lu-bi-lo in lu-bi-lo in lu-bi-  
 lu-bi-lo, a-scen-dit De-us in lu-bi-lo in  
 A-scen-dit De-us in lu-bi-lo in

polovici. Tu izstopi jedrnata in markantna tema tenorja in basa na besede »et Dominus in voce tubae« (= in Gospod ob zvoku trobente), ki s tonskim ponavljanjem in dvema kvartnima postopoma navzgor živo zbuja predstavo klica trobente (Pr. 16).<sup>14</sup>

16)

Ten. et Do-mi-nus in vo-ce tu-bae. Psal-li-te De-o  
 Bas. et Do-mi-nus in vo-ce tu-bae

Izvrstne primere podčrtavanja besedila s pomočjo melodike vsebuje tudi kompozicija št. XX. Če je v prejšnji skladbi Kristusov vnebohod omenjen le na enem mestu, je zdaj glavna tema in tako preveva celotno kompozicijo radostno razpoloženje, ki izhaja tudi iz svetle miksolidijske tonalitete. Tu je Lagkhner najprej plastično nakazal razsežnost nebesnega svoda s polagoma se vzpenjajočo melodično linijo nekaterih glasov (bas in tenor »intuentes in coelum?«, cantus »in coelum«) (Pr. 17 a in b). Nastopa figura circulatio, krožno melodično gibanje, ki jo je enako kot usmerjeno melodično tvorbo (anabasis, katabasis), opisal šele Kircher. Nanjo naletimo pogosto v kompozicijah 16. stoletja, med drugim tudi pri Gallusu, ki jo je uporabil na isto besedo v LIX motetu IV. zvezka zbirke »Opus musicum«.<sup>15</sup> V nadaljevanju Lagkhnerjeve kompozicije izstopita iz ritmično razgibanejšega toka emfatični besedi »Hic Jesus« (= to oziroma tu Jezus) kot masiven

<sup>14</sup> Kircher A., *ib.*, 145.

<sup>15</sup> Busch H. J., *ib.*, 50.

17a)

Cant. in - tu - en - tes in coe lum?

Ten. in - tu - en - tes in coe lum? in

b)

Bas. in - tu - en - tes in coe lum?

blok zadržanih akordov v dolgih vrednostih (semibrevis, brevis), kar ustreza figuri, imenovani noema. Neposredno zatem je vnebohod lepo ponazorjen s postopnim dviganjem treh spodnjih glasov na tekst »qui assumptus est a vobis« (= ki je bil vzet od vas v nebesa), torej s figuro anabasis (Pr. 18), kateri sledi na »coelum« spet circulatio. Zlasti živo je upodobljen vnebohod ob besedi »euntem« (= idoč v nebo), kjer je predstava gibanja intenzivirana tako, da vstopa vseh šest glasov z rastočo melodično linijo zaporedoma v načinu svobodne imitacije, medtem ko so same linije izrazito melizmatske.

18)

Hic Je sus

Hic Je sus qui qui as - sum - ptus est

Hic Je sus qui as - sum - ptus est

Oblikovno se »Soboles musica« znatno loči od zbirk »Flores Jessaei« in »Florum Jessaeorum«. Slednji vsebujeta skladbice, zasnovane po isti dvo- ali tridelni shemi s stalnim ponavljanjem posameznih delov, prva pa kompozicije širših dimenzij, ki ne sledijo določenemu oblikovnemu modelu. Zanje je značilna svobodna prekomponirana forma. Sestoji se iz večjega ali manjšega števila različno dolgih odsekov, ki se razlikujejo po tematiki in strukturi. Vsak od njih obdeluje običajno po eno krajšo miselno enoto besedila in se zaključuje s kadenco. Meje med njimi pa seveda niso vselej ostro zaznavne, ker glasovi ne kadenzirajo istočasno in tako lahko posamezni odseki skoro neopazno prehajajo drug v drugega. Takšne skladbe so torej, kolikor so vezane na nabožna besedila, tipični moteti. Vendar se od njih ne razlikujeta obe

posvetni pesmi niti glede oblikovne zasnove niti načina gradnje in izraznosti. Čeprav gre na splošno za nizanje in spajanje odsekov, je v nekaterih primerih mogoče govoriti o zasnovi v dveh ali treh večjih delih. Pri kompozicijah št. XVII, XIX, XXII in XXVIII se v širšem smislu kaže oblika AB, pri št. XVIII pa ABC. Tako je npr. prvi del kompozicije št. XVII umirjenejši, drugi pa bolj razgiban; v njem prevladujejo kratke notne vrednosti in deklamativnost, razen tega je še značilna strogo proporcionirana gradnja iz stavkov enake dolžine. V kompoziciji št. XVIII je prvi del imitativen in nekoliko bolj zadržan, srednji homofon in v tridelni menzuri, zadnji pa vodi zanosno k zaključku. Kompozicije št. III, XI in XV nakazujejo dvodelno, št. VII pa tridelno formo s ponovitvijo drugega oziroma tretjega dela, ki pa je izpisana, ker sta med seboj zamenjana zgornja glasova (ABB<sub>1</sub> oziroma ABCC<sub>1</sub>). Sicer zasledimo ponovitev krajšega pasusa, in to prav tako z zamenjavo obeh zgornjih partov, pri kompozicijah št. X, XIV, XXI in XXVII.

V zvezi s ponavljanjem je tudi refren kot občasno nastopajoč glasbeni člen, ki prispeva k trdni povezanosti delov v zaokroženo celoto. Ta način gradnje je imel važno vlogo v zgodnjebaročnem cerkvenem koncertu in ga je že znal imenitno uporabiti npr. G. Gabrieli na besedo »Alleluia« v svojem znamenitem motetu »In ecclusiis«. Lagkhner se ga poslužuje v kompozicijah št. XX in XXV, kjer se enako veže na besedo »Alleluia« in je izraz radostnega efekta. Kot pri Gabrieliju je v poskočnem tridobnem metrumu, preprosto homofon in homoritmičen. V kompoziciji št. XX izstopa tudi po svoji harmonski strukturi. Obakrat je na koncu kompozicije še razširjen in vodi do radostno stopnjevanega zaključka.

Ko poskušamo zbirko »Soboles musica« D. Lagkhnerja in njegovo doslej znano ustvarjalnost stilno opredeliti, ne bo odveč, če si na kratko priključimo v spomin tedanjo glasbeno situacijo v Evropi. Najprej nikakor ne smemo pozabiti, da so bili večji del renesanse dominantni Nizozemci, ki so že konec 15. in na začetku 16. stoletja razvili sijajno polifono tehniko. Ta je dosegla ob upoštevanju italijanskega avtohtonega elementa končno in idealno dovršenost v rimski šoli, ostala pa je ne glede na individualno disponiranost in orientacijo važna osnova še tudi za vse poznorenesančno glasbeno snovanje, da o njeni eminentnosti v območju stila obligato naslednje baročne epohe sploh ne govorimo. Ko so v drugi polovici 16. stoletja v Italiji že vedno bolj stopali v ospredje domači skladatelji, je potekalo glasbeno delo v nemških deželah še nekaj časa v znamenju hegemonije Nizozemcev. Zlasti je bil močan Lasso vpliv, ki je ponekod občuten tudi pri Nemcih Lechnerju in Eccardu. Novejša glasbena stremjenja, ki postopoma zaključujejo renesanso in deloma že uvajajo barok, je v Italiji odločno uresničevala z zvočno masivnostjo, koloritom in večzborjem beneška šola. Ta prizadevanja so se vidno uveljavila pod konec 16. in na začetku

17. stoletja že tudi onkraj Alp, za kar gre predvsem zasluga mojstrom kot so Gallus, Hassler, H. in M. Praetorius ali Gumpelzhaimer.<sup>16</sup>

Na prostoru nekdanje avstrijske države so imeli Nizozemci najmočnejšo pozicijo v cesarski dvorni kapeli v Pragi, ki jo je do svoje smrti 1603 vodil sam Ph. de Monte. Čeprav je bil cesarski dvor dokaj rezerviran nasproti novejši italijanski glasbi, izkazuje njegov doslej še ne dovolj raziskani glasbeni inventar že od konca 16. stoletja dalje tudi italijansko dvozorno literaturo. Kot na cesarskem dvoru so Nizozemci vsaj sprva v drugi polovici stoletja dominirali tudi v nadvojvodskih rezidencah v Innsbrucku in Gradcu. Vendar je prav Gradec postal relativno kmalu važno sprejemališče novejših italijanskih vplivov, saj je tu v letih 1570—1575 deloval kot dvorni kapelnik znani Benečan Hannibale Padovano, ki mu je sledila vrsta italijanskih glasbenikov, med katerimi so v prvih letih 17. stoletja ustvarjalno izrazitejši P. A. Bianco, F. Stivori in R. Ballestra.<sup>17</sup> Postopoma so prodirali Italijani od konca stoletja dalje še v drugih pomembnih glasbenih središčih, predvsem v Salzburgu in Innsbrucku, ob njih pa so se začeli nekje po letu 1600 uveljavljati deloma pod italijanskim vplivom tudi domači skladatelji kot G. Poss, S. Erthel, Chr. Strauss, P. Gutfreund (Bonamico) in končno A. Stadlmayr. Kolikor je mogoče razbrati iz dosedanjih raziskovanj in izdaj kompozicij, spada produkcija teh skladateljev pretežno že v čas po letu 1610. Podobno kot produkcija njihovih italijanskih kolegov pa omahuje stilno tudi ta med preteklostjo in novejšo zvočnostjo. Takšna, včasih še precej konservativna orientacija, je na področju cerkvene glasbe okrog leta 1600 oziroma neposredno zatem splošen pojav tako na katoliški kot protestantski strani, le da se je slednja v avstrijskih deželah, kjer se je čutila ideološko ogrožena, pokazala bolj zadržano glede sprejemanja stilnih vplivov katoliške Italije.<sup>18</sup>

Sicer pa ne smemo pozabiti, da je bila tudi cerkvena glasbena ustvarjalnost najbolj avantgardnih mojstrov kot celo G. Gabrieli ali Monteverdija stilno dvolična, tudi ta dva sta pisala poleg skladb, ki razodevajo ves zvočni sijaj, še takšne, ki kažejo, izrazito naslonitev na starejšo tehniko.<sup>19</sup> Afektivno poudarjeni zgodnjebaročni stil z *bas-som continuo* je odjeknil v sakralni glasbi močnejše šele leta 1610 z

<sup>16</sup> *The New Oxford History of Music* IV, London 1968, 276 ss.; Reese G., *Music in the Renaissance*, New York 1959, 679.

<sup>17</sup> Flotzinger R.-Gruber G., *ib.*, 241 ss.; 251, 256 ss., 261, 292 ss.; Suppan W., *ib.*, 192.

<sup>18</sup> Flotzinger R.-Gruber G., *ib.*, 286, 300—301.

<sup>19</sup> *Das Chorwerk 67*, Kassel 1957, Engelbrecht Chr. Einleitung; prim. tudi kompozicije G. Gabrieli, objavljene v tem zvezku kot eminenten primer stila, ki se povezuje s tradicijo Palestrine in Lassa. Izrazito polifono orientacijo kažejo npr. moteti beneškega skladatelja C. Merula, objavljeni v zbirki *Sacred music III, Corpus mensurabilis musicae 51* ali *Missa prima sexti toni* G. Croceja v zbirki *Monumenta Veneta excerpta I*, Bologna 1963.

Monteverdijem in A. Grandijem ter kmalu nato na severu s Schützom in J. H. Scheinom.

S prikazano glasbeno situacijo v Evropi in še posebej v Nemčiji in Avstriji se tudi ujema stilna podoba zbirke »Soboles musica«, za katero je ravno značilna omenjena dvojnost. Izdatna uporaba polifonije in imitacije še kaže njeno precejšnjo navezanost na starejšo tradicijo visoke renesanse. To v prvi vrsti povezujemo z nizozemskimi mojstri, katerih glasbena govorica je bila že od začetka 16. stoletja naprej neglede na uveljavljanje specifičnih »nacionalnih« posvetnih oblik pravzaprav internacionalni glasbeni jezik Evrope. Istočasno v obravnavani zbirki seveda nikakor ne moremo prezreti že kar močnega vpliva novejših poznorenesančnih in deloma zgodnjebaročnih stilnih tokov, katerih prvotni vir je Italija in zlasti beneška šola. Tu mislimo pri Lagkhnerju predvsem na nakazano ali realno dvozbore, pomemben porast homofonije in široko uporabo navidezne polifonije kakor tudi ritmično razgibanost in kontrastnost. Medtem ko se odraža omenjeni vpliv le rahlo v mestoma nekoliko barvitejši harmoniji, ki se včasih tudi razločno nagiblje v novo tonalnost, pa sodobnejših prizadevanj za ekspresivno podčrtovanje besedila z disonanco in z zvečanimi in zmanjšanimi melodičnimi postopi, ki so bila v drugi polovici 16. stoletja posebno močna v madrigalu, a so občasno dovolj razločna tudi pri nekaterih velikih mojstrih poznorenesančne sakralne glasbe, v »Soboles musica« sploh ni zaslediti. Kolikor že tu in tam odkrijemo svobodnejše tretiranje disonance, se zdi, da ga nikjer ni mogoče pripisovati posebnim ekspresivnim intencijam.

V zvezi z beneškimi stilnimi potezami pri Lagkhnerju nas zanima še vprašanje, kje in kako se je skladatelj seznanil s kompozicijsko tehniko te šole. Morda že v mladosti v bližnjem Gradcu. Vendar je to le ugibanje, ki ostane brez stvarne podlage, vse dokler ne bi uspelo posvetiti kaj več v temo skrivnosti, v katero je zavita njegova življenjska pot. Razen tega je bila, kot sem že poudaril, tehnika večzborja v tistem času že bolj ali manj splošna glasbena pridobitev, s katero je bilo mogoče priti v stik na najrazličnejše načine po številnih tiskih in rokopisih kompozicij beneških in drugih skladateljev. Vsekakor ostane za našo oceno važno dejstvo, da odsevajo beneške značilnosti, čeprav seveda ne v tisti sijajni in monumentalni podobi, kot sta jo razvila A. in G. Gabrieli, le dovolj razločno v Lagkhnerjevi ustvarjalnosti. To pa jasno kaže, da se Lagkhner ni zapiral pred glasbenim razvojem v svetu. Bil je s sodobno kompozicijsko tehniko kar na tekočem in tako tudi ni bistveno zaostajal za vrsto skladateljev, ki so ustvarjali v Avstriji konec 16. in prva leta 17. stoletja.

Kolikor doslej poznamo ustvarjalnost Daniela Lagkhnerja, lahko nedvomno sodimo, da predstavlja večje število kompozicij zbirke »Soboles musica« umetniško najvrednejši in tudi stilno najnaprednejši del njegovega opusa. Tu njegova ustvarjalna fantazija ni bila tako vezana na omejena izvajalna sredstva kot v obeh nekoliko mlajših zbirkah in

se je lahko močneje sprostita v okviru širših dimenzij. Zato le »Soboles musica« razodeva v dokaj jasni luči Lagkhnerjeve ustvarjalne sposobnosti ob vstopu v novo stoletje. Ta zbirka pa tudi še določneje kot poznejši zbirki izpričuje, da je bil Lagkhner stilno naprednejši in tehnično dospelejši kot njegov v letih 1588 do 1591 na protestantski stanovski šoli v Ljubljani delujoči nemški sodobnik Wolfgang Striccius, čigar kompozicijski stavek je, kolikor smo ga doslej mogli spoznati, manj akordsko nasičen in blagozvočen.<sup>20</sup> Če nam odkriva Stricciusova glasbena zapaščina z morebitno izjemo moteta »Exulta satis filia Sion« avtorja v zgodnjem ustvarjalnem obdobju,<sup>21</sup> nam kažejo ohranjena dela D. Lagkhnerja kot že kar zrelega skladatelja. V enem kot drugem primeru pa ni mogoče podati zanesljive in zaokrožene stilne podobe skladatelja na podlagi kompozicij, ki so se nam ohranile oziroma jih do danes poznamo, saj so te po vsej priliki le del njunega življenjskega opusa. Nedvomno še težjo oviro kot nepopolnost ohranjenega opusa predstavlja za njun prikaz dejstvo, da deli ohranjene zbirke kratek časovni presledek. Medtem, ko predstavlja pri Stricciusu mlajša zbirka (»Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge zu Fünff und Vier Stimmen« iz leta 1593) vseeno določen ustvarjalni vzpon in stilni razvoj avtorja, tega za Lagkhnerjevi kasnejši zbirki nikakor ne bi mogli trditi. Za razliko od tujca Stricciosa, čigar ohranjene kompozicije nam pomagajo dopolniti podobo glasbenega repertoarja na Slovenskem v obdobju reformacije, seveda Lagkhner s svojo orientacijo zaradi oddaljenosti kraja svojega delovanja na glasbeno situacijo in razvoj na Slovenskem neposredno ni mogel vplivati. Ne glede na to pa so njegove kompozicije za nas zanimive ne le kot historičen dokument, ampak tudi kot stvaritve umetniške vrednosti glasbenika, ki je izšel iz našega etničnega ozemlja. Marsikatere od njih lahko tudi prispevajo k sodobnem repertoarju izvajalne prakse stare polifone umetnosti.

<sup>20</sup> Sivec J., *Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciosa*, Ljubljana 1972, 33—36, 69—80.

<sup>21</sup> Sivec J., *ib.*, 65—68.

#### SUMMARY

The collection "Soboles musica, id est Cantiones sacrae, quatuor, quinque, sex, septem et octo vocibus, festis anni solmnioribus pie accomodatae" of Daniel Lagkhner (Lackner) was printed in 1602 by Abraham Wagenmann in Nuremberg, whereafter also all the other collections of the same author were published. Two copies have survived, one is kept in the Bishop's Central Library in Regensburg, the other in the Municipal Archives of Kamenz (GDR). The collection is dedicated to Baron Georg Christoph von Losenstein, with whom the composer was engaged as "symphonista" or rather "musurgus" at Loosdorf in Lower Austria. It contains 28 Latin choral works. These are all, with two exceptions (No. XVI. is a song written for Dr. Bierdümphel's wedding and No. XXIV is a musical arrangement of the



introductory dedication), of a liturgical character and are predominantly based on texts of the Old and New Testament. The compositions are written for various vocal casts; however, contrarily to those in the already known, slightly younger collections, they are never intended for high voices only and thus demand a combination of boys' and male voices or rather a mixed chorus.

On the whole, the texture is rather polyphonic, though there is periodically some explicit homophony not confined only to short blocks of chords or passages in triple measure. Throughout the compositions imitation is more or less present and two thirds of the collection begin in an imitative way. Here and there, two various themes are used at a time, or two variants of the same theme or rather the theme together with its inversion. Whereas the beginning of No. IX reveals three variants of the same theme, in No. XXIII three completely different themes are used.

An eminent characteristic is the chori spezzati technique, either in a fictitious or a completely realized form. The technique of divided choirs can be detected already in five-part compositions. It is present nearly in all six-part compositions, whereas it comes up most strongly in those written for eight parts. The incipits of the second group are usually on the last chord of the first group, though sometimes preceding or following the latter. The musical phrase of the first group is rarely repeated; usually, new material is presented, though the old text is likely to recur. No. XIX shows swift exchange between higher and lower groups, which is in the Venetian School the manner developed especially by Andrea Gabrieli, whereas with Willaert the choruses followed each other in longer sections.

Among the modes the mixolydian has precedence. It is combined with texts of joyous character and many a time with passionate divine hymns. This mode is followed by the dorian and ionian, each with the same number of examples. Ionian compositions too are based on texts of high spirited moods. The aeolian mode is least frequent. Apart from the main modality some compositions reflect a longer or shorter presence of one, two or even more other modes. With "Soboles musica", this phenomenon, due to a wider concept, seems to be more explicit than with younger collections. Much more obvious is also the trend towards the new tonality, so that passages in major and minor as well as chromatics are found more frequently — and this represents a shifting away from the modal basis and, in a number of examples, modulation in the newer harmonic sense. On the whole, the chromatics are on the increase, although mostly in the form of alterations, typical of modal texture. An exception is composition No. I, the concluding section of which contains a D sharp.

The compositions are written in a "durch"-composed form, consisting of a greater or smaller number of passages which vary in their thematics, structure and length. Because of religious texts these compositions are typical motets, and also the two other secular songs follow the same compositional treatment. No. XX and XXV make use of a refrain as a form-building element, typical of the early baroque church concerto and effectively used since G. Gabrieli.

Stylistically, the collection "Soboles musica", which oscillates between the past and new sound, reflects the current musical situation in Europe and especially that in Germany and Austria. Extensive use of polyphony and imitation reveals its high renaissance traditional orientation. This is the technique of the masters from the Low Countries, the musical language of Europe which was ever since the late 15<sup>th</sup> century in spite of specific "national" secular forms internationally understood. At the same time, strong late renaissance and partly early baroque influences, which had begun in Italy and especially in the Venetian School, cannot be overlooked. In connection with Laghner this means: fictitious or realized chori spezzati

technique, rise of homophony, wide use of fictitious polyphony as well as agitated rhythmical contrasts. However, contemporary trends towards expressive underlining of texts with dissonances as well as with augmented and diminished melodic progressions, which were especially prominent in the madrigal of the latter half of the 16<sup>th</sup> century, and quite evident in some late renaissance religious of the great masters, are not to be detected in "Soboles musica". Sporadic, freer treatment of dissonance, when found cannot be ascribed to any special expressive intentions. Nevertheless, they do reflect Venetian characteristics, although never in the magnificent and monumental way as developed by A. and G. Gabrieli. Which means that Lagkhner was not cut off from contemporary musical developments and basicly did not lag behind numerous composers, active in Austria at the end of the 16<sup>th</sup> and the beginning of the 17<sup>th</sup> centuries.

As far as one can judge from the hitherto researched works of Daniel Lagkhner, a greater number of compositions from the "Soboles musica" collection represent the artistically best and stylistically most advanced part of his opus. This time, his creative imagination was not infected by limited means of performance as in the case of two earlier collections. "Soboles musica" reflects thus Lagkhner's full compositional abilities on the verge of a new century. Although the collection in question comes from a mature composer, the compositions that have hitherto come down to us cannot give a fully reliable stylistic picture of Daniel Lagkhner, for in all probability they represent but a part of his compositional output.

UDK 784.5 Mahler

BEMERKUNGEN ZU GUSTAV MAHLERS  
KINDERTOTENLIEDERN — DARGESTELLT AM BEISPIEL  
DES ZWEITEN

Volker Kalisch (Adliswil)

Angesichts der zahlreichen Mahlerliteratur scheint es eher fragwürdig, dieser einen weiteren Aufsatz hinzuzufügen. Glaubt man doch, alle Problemfelder Mahlerschen Schaffens erfaßt zu haben und durch weitere Veröffentlichungen schon Gesagtes lediglich zu wiederholen oder sich in Banalitäten zu ergehen. Allein ein Blick in die veröffentlichte Mahler-Literatur (siehe das umfassende Verzeichnis der Vondenhoffs) läßt den Interessierten darüber erstaunen, wie widersprüchlich und teilweise unvollständig die Aneignung des Mahlerschen Oeuvres in dessen Rezeptionsgeschichte vonstatten gegangen ist.

Die Kindertotenlieder sind ein solches Beispiel.<sup>1</sup> Merkwürdig um so mehr, als es genügend Autoren gibt, die sich darum bemühen, die Bedeutung der Kindertotenlieder zwar zu unterstreichen,<sup>2</sup> aber den Beweis dafür schuldig bleiben. Hinzu kommt, daß der Zeitgeschmack eher unverständlich auf Mahlers Wahl der Rückertschen Lyrik reagiert, zumal Mahler als außerordentlich literaturbelesen eingeschätzt wird, Rückert aber sicherlich heute nicht unter den »ganz Großen« rangiert.<sup>3</sup> Der Verweis auf »größte Kontrolle durch den kompositorischen Verstand«<sup>4</sup> vermag den angedeuteten Verdacht, Mahler wollte sich vielleicht in dem bedeutungsvollen Jahr 1901 (schwere Krankheit, Uraufführung von »Das klagende Lied« und der »Vierten Symphonie«, Rücktritt von der Leitung der Philharmonischen Abonnementskonzerte, Begegnung mit Alma Schindler, Beginn der Komposition der »Fünf Rückert-Lieder«, »Fünften Symphonie« und »Kindertotenlieder«; ge-

\* An dieser Stelle möchte ich Herrn Prof. Dr. U. Siegele, Herrn Prof. Dr. W. Dürr, Herrn J. Beurle (alle Tübingen), sowie Herrn R. Hopkins für Ihre konstruktive Kritik und freundlichen Anregungen zum Aufsatz danken.

<sup>1</sup> Siehe Vondenhoff, S. 432/33.

<sup>2</sup> Vergleiche hierzu Redlich B., Spalte 1496, Barford, S. 18 u. a.

<sup>3</sup> Siehe Adorno C., S. 127.

<sup>4</sup> Siehe Klemm A., S. VI.

nauen Daten siehe Schreiber S. 166) lieber lyrischen Gefühlswallungen hingeben, kaum zu relativieren.

Selbst die äußeren Daten der Entstehung der Kindertotenlieder sind in der Mahler-Literatur umstritten: sicher ist, daß Mahler Gedichte Rückerts zehnmal in zwei Zyklen vertont hat und dies über einen längeren Zeitraum hinweg. Die Entstehungszeit 1901 bis 1904 mutet allerdings eher wie eine Konvention unter Mahlerforschern an und bedarf immernoch einer schlagenden philologischen Klärung.<sup>4a</sup> Nur die Anekdotensammler und unverbesserlichen Mahlerverklärer wissen die »wahre« Bedeutung der Lieder einzuschätzen, indem sie sich auf die berühmte »Schicksals-Vorwegnahme-Stelle« in Alma Mahlers Memoiren<sup>5</sup> berufen und somit ihren Teil zur Mystifizierung beitragen.

Am 29. Januar 1905 fand in einem Konzert des Vereins schaffender Tonkünstler in Wien die Uraufführung unter anderem der Kindertotenlieder mit Friedrich Widemann, Bariton, statt. Eine der wenigen Aufführungen, in denen der Komponist nacht den Quellen zu schließen von dem Publikum und Kollegen akzeptiert und gefeiert wurde.<sup>6</sup>

## I. Friedrich Rückerts »Kindertotenlieder«

### 1. Die literarische Quelle

Wer versucht, die literarische Quelle für Mahlers Kindertotenlieder ausfindig zu machen, stößt zunächst auf den widrigen Umstand, daß die unter dem schlichten Titel »Kindertotenlieder« erschienene Gedichtsammlung nicht in der Gesamtausgabe der Werke Friedrich Rückerts aufgenommen ist, sondern nachträglich und separat 1872 als einzelnes Bändchen veröffentlicht wurde. Fragt man nach der Entstehungsgeschichte der »Lieder«, so stößt man auf die traurigen Ereignisse von 1833/34 in Rückerts Familienleben.

Am 31. 12. 1833 starb nämlich zunächst die 3-jährige Tochter Luise, wenige Tage später von ihrem etwas älteren Bruder Ernst (4 Jahre) gefolgt, offenbar an Scharlach.<sup>7</sup> Entgegen der im Vorwort der Ausgabe publizierten Ansicht, daß die Gedichte »vom Ende des Jahres 1833 bis in den Anfang des Sommers — Mai und Juni — 1834 während der Ereignisse, die sie erzeugten, entstanden« und niedergeschrieben wurden, weist die neuere Rückertforschung plausibel nach, daß als wahrscheinlicher Entstehungszeitraum für die Gedichte eine weitaus längere Zeitspanne anzunehmen ist.<sup>8</sup>

<sup>4a</sup> Vill, S. 108.

<sup>5</sup> Siehe A. Mahler, S. 70.

<sup>6</sup> Vergleiche A. Mahler, S. 81 und Blaukopf, S. 236.

<sup>7</sup> Siehe Vorwort, S. IV, abweichende Angabe bei Prang, S. 153.

<sup>8</sup> Prang, S. 153.

## 2. Der Lied-Text

Von den insgesamt 428 veröffentlichten Gedichten wählte Mahler bekanntlich fünf aus: es handelt sich dabei um die Nummern 47, 56, 69, 83, 115 der Erstausgabe, die er in der Reihenfolge  $115 = 1$ ,  $69 = 2$ ,  $56 = 3$ ,  $47 = 4$ ,  $85 = 5$  komponierte.

Beim Vergleich der originalen mit den komponierten Texten Mahlers fallen folgende Veränderung auf (Lesart entspricht der eines kritischen Berichts, ausgegangen wird vom vertonten Text):

### I. Nun will die Sonn' so hell aufgehn!

- 1. Vers, 4. Wort: »Sonne« statt »Sonn'«
- 3. Vers, 5. Wort: »auch« statt »nur«
- 5. Vers, Umstellung: »Du mußt die Nacht nicht...« statt  
»Du mußt nicht die Nacht...«
- 6. Vers, 4. Wort: »ewige« statt »ew'ge«
- 7. Vers, 1. Wort: »Lämpchen« statt »Lämplein«
- 8. Vers, 4. Wort: »Freudenlichte« statt »Freudenlicht«

### II. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen

- 1. Strophe, 3. Vers: nach 4. Wort »voll« hinzugefügt
- 3. Strophe, 2. Vers: 5. Wort »immer« fällt weg
- 4. Strophe, 1. Vers: »Sieh recht uns an!« abgewandert in
- 4. Strophe, 2. Vers: »Sieh uns nur an,«  
»noch« statt »nur«.

### III. Wenn dein Mütterlein

Die Neuordnung des Textes besteht darin, daß das 2. Lied 1. Strophe vorangestellt wird, gefolgt vom 1. Lied 1. Strophe, wobei 1. Strophe, 1. + 2. Vers gegen den Anfang des 2. Lieds 1. Strophe ausgetauscht wird. Die 2. Strophe des 1. Lieds fällt ganz weg, an dessen Stelle steht die Schlußstrophe des 2. Lieds mit kleinen Abänderungen:

- 4. Strophe, 1. Vers: »O du, der Vaterzelle« heißt jetzt  
»O du, des Vaters Zelle«
- 4. Strophe, 2. Vers: zum Anfang der Verszeile wird noch ein  
zusätzliches »ach« eingeschoben.

### IV. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!

- 2. Strophe, 2. Vers: 5. Wort: »Haus« statt »Hause«
- 2. Strophe, 4. Vers: nach 2. Wort »nur« eingefügt
- 3. Strophe, 2. Vers: 4. Wort: »hier« statt »wieder«
- 3. Strophe, 4. Vers: nach 6. Wort zusätzlich »auf jenen Höhn!«

### V. in diesem Wetter

- 1. Strophe, 3. Vers: 4. + 5. Wort vertauscht
- 1. Strophe, 4. Vers: 3. + 4. Wort vertauscht

Nach der 3. Strophe folgt nochmals die 1. Strophe, dabei steht in dem 1. Vers, 6. Wort: »Braus« statt »Graus«

4. Strophe, 1. Vers nach 3. Wort zusätzlich »in diesem Saus« eingefügt

Nach 4. Vers wird nochmals der 2. Vers wiederholt.

Da sich nicht nachweisen läßt, daß Mahler eine andere Ausgabe der Kindertotenlieder vorliegen hatte, sind die Textveränderungen, wenn auch im geringen Umfang,<sup>9</sup> wohl von seiner eigenen Hand. Diese Feststellung ist insofern wichtig, da sie als Indiz für die These gewertet werden kann, Mahler behandle seine zu vertonenden Liedtexte gleich wie zu komponierendes Material.<sup>10</sup>

### 3. Textanalyse des zweiten Kindertotenliedes.

Der äußeren Form nach handelt es sich um ein Sonett<sup>11</sup> mit dem Schema (Daten in der Reihenfolge: Endreim, Silbenzahl, Versrhythmus):

a (11) e é e é eé e ée ée  
b (11) e ée é e ée éeée  
b (12) é ée ée e é e ée ée  
a (11) e ée ée ée é eée

a (11) e é e é e ée é eée  
b (11) eée é eéeé eée  
b (11) e é e é eé e ée ée  
a (11) eé e ée ée ée ée

c (11) e ée é e ée ée ée  
d (9) e ée é e ée ée  
c (11) e é e é e ée éeée

d (11) e é e é e é e é ée  
c (11) e é e ée é e ée ée  
d (11) e ée ée é e é e ée

Interessanterweise ergeben sich die Unregelmäßigkeiten des ansonsten schematisch gebauten Sonetts lediglich durch Mahlers Textänderungen und keinesfalls in der originalen Version. So stoßen jetzt in der 1. Strophe 3. Vers die 1 + 2. (O Augen!«) betonte und die 5. + 6. (»Gleichsam um«) unbetonte Silbe zusammen und erweitern das Versmaß zum 12-Silben, während in der 3. Strophe 2. Vers der formale Bau durch das Hinweglassen zweier Silben (»immer«) gestört wird.

<sup>9</sup> Vergleiche hierzu Pamer A I, S. 127.

<sup>10</sup> Siehe Borris, S. 579 und Hansen, S. 27; hierzu auch Blaukopf, S. 125.

<sup>11</sup> Siehe Gerlach, S. 33.

Betrachtet man die Sprachform des Gedichts, fällt auf, daß es, obgleich in der Ichform gehalten, erzählt, berichtet. Dieser Sachverhalt bleibt in der Mahler-Literatur nicht unerwähnt<sup>12</sup> und wird als »epische Lyrik«<sup>13</sup> oder »holzschnittartiger Liedtypus«<sup>14</sup> benannt.

Das Neuartige besteht nach Schreibers präziserer Formulierung im Vergleich zum früheren Liedschaffen Mahlers nun darin, daß »die Lieder Rückerts nicht das Individuelle in's Allgemein-Menschliche verallgemeinern, wie die Wunderhorn-Texte, sondern durch die Thematik von Schmerz und Unglück ‚das Ich-mäßige des Fühlens‘, den Gegensatz zwischen dem ‚einzelnen Erlebenden‘ und dem ‚Weltlauf‘ betonen«.<sup>15</sup>

#### 4. Die Entscheidung Mahlers für Rückert.

Dieser Punkt führt mitten in die verwirrenden Deutungen und verwegenen Spekulationen über Mahlers Entscheidung, die Gedichte Rückerts zu vertonen. Zunächst jedoch soll die Pammersche These in Frage gestellt werden, daß Mahler quasi als Einziger um die Jahrhundertwende die Lyrik Rückerts für seine Liedvertonungen wählte.<sup>16</sup>

Eine 1907 von Challier veröffentlichte Studie, die sicher ihre berechtigten Bedenken auslöst, da sie keine präzisen Angaben über die vorgefundenen statistischen Bedingungen und Methoden macht, kann Pammers Behauptung entgegengehalten werden: Bewertet man lediglich diese Untersuchung<sup>17</sup> vorsichtig als einen gewissen Zeit- (besser: Zeitgeschmacks-) Spiegel über »die Lieblingsdichter der deutschen Komponisten«, so muß festgestellt werden, daß Rückert quantitativ durchaus häufiger (und angeblich häufiger als Goethe, Eichendorff, Uhland, Lenau, Schiller, Chamisso, Freiligrath, Mörike) vertont wurde.

Über den möglichen Hintergrund für Mahlers Wahl kann, wenn überhaupt, nur unter Berücksichtigung der vorzüglichen literarischen Kenntnisse Mahlers gemutmaßt werden.<sup>18</sup>

Folgende zwei Erklärungsansätze kristallisieren sich dabei heraus:

##### a) *sprachlicher Ansatz:*

Es besteht ein gewisser Konsensus in der Fachliteratur darüber, daß Mahler in der Lyrik Rückerts wohl deren immanente Musikalität spürte<sup>19</sup> und von dem »Artifiziellen im Gewand des Naiven angespro-

<sup>12</sup> Siehe Klemm A, S. V.

<sup>13</sup> Adorno A, S. 105.

<sup>14</sup> Borris, S. 580.

<sup>15</sup> Schreiber, S. 147 f., s. auch Gerlach, S. 17.

<sup>16</sup> Siehe Pamer A I, S. 119.

<sup>17</sup> Challier, S. 1006.

<sup>18</sup> S. hierzu Floros I, S. 37 ff. und Blaukopf, S. 125.

<sup>19</sup> Vergleiche Kralik, S. 48 und Gerlach, S. 12.

chen« wurde.<sup>20</sup> Dabei hält die These Mayers vom »Nebeneinander von Text und Musik« und der Vorwurf, zweitklassige Literatur zu benützen, um diese besser »mißbrauchen« zu können, der Realität der Kompositionen nicht stand.<sup>21</sup> Wie weit allerdings der »Materialcharakter« der Texte in der Diskussion mitgedacht werden muß, zeigt sich in der Überzeugung Mahlers, daß »die Musik die Poesie weit hinter sich läßt; sie kann alles sagen. In einer Modulation, einer Ausweichung drückt sich allen verständlich das aus, was die anderen Künste beschreiben und umschreiben müssen«.<sup>22</sup>

b) *psychologischer Ansatz:*

Bei allen Bekenntnissen, Ansichten oder Meinungen Mahlers, ist es unerlässlich, sie im Zusammenhang mit seinen persönlichen Lebensumständen, den jeweils gegenwärtigen oder vergangenen, zu interpretieren. Es versteht sich dabei von selbst, daß sich hier der Niederschlag von Lebenserfahrungen in seinen Werken nicht zwingend zeigen läßt, es wäre aber andererseits töricht, jegliche Beziehung zwischen den Faktizitäten leugnen zu wollen.

Allein die Daten über den Tod der Geschwister<sup>23</sup> und der Eltern<sup>24</sup> machen verständlich, wie das beinahe jährliche Erleben des Todes eines unmittelbaren Verwandten, der Psyche des jungen Mahler Zeit seines Lebens eine existentielle Problematik aufzwang.<sup>25</sup>

Alma Mahler weiß auch aus der kurzen Zeit der Ehe immer wieder traumatisch besetzte Träume und Erlebnisse Mahlers wiederzugeben. Man denke hierbei beispielsweise auch an den intensiven Versuch, den Tod des Bruders Ernst zu verarbeiten<sup>26</sup> oder an die von Mahler erzählte gespenstische Vision im Zusammenhang mit seiner Schwester Justine.<sup>27</sup> Diese Schlüsselerlebnisse ließen sich mit den tiefen Eindrücken und Gefühlen bei Leopoldines Tod und Ottos Selbstmord fortsetzen.

Die auf keinen Fall zu überstrapazierenden und interpretierenden Belege sollen vorsichtig für die These herangezogen werden, daß diese Lieder »Erfahrungen aus der Kindheit verarbeiten. In der Psychologie weiß man, daß vertraute Namen, denen man irgendwann und irgendwo begegnet, Erinnerungen an Kindheitserlebnisse auslö-

<sup>20</sup> Gerlach, S. 18.

<sup>21</sup> Siehe Mayer, S. 151, hierauf die Antwort Adornos C.

<sup>22</sup> Nach Floros I, S. 196.

<sup>23</sup> Auflistung bei Blaukopf, S. 21.

<sup>24</sup> Siehe Schreiber, S. 16.

<sup>25</sup> Hierzu Kennedy, S. 6.

<sup>26</sup> Bei A. Mahler, S. 7.

<sup>27</sup> Ebenfalls bei A. Mahler, S. 9.



sen können. Mahlers um ein Jahr jüngerer Bruder, den er sehr liebte und der mit dreizehn Jahren starb, hieß — wie Rückerts Sohn — Ernst«. <sup>28</sup>

Daß die Qualität dieser Erlebnisse in Form der Erinnerung bei Mahler nicht zu unterschätzen sind, belegen auch zahlreiche Briefstellen — herausgegriffensei als Beispiel der Brief an Max Marschalk vom 17. 12. 1895: »Der Parallelismus zwischen Leben und Musik geht vielleicht tiefer und weiter, als man jetzt noch zu verfolgen imstande ist«. <sup>29</sup>

#### 5. Der Unterschied zu Rückert.

Abschließend sei zu diesem Kapitel auf eine gewichtige und notwendige Differenzierung hingewiesen, die die Motivation Rückerts, die Gedichte zu schreiben, fundamental von der Mahlers unterscheidet, diese zu komponieren.

Wie die betreffenden Stellen aus der Rückertliteratur eindeutig belegen, sind die Gedichte Rückerts unter dem unmittelbaren Eindruck des Todes beider Kinder entstanden. Mahler hingegen stand 1901 auf der Höhe seiner »Laufbahn« und für ihn bedeutete wahrscheinlich die Komposition der Lieder, wie oben ausgeführt, eine Kindheitsbewältigung. Es scheint daher notwendig, nachdrücklich ein Zitat, durch Guido Adler überliefert, zur Verdeutlichung heranzuziehen: »Ich (Mahler, Anm. d. Verf.) habe mich in die Lage versetzt, mir wäre ein Kind gestorben; als ich dann wirklich eine Tochter verloren hatte (Maria am 5. 7. 1907, Anm. d. Verf.), hätte ich die Lieder nicht mehr schreiben können.« <sup>30</sup>

## II. Detailanalysen

Anhand der folgenden analytischen Untersuchungen sollten verschiedene Aspekte am Beispiel des zweiten Kindertotenliedes »Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen« stellvertretend für die gesamten Kindertotenlieder gezeigt werden. Den Analysen selbst lag sowohl der Klavierauszug als auch die Orchesterpartitur (mit + gekennzeichnet) zugrunde.

### 1. Harmonik <sup>31</sup>

Zunächst sei einmal versucht, lediglich das harmonische Geschehen im Lied funktional zu beschreiben:

<sup>28</sup> Klemm B S. III, bei Vill S. 110.

<sup>29</sup> Nach Floros I, S. 137, sowie das ganze IV. Kapitel: Ästhetik, 2. Kunst und Leben S. 136 ff. und auch Kennedy, S. 159.

<sup>30</sup> Nach Pamer A, I, S. 127.

<sup>31</sup> An dieser Stelle sei Herrn J. Beurle, Tübingen, herzlich für seine Geduld bei der Überwachung und Kontrolle dieser Analyse gedankt.



chromatischer Weiterführung (Alteration) der als leittonig aufzufassenden Noten, in zeitlich voneinander unterschiedlicher Sukzession, verbunden mit einer Retardierung und somit Verstärkung der Klangwirkung, komponiert wird.

Eine weitere harmonische Eigenheit Mahlers besteht in einer Verschleierung von Akkorden im funktionalen Zusammenhang: In den ohnehin wenig eindeutigen Takten 48–52 erklingen beispielsweise in Takt 49 g-Moll und Es-Dur gleichzeitig, in Takt 50 mehr »harmoniefremde« denn »harmonieeigene« Töne. Erst wenn man versucht, den »großen« harmonischen Bogen dieser Stelle zu sehen, ergeben sich, quasi deduktiv, die zu erwartenden Harmonien. Wohl sehr bewußt setzt Mahler diese Möglichkeit auch zur Leitung von Hörerwartungen ein, denn in der Signifikanz kaum zu überbieten, wird der c-Moll-Schluß des Liedes von dem einleitenden Quartsextakkord in Takt 66 nach all den zwischengeschalteten Akkorden schwerlich als befriedigender, auflösender Abschluß empfunden.<sup>33</sup> Als harmonisch stabilisierende Elemente dagegen finden »Orgelpunkte« und die Auskomponierung des Quintenzirkels Anwendung.

## 2. Themen-Motive

Die Einleitung (Takt 1–4) exponiert das Hauptmotiv,<sup>33a</sup> eine komponierte harmonische Ellipse (ausführlich und meines Wissens zum ersten Mal bei Gerlach aus Seite 34 beschrieben) in sich bergend, zusammengesetzt aus zwei Teilen: die »ursprüngliche« Vorhaltsdissonanz Takt 1 + 2 und deren Wiederholung im Quintabstand Takt 3 + 4, zusammen den Intervallraum einer Oktav durchmessend. Dieses zentrale Motiv läßt sich permanent und maßgeblich im ganzen Lied und zwar in zweierlei Hinsicht nachweisen:

<sup>33</sup> Siehe Pamer A II, S. 117.

a) rein quantitativ in originaler oder leicht abgewandelter Form (Takt 1—4, Takt 10—14, Takt 17—21, Takt 28—29 (30), Takt 35—40, Takt 44—47, Takt 67—74) oder

b) in davon abgeleiteten anderen Motiven bzw. thematischen Linien: die thematische »Keimzelle« sei durch die durchschrittene Quart, die stufenweise Zielgerichtetheit und in zusammengesetzter Form im Erreichen des Ausgangstons charakterisiert.

Somit ist also alles, was thematisch-motivisch in diesem Lied geschieht, aufeinander beziehbar und aus diesen vier Anfangstakten ableitbar.<sup>34</sup> Anbetracht dieser Tatsache scheint es gewaltsam, das Liedganze in einzelne Motive oder Themen aufzusplittern, wenn sie substantiell zusammengehören und in einem gewissen Sinne auf die »unendliche Melodie« abzielen; — das scheinbar Neue ergibt sich aus der Anwendung einer Variantentechnik unter völliger Gleichberechtigung<sup>35</sup> von Singstimme und Begleitung.

Von besonderem Interesse sind die Takte 26—28, wo die Singstimme von einem Zitat aus dem ersten Kindertotenlied (Takt 48 + 49) kontrapunktiert wird.

### 3. Melodische Qualität

Versucht man den verschiedenen melodischen Linien des Liedes (in welcher Stimme auch immer!) zu folgen, so läßt sich erkennen,

<sup>33a</sup> Welches zurecht von Vill mit dem »Sehnsuchtsmotiv« aus Wagners »Tristan« verglichen wird; S. 114.

<sup>34</sup> Erklärungsansatz bei Pamer A II, S. 121, auch Adorno A, S. 142/143.

<sup>35</sup> Hierzu Adorno B, S. 36 u. Fischer, S. 64.

daß die Diatonik eine hervorragende Rolle einnimmt und sehr selten aufgegeben wird (auch bei Alterationen).<sup>36</sup> Die Phrasenbildung besitzt bei melodischen Floskeln immer die Tendenz, in große, weitangelegte Bögen gefaßt zu werden;<sup>37</sup> Sprünge oder »unsingbare« Intervalle werden in der Linienführung weitgehend vermieden. Die Bewegungsrichtung in den melodischen Linien beschreibt recht häufig einen Halbkreis und kann zum Anfangston einer Phrase zurückkehren.

#### 4. Linearität

Als Mahler mit der Komposition der Kindertotenlieder begann, fiel das in eine Zeit, in der er sich detailliert mit Bachscher Kontrapunktik auseinandersetzte.<sup>38</sup> So sicher es nun ist, daß dieses Lied nicht durch Bachsche Kompositionstechniken reguliert wird,<sup>39</sup> so offensichtlich läßt sich zeigen, welche Bedeutung die Selbständigkeit der Linienführung bei Mahler besitzt.

Wie schon bei den Erörterungen in den Abschnitten »Harmonik« und »melodische Qualität« angedeutet, wird das auch in den Takten 11—14 zwischen Ober- und Unterstimme im Klavier, 15—19 zwischen Sing- und Oberstimme des Klaviers, 33—36 zwischen Sing- und Oberstimme des Klaviers mit Stimmkreuzung, 53 zwischen Mittel- und Unterstimme im Klavier, 61—67 zwischen Sing- und Oberstimme des Klaviers und andere Stellen besonders deutlich. Zwar folgen diese Linien nicht unbedingt den traditionellen Konsonanz-Dissonanz-Regeln eines zweistimmigen Kontrapunkts, erfüllen hingegen weitgehend die Forderungen von Stimmführungsregeln unter Erhalt von größtmöglicher Unabhängigkeit und den damit eingebauten Konflikten<sup>40</sup> (Harmonik, Stimmkreuzung usw.).

#### 5. Rhythmik — Metrik

An der Zählinheit von Viertelwerten hält Mahler auch bei Änderung des Taktes (Takt 37 3/2-Takt, Takt 69 2/4-Takt) fest.<sup>41</sup> Der kleinste vorkommende Notenwert findet sich als Sechzehntel-Quintole in Takt 29 auf Zählzeit 1. Bezeichnenderweise deklamiert die Singstimme hauptsächlich syllabisch (Ausnahmen: Takt 35, 63 + 64, 66) in Vierteln und Achteln, seltener in punktierten Werten. Im Interesse der Anlage weiter melodischer Linien handelt es sich um eine großenteils recht einfache rhythmische Struktur.

Pausen scheinen hingegen an Wichtigkeit zu gewinnen und fungieren als Interpunktionen oder Gliederungselemente des Textes und

<sup>36</sup> S. Pamer B, S. 953, auch Borris, S. 586.

<sup>37</sup> Hierzu Pamer A I, S. 135.

<sup>38</sup> S. Schreiber, S. 146.

<sup>39</sup> S. Pamer B, S. 953.

<sup>40</sup> Vgl. hierzu Zillig, S. 118/119, Mersmann, S. 94 u. Kennedy, S. 80.

<sup>41</sup> S. Pamer A II, S. 109/110.

gleichzeitig als Auflichtung der musikalischen Faktur.<sup>42</sup> Verbale rhythmische Anweisungen greifen in die Zeitgestaltung ein: das Grundtempo »Ruhig, nicht schleppend« wird nach einem kurzen Ritardando (Takt 28) in ein »Etwas bewegter« (Takt 30—37) umgewandelt. Ein wiederum anschließendes Ritardando (Takt 39 + 40) leitet zurück zum »Tempo I« (Takt 41 ff.). Dieselbe Tempoänderung ist nochmals von Takt 60/61 (»Ritardando«) zu Takt 62—70 (»Etwas bewegter«) gefordert, wobei das Stück mit einem Ritardando (Takt 71 ff.) schließt — alles Tempo- und Agogik-Vorschriften, die einen weiten Raum zur Interpretation offenlassen.

## 6. Dynamik

Differenziert und sorgfältig handhabt Mahler ebenfalls die Dynamik in diesem Lied. Obwohl die Komposition vorherrschend im *p* bzw. *pp* gehalten ist,<sup>43</sup> sorgen ausgiebig verwendete- und Crescendi-Zeichen, Akzente, *sf* dafür, daß keineswegs ein monotones Klangbild entsteht. Für Höhepunkte wie in Takt 41 oder 66 in der Singstimme wird ausdrücklich *pp* gefordert, *mf*, geschweige denn *f*, kommen nicht vor. Diese äußerst kontrolliert gebrauchte Dynamik spiegelt ein sehr gebändigtes Fühlen, deshalb nicht weniger intensiv, eindringlich auf jeden Fall<sup>44</sup> — aufdringlich niemals.

## 7. Form

Das Suchen nach einer eindeutigen Form verläuft im vorliegenden Lied wohl ergebnislos; zwar lassen sich durchaus ganz bestimmte formale Abschnitte erkennen, doch werden diese nur verständlich, wenn man sie auf dem Hintergrund einer »durchkomponierten Form« betrachtet als organisierter Zeitverlauf.<sup>45</sup>

Zwei Ansätze zur Formanalyse sollen durchgeführt werden:

a) mit dem Mittel der thematisch-motivischen Analyse:

Formteil A (Takt 1—45)	Formteil A' (Takt 46—74)
Vorspiel — Liedabschnitt mit (Takt 1—4) variiertem Material aus dem Vorspiel (Takt 5—45)	Liedabschnitt — Nachspiel (Takt 46—66) (Takt 67—74)

b) vom Gedicht ausgehend:

Der Versuch, Analogien zwischen der Form des Gedichts und des komponierten Liedes zu verfolgen (1. Strophe Takt 5—19), 2. Strophe Takt 21—36, 3. Strophe Takt 38—51, 4. Strophe Takt 54—67) ergibt, daß den Strophen des Gedichts, obwohl 4- und 3-Verszeiler, etwa jeweils die gleiche Anzahl Takte Musik zugeordnet ist (Strophenform).

<sup>42</sup> Hierzu Pamer A II, S. 108.

<sup>43</sup> S. Redlich A, S. III.

<sup>44</sup> S. Bekker, S. 30.

<sup>45</sup> Hierzu Forchert, S. 98.

Gerlach erklärt das wie folgt: »Das Gedicht für das zweite der Kindertotenlieder Mahlers war ein Sonett. Um es als Lied erklingen lassen zu können, ist Mahler genötigt, in die kürzeren Strophen Zeilen zu interpolieren, denn nur so erhält er rechte Proportionen, Strophen einander entsprechenden Umfangs. Die interpolierten Zeilen erklingen ohne Sprache als instrumentale Melodie.«<sup>46</sup>

Die Überlappung der Formen bzw. Formteile, die sich aus der Zusammenschau der Analysen a) + b) ergeben, kann mit Pamers Worten beschrieben werden: »Auch dort, wo die Strophenform noch in späteren Liedern deutlich erkennbar ist, ist durch innere Kontinuität — meistens durch eine stark in den Vordergrund tretende, straff zusammenhaltende Begleitung, sowie auch die symphonisch angelegte motivische Arbeit in der Melodik und thematische Ausarbeitung in Zwischenspielen (beachte die Verwendung des Einleitungsmotivs, Anm. d. Verf.) — ein Hinausgehen über den Rahmen der Liedkomposition seiner Zeitgenossen zu konstatieren« — Form gilt nicht mehr als vorausgegeben, sondern wird zur kompositorischen Aufgabe.<sup>47</sup>

#### 8. Klavierauszug — Orchesterpartitur<sup>+</sup>

Was das Verhältnis Klavierauszug — ursprüngliche Orchesterfassung anbelangt, so kann man festhalten, daß Mahler sich durchaus Änderungen für Klaviersatz vorbehielt, wenn sie auch im einzelnen nicht gravierend sind.

Durch Singstimmenverdopplung (Takt 8/9, Takt 48—51) oder des geraden Gegenteils (Takt 43—45, Takt 61/62), durch das Wegfallen eines imitatorischen Einsatzes (Takt 49—51), einer Pause in der Singstimme (Takt 49), durch die Umdeutung einer Note (Takt 45) Singstimme b' statt ais') oder Veränderung einer Begleitfigur (Takt 72 im Baß des Klaviers verglichen mit der Harfe der Orchesterpartitur) und vor allem durch die abgeänderte Phrasierung im Klaviersatz und Reduktion einer sehr auskomponierten Dynamik der Partitur, in der es auch forte gibt (z. B.: Takt 34), erhält der Klavierauszug von Mahlers Hand gegenüber der autographen Partitur einen eigenen Stellenwert.<sup>48</sup>

#### 9. Instrumentation<sup>+</sup>

Ein erster Blick in die Partitur informiert darüber, welche Instrumente Mahler für das zweite Kindertotenlied verwendet, es sind: 2 Flöten, Oboe, 2 Klarinetten (in A), 2 Fagotte, Horn (in F), Pauke (in B), Harfe, Singstimme und mehrfach besetzte Streicher — also eine ausgesprochen kammermusikalische.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> S. bei Gerlach, S. 33.

<sup>47</sup> Bei Pamer B, S. 953, vgl. mit Mersmann, S. 92, Adorno A, S. 71, Adorno A, S. 91/92.

<sup>48</sup> Hierzu Klemm B, S. IV, aber auch Adorno A, S. 107.

<sup>49</sup> S. Pamer A II, S. 113.

Besetzung im Vergleich zu den Orchesterwerken Mahlers jener Zeit. Was die Singstimme anbelangt, so ist überliefert, daß Mahler ausdrücklich die Aufführung durch eine Männerstimme vorsah.<sup>50</sup>

Im 1. Abschnitt des Liedes (Takt 1—14) dominiert, abgesehen vom instrumentalen Vorspiel (Takt 1—4), die Singstimme, welche hauptsächlich von den Bläsern (durchschnittlich mittlere Lage) mit Liegeklängen und bei dem Ausruf »O Augen!« von den Streichern (führende Violoncelli) abgelöst, gestützt wird. In den darauffolgenden Takten 15—21 wird das vorhergehende Klangbild noch stärker reduziert und ganz auf die Selbständigkeit melodischer Floskeln in verschiedenen Instrumenten gestellt. Danach (Takt 22—28) wechselt das Klangregister der tiefen Streicher in die Holzbläser (ab Takt 26), um dann durch alle Streicher vorbereitet (Takt 29/30) in ein Tutti aller Streich- und Blasinstrumente (Takt 31—35) zu münden. Ab Takt 33 wird der volle Orchesterklang (aber dennoch *p*) wieder abgebaut und kehrt mit den führenden Violoncelli zu einem auf Durchhörbarkeit angelegten Streicherhintergrund zurück (Takt 35—40).

Nachdem der Übergang in den Abschnitt Takt 41—48 zusätzlich mit dem in diesem Lied einmaligen Einsatz der Pauke (gedämpfter Wirbel Takt 39/40) bewerkstelligt worden ist, erhalten die Holzbläser die Ausgestaltung der Harmonien zuerteilt, die Singstimme und Harfe begleitend, wobei das Horn (Takt 44—47) das Hauptmotiv des Liedes, sonst den Streichern anvertraut, spielt. Von großer Eingenständigkeit und Wichtigkeit einzelner Instrumente zeugen die Takte 49—60, die zunehmend ab Takt 61—64 das Klangbild dichter gestalten, jedoch zu keinem Höhepunkt führen, sondern, nachdem die Bläser weggenommen werden, in Takt 67 den kargen Klang der Anfangstakte, allerdings in anderen Registern, wieder aufgreifen. Mit Takt 69/70 blendet Mahler die Streicher aus und führt die verlöschende Musik in einen Liegeklang der Holzbläser (Takt 72—74).

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Instrumentation rein kammermusikalisch zur Verdeutlichung der Satztechnik unter Anwendung gewisser koloristischer Mittel angelegt ist.<sup>51</sup>

#### 10. Wort — Ton Verhältnis<sup>+</sup>

In diesem, die Analyse abschließenden Aspekt, ist die Möglichkeit gegeben, über die resümierende Beschreibung des Sachverhalts hinaus zu gewissen Deutungsansätzen für das Lied zu gelangen. Da aber hier nicht der Raum ist, allen diesen Beziehungen in Feinheit nachzuspüren, seien lediglich einige Beobachtungen angeführt.

In der harmonischen Analyse fielen besonders die Stellen, die sich einer funktionalen Deutung entziehen (Takt 26—28/57—61) und die,

<sup>50</sup> Hierzu Göhler, S. 361, auch Kennedy, S. 140.

<sup>51</sup> S. bei Adorno B, S. 34 oder Bekker, S. 28 u. Pamer A II, S. 121 und vor allem Mahler selbst bei Reich, S. 31.



die durch Auskomponierung des Quintenzirkels (Takt 29—36/61—66) außerordentlich tonartenbekräftigend wirken, auf. Nun ist im ersten Fall an diesen Stellen (Takt 26—28) vom »Nebel mich umschwammen, gewoben vom verblendenden Geschicke« und einer anschließenden Bewußtwerdung und Ernüchterung über die Sachlage die Rede (diese Interpretation läßt sich ebenfalls auf die Takte 57—61 übertragen!) und im zweiten von »Strahl« und »Sterne«, also Metaphern für das Licht, die jeweils mit einem recht positiven, emphatischen Erleben (vgl. auch Takt 41/42) verbunden sind (klare Tonalität).

Aus der thematisch — motivischen Analyse folgt eine große Bedeutung für das Hauptmotiv (Takt 1—4), welches durch sein häufiges direktes oder indirektes Vorkommen, symbolisch — signalartig<sup>52</sup> und zusätzlich als Gliederungsmoment wirkt. Dies ließe sich anhand der Wortvertonung »O Augen!« (Takt 11) als ein »Weheruf«,<sup>53</sup> der einen momentanen emotionalen Gefühlszustand widerspiegelt, verstehen. Das Zitat aus dem ersten Kindertotenlied mit dem Text »Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken, mußt sie im ew'gen Licht versenken!« könnte auf eine tiefe Überzeugung von den folgenden Worten in Takt 29—35 hinweisen.

Auch die Instrumentation mag für Textdeutungen fruchtbar gemacht werden, so bei der Schlüsselstelle des Liedes Takt 22—28, wenn die »Nebel« sozusagen aus den Streichern in die Bläser steigen und den Blick für die Realität freigeben. Die Gewißheit, daß der »Strahl« bereits »heimgekehrt« sei, könnte ein Pendant in dem Tutti der Streicher und Bläser Takt 31 ff. und 63 ff. finden. Die »leuchtenden« Harfengirlanden in Takt 41/42, das deutlich vernehmbare Hauptmotiv (Wehemotiv) im Horn Takt 44—47 »sprechen« ohne Worte für sich und der entmaterialisierte Schluß muß wohl als offen und vieldeutig empfunden werden.

Bei diesen Andeutungen soll es bleiben, da sie keineswegs ergeben; mögen sie dennoch zeigen, daß Mahler bei der Komponierung des Liedes keine Wortausdeutung anstrebte, sondern eher eine Synthese bzw. Übereinstimmung von Gefühlen, Inhalten, Stimmungen in Text und Musik.<sup>54</sup>

### III. Versuch einer Einschätzung und Bewertung der Kindertotenlieder.

#### 1. Bedeutung der Lieder für das Gesamtschaffen<sup>55</sup>

Die wohl vom musikalischen Tatbestand überzeugendsten Beziehungen zu den Sinfonien sind die häufig erwähnten und festgestellten

<sup>52</sup> Vgl. Borris, S. 582.

<sup>53</sup> Bei Floros II, S. 215.

<sup>54</sup> Hierzu Pamer A II, 125 und Borris, S. 579. Auch Lustgarten, S. 272.

<sup>55</sup> Vgl. hierzu Fischers These, S. 57. Auch Blaukopf, S. 235.

Liedanklänge bzw. Zitate,<sup>56</sup> die sich in folgenden sinfonischen Sätzen aufspüren lassen:

V. Sinfonie cis-Moll:

- vgl. 1. Kindertotenlied, Takt 14/15, Singstimme mit 1. Satz, Takt 313—315, Flöten<sup>57</sup>
- vgl. 1. Kindertotenlied, Takt 75—77, Singstimme mit 1. Satz, Takt 17—22 nach Ziffer 14, Flöten<sup>58</sup>
- vgl. 2. Kindertotenlied, Takt 1—4, Violoncelli mit 4. Satz, Takt 2—5, Violinen<sup>59</sup>

VIII. Sinfonie Es-Dur:

- vgl. 4. Kindertotenlied, Takt 15 f./36 f./36 f./59 f., Singstimme mit II. Teil, Takt 890/91, Singstimme<sup>60</sup>
- vgl. 4. Kindertotenlied, Takt 65—69, Singstimme mit II. Teil, Takt 573—577, Violinen<sup>61</sup>

IX. Sinfonie D-Dur:

- vgl. 4. Kindertotenlied, 65—69, Singstimme mit 4. Satz, 21—15 Takte vor Schluß, Violinen<sup>62</sup>  
aber auch (man beachte, daß diese Sinfonie 1899—1901 komponiert worden ist)

IV. Sinfonie G-Dur:

- vgl. 2. Kindertotenlied, Takt 48—51, Singstimme mit 3. Satz, Takt 80—83<sup>63</sup>

Sicherlich muß mit allem Nachdruck auf die Problematik, wie weit es sich hierbei um eine bewußte kompositorische Beziehung handelt, hingewiesen werden. Dagegen sollten die Einzelanalysen anregen, daß durch:

— Relativierung der im Riemannschen Sinne funktionalen Zusammenhang der Akkorde.

— Verfahren der Themen- und Motivgewinnung durch Variierung einer melodischen »Keimzelle«.

<sup>56</sup> Hervorragend die Auseinandersetzung hierzu von Tibbe, S. 103 ff.

<sup>57</sup> S. Tibbe, S. 116.

<sup>58</sup> S. Adorno A, S. 218, Anmerkung 3; Pamer A II, S. 127, Kennedy, S. 586.

<sup>59</sup> S. Borris, S. 586 und Vill, S. 113.

<sup>60</sup> S. Tibbe, S. 115.

<sup>61</sup> S. Tibbe, S. 114. S. Pamer A II, S. 127 und Vill, S. 118.

<sup>62</sup> Kennedy, S. 150; Wörner, S. 226; Tibbe, S. 120.

<sup>63</sup> S. Tibbe, S. 118.

- Integrierung von Zitaten:
- melodische Phrasenbildung in Richtung »unendlicher Melodie«,
- betonte Selbständigkeit der Linienführung.
- Wechsel des Metrums, aber unter Beibehaltung der Zähleinheit;
- wichtige verbale Spielanweisungen.
- Differenzierung der Dynamik.
- Nichtgewähren von emphatischen Höhepunkten.
- Verweigerung einer eindeutigen Form,
- strukturelle Instrumentation usw. mit den »Zitaten« in den

Sinfonien zusammen, von der Anlage der Musik her, eine innere, nachweisbare Verwandtschaft zu seinen Sinfonien, vor allem der Sinfonien 5—9 (10), in den angewandten kompositorischen Techniken besteht.<sup>64</sup>

## 2. Bedeutung der Vorstellungswelt Mahlers für die Komposition der Kindertotenlieder

Mahler selbst hat einmal betont, daß das Komponieren für ihn gleichkomme mit der Schaffung einer eigenen, imaginären Welt. Nun floß in diese »Welt« durch sein starkes philosophisches und religiöses Interesse sehr viel an Weltanschauung<sup>65</sup> ein, die er sich durch Lektüre und Gespräche angeeignet hatte. Zu der in diesen Liedern zugrunde liegende Todesproblematik seinen abschließend noch einige Bemerkungen gestattet:

Nachdem Mahler biographisch sehr direkt mit der Erfahrung des Todes konfrontiert worden war, weiß man zusätzlich (nach einem Bericht Bruno Walters),<sup>66</sup> daß Mahler um 1900 (nach der Genesung von schwerer Krankheit) und in seinen letzten Lebensjahren (nach der Diagnostizierung seines Herzleidens im Jahre 1907) sich intensiv nicht nur mit dem Tod, sondern auch mit Fragen des Jenseits, auseinandersetzte. Doch ebenfalls nicht nur in Situationen unter unmittelbarem Erleben einer gesundheitlichen Belastung, sondern sein Denken kreiste anscheinend darüber hinaus prinzipiell um diesen Fragenkomplex, so daß Floros Mahlers Anliegen geradezu als »metaphysische Agonie« bezeichnet.<sup>67</sup> Die philosophischen Impulse für sein »Todes-Denken« entnahm und erhielt er unter anderem aus der Lektüre von Gustav Theodor Fechners Werken, Goethes Entelechielehre und aus Gesprächen mit seinem Freund Siegfried Lipiner (ausführliche Erörterung bei Floros S. 98—114).

Die Kindertotenlieder erhalten somit zusätzlich eine spezifisch philosophische Dimension und beinhalten möglicherweise Mahlers

<sup>64</sup> Hierzu Bekker, S. 33, Redlich B, Spalte 1496, Fischer, S. 64; Lustgarten, S. 272.

<sup>65</sup> S. Floros I, S. 168.

<sup>66</sup> Nach Floros I, S. 99.

<sup>67</sup> Bei Floros I, S. 100 und Barford, S. 15.

eigene Vorstellungen und Gedanken zu einer allgemein-menschlichen Frage.

- a) Noten:
- Mahler, Gustav Kindertotenlieder für eine Singstimme und Orchester auf Gedichte von Friedrich Rückert (hg: Eberhardt Klemm), Taschenpartitur, Leipzig 1973
- Mahler, Gustav Kindertotenlieder für eine Singstimme und Orchester auf Gedichte von Friedrich Rückert (hg: Eberhardt Klemm), Klavierauszug, Leipzig 1973
- b) Bücher und Aufsätze:
- Adorno, Theodor W. (A) Mahler — Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt 1960
- Adorno, Theodor W. (B) Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers, in: Impromptus, Frankfurt 1968: 30—38
- Adorno, Theodor W. (C) Zu einem Streitgespräch über Mahler, in: Musik und Verlag, Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1968: 123—127
- Barford, Philip Mahler Symphonies and Songs (BBC Music Guides), London 1970
- Bekker, Paul Gustav Mahlers Sinfonien, Berlin 1921
- Blaukopf, Kurt Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft, Wien/München/Zürich 1969
- Borris, Siegfried Mahlers holzschnittthafter Liedstil, in: Musik und Bildung 5 (1973): 578—587
- Challier, Ernst Die Lieblingsdichter der Deutschen Komponisten, in: Musikalisches Wochenblatt/Neue Zeitschrift für Musik 1907, Heft 49: 1005—1006, 50: 1030—1035
- Fischer, Kurt v. Bemerkungen zu Gustav Mahlers Liedern, in: Musicological Annual 13 (1977): 57—67
- Floros, Constantin (I + II) Gustav Mahler, Bd. I + II, Wiesbaden 1977
- Forchert, Arno Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900, in: Archiv für Musikwissenschaft 32 (1975): 85—98
- Gerlach, Reinhard Mahler, Rückert und das Ende des Liedes, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1975, Berlin 1975: 7—45
- Göhler, Georg Gustav Mahlers Lieder, in: Die Musik 10 (1910/11): 357—363
- Hansen, Mathias Das irdische Leben — Zum Weltbild des jungen Mahler, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 16 (1974): 25—30
- Kennedy, Michael Mahler, London 1974
- Klemm, Eberhardt (A) Vorwort zur Partiturausgabe der Kindertotenlieder, Leipzig 1973
- Klemm, Eberhardt (B) Vorwort zum Klavierauszug der Kindertotenlieder, Leipzig 1973

- Kralik, Heinrich Gustav Mahler, Wien 1968; Lustgarten, Egon, Mahlers lyrisches Schaffen, in: Musikblätter des Anbruch 2 (1920)
- Mahler, Alma Gustav Mahler — Memories & Letters (hg: Donald Mitchell), London 1973
- Mayer, Hans Musik und Literatur, in: Gustav Mahler, Tübingen 1966: 142—156
- Mersmann, Hans Die Moderne Musik seit der Romantik, Wildpark-Potsdam, o. J.
- Pamer, Fritz Egon (A I + II) Gustav Mahlers Lieder, in: Studien zur Musikwissenschaft Bd. 16 (1929): 116—138, 17 (1930): 105—127
- Pamer, Fritz Egon (B) Das Deutsche Lied im 19. Jahrhundert, in: Handbuch der Musikgeschichte (hg: Guido Adler), München 1975: 939—955
- Prang, Helmut Friedrich Rückert — Geist und Form der Sprache, Schweinfurt 1963
- Redlich, Hans Ferdinand (A) Gustav Mahler: »Kindertotenlieder«, Vorwort in der Taschenpartitur (Eulenburg), Mainz 1961
- Redlich, Hans Ferdinand (B) Mahler, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd. 8, Kassel/Basel/London/New York 1960: Spalte 1489—1500
- Reich, Willi Gustav Mahler: Im eigenen Wort — Im Wort der Freunde, Zürich 1958
- Schreiber, Wolfgang Mahler, Reinbek 1971
- Tibbe, Monika Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers, in: Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 1 (hg: Carl Dahlhaus/Rudolf Stephan), München 1971; Vill, Susanne, Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers, Tutzing 1979 (besonders S. 108—121)
- Vondenhoff, Bruno und Eleonore Gustav Mahler Dokumentation (Sammlung Eleonore Vondenhoff), Tutzing 1978
- Vorwort Vorwort zur Ausgabe der Kindertotenlieder von Friedrich Rückert, Frankfurt 1872
- Wörner, Karl H. Die Musik in der Geistesgeschichte — Studien zur Situation der Jahre um 1910, Bonn 1970
- Zillig, Winfried Gustav Mahler, in: Von Wagner bis Strauss — Wegbereiter der Neuen Musik, München 1966: 116—130

#### POVZETEK

Razprava je poskus, da se z analitičnim raziskovanjem približamo pomenu, ki ga imajo »Kindertotenlieder« za celotno Mahlerjevo ustvarjalnost. Izhajajoč iz preučevanja literarne predloge in sprememb besedil, nakazuje avtor s pomočjo zgodovine nastanka pesmi dve razlagi (jezikovno in psiho-loško), zakaj se je Mahler odločil za Rückertovo poezijo.

Podrobne analize druge pesmi »Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen« prikažejo kot primer za druge pesmi kompozicijski postopek, ki se nanaša na harmonijo, tematiko, motiviko, melodiko, linearnost, ritmiko in metriko, dinamiko, formo, primerjanje klavirskega izvlečka in orkestralne partiture, instrumentacijo in odnos med besedo in tonom. To naj bi tudi koristilo nadaljnji obsežnejši opredelitvi pesmi v literaturi o Mahlerju. Vendar avtor ne ostane pri kompozicijskem prikazu, ampak hoče z vključitvijo Mahlerjevega miselnega sveta poudariti še morebitno metafizično vsebino pesmi.

## JANÁČEK'S AESTHETICS

Jaroslav Jiránek (Praha)

When considering the aesthetics of composers we always examine their writings and other linguistic documents, as well as their compositions as the ultimate result of their creative approach. Janáček's case is particularly interesting, because — contrary to other composers — Janáček was extremely active in the literary sphere practically throughout his whole life. His literary heritage is rich as regards genres, including as it does 1) belletristic works (feuilletons), 2) critical and pedagogical articles, 3) essays on musicology and ethnography, 4) and a number of memoirs and autobiographic material. It is interesting to compare Janáček's aesthetic opinions contained explicitly in his theoretical works and implicitly in his artistic expressions, both musical and literary. A part of Janáček's literary heritage has already been processed and appraised by experts whose works can now be taken as a base for further research. I have in mind the studies of Arne Novák (Leoš Janáček spisovatel — Leoš Janáček the Writer — in: Janáček, L., *Fejetony z Lidových noviny — Feuilletons from The People's Newspaper*, Brno 1958), Vladimír Helfert (*Kořeny Janáčkovy kritického stylu — The Roots of Janáček's Critical Style* — same source), Pavel Eisner (*Janáček spisovatel — Janáček the Writer — Hudbní rozhledy — Music Review — 11, 1958*) and Antonín Sychra (*Janáčkův spisovatelský sloh klíč k sémantice jeho hudby — Janáček's Style as a Writer the Key to the Semantics of His Music — Estetika — Aesthetics — 1, 1964*). I think it is possible to agree with the conclusions at which all of them almost unanimously arrived. Janáček was unquestionably a real artist also as a writer. In the literary sphere, too, he manifested himself as a modern author on the boundary between impressionism and expressionism with the accent rather on the latter. At the same time, however, he wholly preserved his individuality, forming his fundamental creative base in his personal conception of folk realism. However, if we are to proceed further in our deliberations on Janáček's aesthetics, we must try to compare Janáček's complexly conceived work as a writer with his equally com-

plexly conceived work as a composer. Moreover, we must, in particular, try to define the Janáčekism concept, i. e. Janáček's artistic style and his personal aesthetics, genetically and historically.

A. Novák was right in placing the phenomenon represented by Janáček on the historical cross-roads of style epochs. It was not, however, merely the question of the boundary between impressionism and expressionism; in his music there is also the boundary between neo-Classicism, neo-Baroque and neo-folklorism. Janáček was intensely concerned with problems of the artistic trends of the 20<sup>th</sup> century and keenly followed the development of world art, agreeing with some things and disagreeing (more often!) with other things. He was a modern man, but always wholly individual. Eisner's statement to the effect that it is not easy to decide what is dialectism and what is neologism in the case of Janáček is more far-reaching than the writer himself may have presumed. It is not the question merely of Janáček's literary stylistics, but directly the key question of Janáček's artistic style in general.<sup>1</sup> Janáček cannot be wholly ranked in musical impressionism, expressionism or neo-Classicism and the artistic trends connected with them. Similarly as Otakar Ostrčil and Ladislav Vycpálek, Janáček was an intrinsically modern, but simultaneously specifically Czech personality representing a synthesis of style par excellence which cannot be explained at all without the historical logics of its home provenience.<sup>2</sup>

Janáček was a real Czech, more precisely a Moravian; in studying his specific personality we cannot overlook the historical background of the inequable development of Bohemia and Moravia.

While at the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries Prague was enchanted by the art of Mozart, Brno was still captivated by fashionable Viennese goods of the type of Müller, Süßmayer and others. While the typical features of the so-called ancien régime (aristocratic orchestras and a cosmopolitan bent for Italian opera) disappeared in Bohemia approximately at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, they survived in Moravia for another good thirty to forty years. The belated politico-

---

<sup>1</sup> Attempts have been made to solve the problem of Janáček's originality of style onesidedly in the sense of its "dialectism". One of such attempts — incorrect due to their non-dialectic onesidedness — is, for example, Dietmar Ströbel's study *Auf der Suche nach Janáčeks musikgeschichtlichen Ort*, Colloquium Musica Bohemica et Europea, Brno 1970, Brno 1972, pp. 397—406.

<sup>2</sup> I tried to outline the genesis and synthetic nature of Janáček's artistic style in my study *Leoš Janáček jako stylový mikrokosmos české hudby 20. století (Leoš Janáček as a Microcosmos of Style in Czech Music of the 20<sup>th</sup> Century)*, *Hudbení věda (Musicology)*, 6, 1969, pp. 150—171. — Comp. also the paragraph on the formation of styles in the concluding chapter of *Dějiny české hudbení kultury 1890—1945 (The History of Czech Music Culture 1890—1945)*, vol. I, Prague 1972, vol. II in print at the Academia Publishing House.



economic development of Moravia could not but have natural consequences also for the specifically different course of the national revival in Moravia. In Bohemia the process of the bourgeois democratic revolution had progressed to such an extent that the development of the national revival had entered its second phase, marked by the fact that towns were ever more becoming centres of the patriotic movement (from where Czech national consciousness spread back to the countryside). In Moravia it was the other way round. Prague was just beginning its victorious struggle on the part of feudally desintegrated Moravia, as the revival had not as yet reached the towns from the countryside. This of course involves music as well. When in Bohemia the idea of romanticism showed itself to be exceptionally fruitful and continued from folk art to the monumental attitudes of Smetana, in Moravia it stagnated on the level of the ideal of simple national folk art, represented most outstandingly from the artistic viewpoint by Křížkovský and developed theoretically by the folkloristic movement.

This naturally forms the historical basis of our explanation<sup>3</sup> as to why Janáček, firmly rooted in his native Moravia, was remote from the romantic ideal of Smetana's programme music and the aesthetics of Otakar Hostinský and why he was closer to the formalistic Herbartian aesthetics of Durdík and Zimmermann.

On this basis we explain why the artistic world of Dvořák with its folk-like spontaneous directness and formal conservativeness was far closer to the young Janáček than the musically and ideologically exacting, reflective and formally new type of art of Smetana.

However, this historical "Moravian heritage" also had its positive aspects for Janáček, these being manifested in the remarkable dialectics of "dialectism and neologism", conservativeness and progress. He could approach the then new European trends (impressionism, expressionism and so on) without the burden of romanticism. Not even when seeking scientific answers to his questions — and Janáček sought them throughout his whole life — was he burdened with the speculative heritage of German idealistic philosophy. He also had no prejudices (after overcoming the dogmatism of Zimmermann and Durdík) opened up by the new, positivistically empiric trends, concretely Wundt's psychology and modern ethnographical study. A lifelong fondness for psychology and extensive ethnographical work were really inseparable attributes of Janáček's artistic personality. His interest in psychology primarily oriented him towards the means of

---

<sup>3</sup> The possible objection to the effect that in the Eighties and Nineties the politico-economic situation in Moravia was quite different and that by then the high degree of inequability of the process of development had been smoothed out is not justified in this case. Moreover, the ideological superstructure manifests itself through its natural belatedness, so that Janáček just as a *musician with Moravian feelings* could follow only the trend set by Křížkovský and the folkloristic movement.

expression (often at the cost of a formal system) and necessarily from here to the encroachment of art on man's inner world. His modern ethnographical approach was again oriented towards the depiction of a song in the concrete totality of the general life of mankind.<sup>4</sup> Thus in fact *from art to life* once again. Both tendencies, the psychological and the ethnographical one, had an entirely synergical influence in this respect. A qualitative leap ahead then came about in Janáček's process of development when — favourably predisposed in this way — he placed himself at the head of the powerful wave of artistic realism of the Eighties and Nineties and in particular of Russian literary realism. It was just in this sphere that Janáček found fertile soil for the creative development of the most intrinsic forces of his artistic talent and his artistic belief which had grown from the environment of his native Moravia. Here another path of escape from the mechanical folkloristic approach, in whose existence he firmly believed, presented itself to him, i. e. the path represented by psychological thinking out to the end and deepening of folk songs and language whose intonation fund was simultaneously to serve as a starting point in the creation of artistic pictures of life. Yes, it was at this point that, on the basis of his important, new appraisal, not the folk song and folk customs, but directly the *language* of the people won the leading place in Janáček's musically realistic observation of life. Here we find ourselves at the roots of Janáček's mature style of life solely from which we can deduce *Janáček's aesthetics*, the style which he later took for the theoretical justification of his so-called speech-melody theory.

Our consideration of the historical genesis of Janáček's creative personality and his aesthetics would not be complete, however, if we ignored the general factor represented by his East European orientation. The fact that the national revival struggle had not yet been won in the process of the bourgeois *democratic* revolution in Moravia and that new tasks of the class struggle of the working people against the bourgeoisie had arisen explains the conditions which in Janáček gave rise to the national and, in the real sense of the word, social unity so characteristic of him even if we do not know directly of his socialist civil conviction.<sup>5</sup> But his concern about the unsolved and, in the conditions of the then capitalist society, ever more complicated problems of the countryside was shared by the intelligentsia of all the formerly

---

<sup>4</sup> Comp. his characteristic statement: "The folk song is, as a beautiful language, dependent on the place where it is sung, on the time at which it is sung, on the occasion on which and in the mood in which it is sung. It changes into an air and interjections when these circumstances are changed." Quot. after Janáček, L., *O lidové písni a lidové hudbě* (Folk Songs and Folk Music), Prague 1955, p. 291.

<sup>5</sup> After the première of *Maryčka* Magdónová someone is alleged to have said to him: "That *Maryčka*, she's a socialist meeting!" To this Janáček replied: "Yes, that's what I wanted!" Quot. after Šeda, J., *Leoš Janáček*, Prague 1961, p. 28.

prevailing agricultural countries of East and South East Europe. The wave of vital ethnographical interest, which in this country reached its climax at the time of the Ethnographical Exhibition (Prague 1895) and also had a favourable influence on Janáček, as mentioned previously, was its theoretically greatly mediated scientific reflex. Herein lies the more general bond which links, through their shared ethnographical interest, Janáček with Bartók, Kodály and Enesco, but which — in spite of all concrete historico-social peculiarities and national and regional differences — links him with the East European personalities also from the viewpoint of musical composition.<sup>6</sup>

After overcoming the influence and later reoccurrence of romanticism, Janáček consciously left the traditional soil of Central European musical development and turned to the inexhaustible wealth of East European folklore culture, in particular to that in Moravia. The historical greatness of his chosen task best comes to light if we compare, for example, the traditionally romantic opera *Šárka* with the folkloristic opera *The Beginning of a Novel* and the folk ballet *Rékos Rákoczy* whose belated, in fact still pre-romantic folklorism could not, due to their primitiveness, hold their ground artistically in the competition of the mature classico-romantic technique which had been developed throughout whole centuries on the basis of European experience. Janáček's brilliance lies in the fact that he did not consequently allow himself to be led to the mechanical adoption of this mature West European technique and that — as Mussorgsky had done before him — he placed in all seriousness the problem after the expedience of the West European path of intellectualization of the home folklore whose roots lay entirely elsewhere. The mature technique of West European music culture developed historically, being based on its *own* material, originally also home folk musical imagination. The difference which arose here is connected with the unequal process of cultural-historical development which divided the cultural nations of Europe into those which had created their own mature artificial music culture several centuries earlier and those, especially in East and South East Europe, in whose case it was still possible in the 19<sup>th</sup> century to trace the organic continuity of the national tradition only in folk music.<sup>7</sup> In this cultural-historical environment the

---

<sup>6</sup> Comp. Vancea, Z., *Janáček und die führenden Komponisten der süd-osteuropäischen Schulen: Bartók, Enesco, Kodály*, in: *Leoš Janáček a soudobá hudba* (Leoš Janáček in Contemporary Music), pp. 330—344.

<sup>7</sup> Zeno Vancea quotes in this respect Kodály's remarkable statement: "The justification of the existence of folk music does not end with the fact that it satisfies the need of the people. It also has a connection with the present life of us all and contains the core, the plan of a great music culture. The development and consummation of this culture are the task of the cultured masses. However, the force which is necessary for this can result only from complete unity with the people. In order that we may be a nation we must in the first place be people. This means that for us

natural need arose in the process of creating a modern national musical language of intellectualizing the home musical folklore material in a likewise individual way, i. e. by means of a corresponding technique, in the manner which we encounter in the case of the Hungarian composer Kodály, the Rumanian composer Enesco, but also Bartók and the young Stravinský, the Polish composer Szymanowski, the Slovak composer Suchoň and others. Even in the 19<sup>th</sup> century all these found an example in Mussorgsky and our Janáček who even in the conditions of the proved pan-European historical continuity of their national cultures rejected the idea of the mechanical adoption of the West European musical technique and endeavoured to develop an entirely special technique generalizing the characteristic folk musical material of their own regional environment.<sup>8</sup>

The basic characteristics of Janáček's East European musical conception can be summarized clearly and briefly in approximately the following points:

1. In the West European musical language, which had undergone a process of emancipation roughly from the Baroque epoch, the instrumental type of melodic invention finally prevailed, while in Janáček's music, on the contrary, *vocal*-melodic invention prevails even though his typical "interjections" are instrumentally figurative in nature.

2. While West European music of the 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries is marked by tonally harmonic musical thinking, Janáček's musical language is characteristically marked by a wealth of musical modality.

the tradition of folk music signifies incomparably more than for the western cultured nations which created highly valuable artificial music whole centuries ago. In their case folk music changed long ago into artificial music and in the work of their great masters we can find that which at present we have only in our folk music, i. e. organic continuity of the national tradition."

<sup>8</sup> In this connection it is interesting to quote also the opinion of B. V. Asafyev expressed in 1925 in his study *Contemporary Russian Musicology and Its Historical Tasks*: "...in the West European musical material fund and the method of its processing the technique of the shaping process has developed to such an extent that there is nothing to master. There is only one starting point: the unavoidableness of enlarging the number of possible sound structures and sound relations, either by an invasion of new, fresh material, or by the spreading of tempered systems. Such is the situation in the West. In our country this crisis is felt, on the contrary, partly by an imperfect awareness of our own intonation systems and partly by the mechanical application not only of technical procedures, but also of processing methods foreign to our characteristic musical material." He then arrives at the conclusion that the qualitative contribution of Russian music culture cannot be secured in any other way than by ensuring that individual Russian musical material is intellectually processed in an equally individual and specifically corresponding way.

3. In comparison with West European tectonics of an evolutionary type, Janáček's central tectonic principle is based on the suite which suited better his realistic aesthetic ideal and his need of plastic, "almost statically tangible" figurativeness.

4. Closely connected with this is the striking difference in his structure, because compared with the traditional vertical differentiation of the harmonico-polyphonic structure of West European music, Janáček's musical expression is also *vertically complex* in nature. This complexity of sound, growing from the base formed by the *heterophony* of folk music and from a vertical combination of melody and "interjections", is the source of the timbre and tone effects of Janáček's music.

5. A contrast to the vertical sound complexity of Janáček's musical expression consists in his *striking differentiation in the horizontal plane*, i. e. his considerable degree of *looseness in the fields of metre, agogics and tempo*, characteristic of the free musical vocal expression and the rhapsodical style of play of folk musicians. In this case, too, it is the question of a typologically antithetic speciality, because West European music always inclined, on the contrary, to considerably complex metric stabilization in the horizontal plane.

6. Janáček's musical language manifests certain residues of archaic musical procedures in the field of intonation (analogous to the archaic verbal turns of speech à la "ažtma" ("up to darkness") to which P. Eisner drew attention), for example, a characteristic melodic ductus on the basis of a fourth-fifth distributing of the octave.<sup>9</sup>

Of aesthetic relevance, however, are the hierarchization, concretization and individualization of his musical language reaching almost as far as style. A systematic analysis of the style of Janáček's representative musical works, to which only reference can be made here,<sup>10</sup> showed that Janáček's musical work represents, in its way, a microcosmos of Czech music of the 20<sup>th</sup> century due just to its style. Features in common with impressionism and to an even greater extent with expressionism can easily be demonstrated also in his musical work, but his individual musical realism remains the organic, binding and synthetizing force of the style of all his musical expression. The si-

---

<sup>9</sup> Attention was once drawn to these by V. Lébl who ranked them, incorrectly in my opinion, among melodies which are wholly freeing themselves from their mother origin of speech melodies in order to become an entirely superior musical element, a kind of *idée fixe* penetrating through a whole work..." Comp. Lébl, V., *Diskusní příspěvek k referátům o Janáčkově nápěvkové technice* (Discussion Contribution With Regard to Papers on Janáček's Speech Melody Technique), quot. coll. Leoš Janáček a světová hudba (Leoš Janáček and World Music), pp. 202—203 with musical example.

<sup>10</sup> Comp. note No. 2 above.

milarity of his musical style and the style of his literary expressions is really conspicuous (the opinions expressed by A. Novák, P. Eisner and particularly A. Sychra in this respect were wholly correct) and his speech melody "aesthetic creed", winding its way like a red thread through his literary work in both fleeting and more fundamental formulations, is the main connecting medium of this similarity.

In both its positive and negative aspects, Janáček's speech melody theory is also the most characteristic expression of Janáček as a theoreticizing composer and the most characteristic model of his theoretical thinking. Janáček's scientific interest in speech can roughly be defined by saying that he was concerned with the syntagmatic rather than the paradigmatic plane, with "parole" rather than "langue", in so far as we can say that he was interested in speech as a language. Definitely closer to the truth will be the statement that Janáček was interested in speech not as a linguistic utterance, but as a sound document of extralinguistic situations, as an immediate sound expression of the human psyche. This affords an explanation to the question of why his approach to live speech was of a phonetic and not phonological nature<sup>11</sup> and why Sychra was able to prove conclusively through his analysis that due to his stylistic procedures Janáček tended, also as a writer, to emphasize *not the semantic* aspect of the given text, but its *direct expression*. In the case of Janáček absolutization of the psychological and under-estimation of the socio-institutional fact of speech communication were unquestionably connected with the contemporary influences of positivistic psychology, especially that propagated by Wundt (and with his exaggerated belief in Hipp's chronoscope!). His uncritical, almost too literal acception of Wundt's principle of the so-called psychophysiological parallelism also had an unfavourable influence on Janáček's musical theoretical thinking, concretely on his theory on harmony. Concerned here in particular is an unclearly de-

---

<sup>11</sup> I had a previous opportunity (comp. my study *Sémantické možnosti a meze hudby* — The Semantic Possibilities and Limits of Music — *Estetika* — Aesthetics, 12, 1975, pp. 77—107) to draw attention to Janáček's polemics with Hostinský on the subject of Czech musical declamation (in his review of Kuba's collection *Slovanstvo ve svých zpěvech* — The Slavs in Their Songs), reprinted in the quot. coll. *O lidové písni a lidové hudbě* (Folk Songs and Folk Music), pp. 129—131. Hostinský (*O české deklamaci hudební* — Czech Musical Declamation — Prague 1886) stood on a phonological base and Janáček on a phonetic one. Hostinský was right in so far as he drew attention to the influence of certain phonologically specific peculiarities of the Czech language, for example, the accenting of short syllables at the beginning of a word which of necessity influences also the character of the musical declamation of the Czech language. Janáček, the hunter of "speech melodies", was in turn, due to his viewpoint, close to recognizing and understanding the practically unlimited possibilities of the emotional sub-text of spoken language. Phonological elements naturally forced themselves on Janáček as well, doing so, however, wholly elementally in the dialect form of his "short" dialect.

finer differentiation or incorrect confusion of the purely physiological and psychological after-effects in Janáček's "pacit" and "spletna",<sup>12</sup> intermediated (by underestimation of or wholly inadequate respect for the socially institutionalized field of paradigmatics) by Janáček's refusal to recognize the harmonic units of a chord and his founding of the interpretation of harmonic phenomena on a mere expressional "link" of different tones. Ranking here is also his analogous interpretation of modality (so typical of Janáček the composer!), upon which he likewise looked purely psychologically as an "alteration", denying its historical connection with old (so-called church) keys.<sup>13</sup>

It is an indisputable fact that these theoretical ideas were reflected not only in Janáček's musical compositions, but also in his literary works — as we have seen. What else led Arne Novák to overestimate the impressionistic elements in Janáček than his psychological fetishization of a moment — even if in scientific accord with Hipp's chronoscope? And what else led Sychra to define the basic subjectivization trend of Janáček's prosaic style if not an endeavour to capture both a momentary psychic detail and the psychological depiction of given extra-speech situations as truthfully as possible? And what other meaning has Janáček's indefatigable collection of speech melodies than a desired empiric base for his work as a composer?

Janáček was greater, however, as an artist than a theoretician and the aesthetics inherent to his work as a composer are more legitimate than the aesthetics of his written theoretical (not to the extent of his belletristic) works. For this reason, when Sychra speaks about the modern shifting of accents to the subject and a general shift from the objective to the subjective as a stylistic trend heading towards the psychologically most truthful depiction of even incidental speech situations (which is definitely correct), we begin to deliberate on the question of whether this characterization is complete. True, Sychra

---

<sup>12</sup> I am unable to clarify here Janáček's characteristic musico-theoretical terminology, likewise tributary to the mentioned dialectics of his dialectisms and neologisms. I should therefore like to draw attention to the dictionary of Janáček's terminology compiled by Z. Blažek, in: Janáček, L., *Hudebně teoretické dílo* (Janáček, L., His Musico-Theoretical Work), 1, Prague-Bratislava 1968, pp. 47—51. — As far as specialized literature is concerned, I should like to draw attention particularly to Chapter 13 of Volek's book *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie* (Modern Harmonic Systems from the Aspect of Scientific Philosophy), Prague 1961, pp. 231—277, which in my opinion affords the best explanation of Janáček's theory on harmony. Jaroslav Volek also correctly draws attention to the previously mentioned unfavourable influence of Wundt, *loc. cit.*, p. 257.

<sup>13</sup> The question of the theoretical and historical justification of such an interpretation was also raised by Jiří Vysloužil; comp. *Janáčková tvorba ve světle jeho hudebně folkloristické teorie* (Janáček's Work in the Light of His Musico-Folkloristic Theory), in: quot. coll. *Leoš Janáček a soudobá hudba* (Leoš Janáček and Contemporary Music), *loc. cit.*, p. 365.

also speaks about the *dramatized* structure of the intonation of a movement in the case of Janáček and draws attention in the previously mentioned way to “a dialogue in a dialogue” in the opera *From the House of the Dead*, but he does not devote adequate attention to Janáček’s trend to dramatize (in our opinion as equally important as his trend towards a “speech-like” style). After the subjectivization of artistic utterances, Janáček’s indisputable elements of dramatization are a very effective instrument of re-objectivization. It is quite true that, with his characteristic technique employing ostinatos, repetition, variation and figuration, Janáček aimed at expressing a moment directly and with the greatest possible degree of psychological veracity also in his music (and this procedure also represents the basic source of all the expressionistic elements in his works as a composer), but he never stopped at this. His figurations are never “merely figurations”, but have the character of thematic figurations whether they originated as the result of dethemization or, on the contrary, just new thematization. And in the case of Janáček this is of profound aesthetic import.<sup>14</sup>

It is certainly not just a matter of chance that the focal point of Janáček’s work as a composer — as is now generally recognized — lies in his operatic, musically dramatic works. Janáček really did also create a new style in 20<sup>th</sup> century opera and found followers also abroad (for example, B. Britten in some of his operas). Janáček’s musical works do not, however, deny a strong dramatic charge, this applying also to his purely instrumental compositions, even piano ones where this could perhaps be least expected. A very sharp contrast, often achieved by means of a striking change in the expression of decisive sub-intonation factors (melody and its type, dynamics, tempo and agogics, rhythm, structure, phrasing and so on), is also characteristic of his purely instrumental works. And thus Janáček’s piano compositions are also marked by that special corrugated and interrupted sound and striking contrast of expression which usually accompany a really dramatic plot. Not only this outer characterization is concerned here, however. Otakar Hostinský, who concerned himself with the aesthetics of the drama and »the dramatic« practically throughout his whole life, arrived at two very substantial postulates of “the dramatic”: the requirement of “bodily” actualization (directly accessible to and graspable by our senses) of a given plot and the requirement of a strict causal structure of this plot. On the basis of the example represented by *Our Lady of Frýdek* it would be possible to demonstrate the way in which Janáček succeeded in a directly physical manner in actualizing his musical description by means of

<sup>14</sup> I recently dealt with this problem in greater detail in my study *Dramatické rysy Janáčkovy klavírního stylu* (The Dramatic Features of Janáček’s Piano Style), *Opus musicum*, 10, 1978, Nos. 5-6, to which I should like to draw attention here.



psychologically uniquely graded ostension based purely on sound. It would also be possible to draw attention to the way in which he succeeded in dramatically actualizing his musical pictures by revealing consistently inner antitheses leading to open conflicts as well. What else is Janáček's method of dethematization and regressive or new thematization of his characteristic instrumental figurations if not an index representation of the theme in the first and a figuration in the second case? And since in Janáček's piano style instrumental figurations and a cantabile theme represent extreme expressional antitheses, the contrasting turns achieved by their means acquire the character of dramatic conditioned conflicts with an innately strict causal structure. In this respect even Janáček's piano works are dramatic in the real sense of the word and his piano style can be described as dramatic also in this aesthetically strictest sense.

The general wealth of Janáček's realism as the backbone of his mature artistic style is also clearly connected with the almost explosively dramatic dynamism of the composer's artistic talent. Mention is often made of his "wealth of genres", his "tendency towards social criticism", his "psychological depth" and even his "ethical nature" (Sychra). All these perceptions are unquestionably correct and all of them can be documented, but Janáček's artistic realism cannot be reduced purely to a single one of them. Janáček's realism is a fact which is as equally dynamic as it is indisputable, because Janáček was spared the fate of those composers who — after having arrived at an individually defined style — did nothing more than merely enhance it quantitatively, thus creating something of the nature of an "encyclopaedia of their own already finished work". Janáček was different! He was always individual, but always new. And the continuity of his style was strikingly dynamic. I think that this was due to the profound, previously explained and, in this respect, blessed inner antagonism of his creative nature, an antagonism in which the tension between a theoreticizing observer and an earthly, spontaneous artist did not play the smallest role. The triumph of artistic deeds over the aesthetics of theoreticizing ideas and words is more than understandable in the case of an artist of Janáček's stature and weight.

English Version by Joy Turner-Kadečková

#### POVZETEK

Empirična baza za razmišljanje o Janáčkovih estetiki je primerjava njegovega skladateljskega in pisateljskega dela. Slednje obsega Janáčkov literarno (beletristično), kritično in pedagoško ter znanstveno dejavnost (glasbeno-teoretsko, folkloristično oziroma etnografsko). Pričujoče mnenje se veže na dosedanje študije A. Nováka (Leoš Janáček spisovatelj, v: Fejetony z Lidovych novin, Brno 1958), V. Helferta (Kořeny Janáčkovy kritického

stylu, ib.), P. Eisnerja (Janáček spisovatel, Hudební rozhledy, 11, 1958) in A. Sychre (Janáček spisovatelský sloh klíč k sémantice jeho hudby, Estetika, 1, 1964). Sklepi, do katerih so prišli ti avtorji, so točni, zlasti, ker je bil Janáček umetnik tudi kot pisatelj. Tudi v literarni smeri je dokazal moderni pristop v smeri med impresionizmom in ekspresionizmom z naglasom na drugem, hkrati pa ohranil svojo individualnost, ustvarjajoč svoj umetniški fundament na temelju pètega ljudskega realizma. J. Jiránek primerja Janáčkovo kompletno pisateljsko in skladateljsko delo in skuša omejiti »janáčkizem«, Janáčkov umetniški stil in njegovo individualno estetiko genetsko in historično. Zrelega Janáčka uvršča tja, kjer so Musorgski, Kodály, Bartók, mladi Stravinski, Szymanowski in Suchoň v kontekstu vzhodnoevropske kulture, in naznačuje njegov vzhodnoevropski koncept v naslednjih temeljnih točkah: 1. V zahodnoevropski glasbi, kakor se je emancipirala od baroka dalje, je ob koncu prevladal instrumentalni tip melodične invencije, v Janáčkovi glasbi pa dominira vokalna melodična invencija, čeravno je občasno instrumentalno figurativna; 2. medtem ko je zahodnoevropska glasba 17. do 19. st. tonalno harmonična, je za Janáčka značilno bogastvo glasbene modalitete; 3. v primerjavi z zahodnoevropsko tektoniko evolucijskega tipa sloni Janáčkov osrednji tektonski princip na suiti, ki bolj odgovarja njegovemu realističnemu estetskemu idealu in njegovi potrebi po plastičnosti; 4. z vertikalno zvočno kompleksnostjo Janáčkove glasbene strukture kontrastira njegova diferenciranost s horizontalnega vidika, metrična in agogična sproščenost, ki je značilna tudi za tempe. Tudi v tem primeru gre za nasprotno tipološko lastnost, ker je zahodnoevropska glasba vselej inklinirala obratno, v horizontalnem ozirju k razvidni kompleksni metrični stabilizaciji; 5. Janáčkov glasbeni jezik kaže nekatere ostanke arhaičnih glasbeno intonacijskih postopkov, na primer karakteristični melodični duktus na temelju kvartkvintne razdelitve oktave.

Jiránek meni, da je teoretični ključ k Janáčkovi estetiki v njegovi teoriji napeva, v njegovih pozitivnih in negativnih znakih. Janáčkovo znanstveno zanimanje za govor je mogoče definirati tako, da je posvetil pozornost bolj sintagmatičnemu kot paradigmatičnemu, bolj govoru kot jeziku, kolikor je sploh mogoče reči, da ga je govor interesiral kot jezik. Na govoru je bil zainteresiran predvsem kot na zvočnem dokumentu, šlo mu je za zvočni izraz ljudske psihe. To pojasnjuje, zakaj je bil njegov pristop k živemu govoru fonetičen in nikoli fonološki, in zakaj je lahko Sychra s svojimi analizami pokazal, da je Janáček s svojimi stilnimi prijemi tudi kot pisatelj podčrtaval ne toliko semantično stran teksta kot prej njegov neposredni izraz. Janáčkova psihološka absolutizacija in podcenjevanje socialno pogojene strani komunikacije govora, to in ono je bilo verjetno odraz pozitivistične, posebno Wundtove psihologije. Nekritično, skoraj dobesedno prevzemanje Wundtovega principa t. i. psihofiziološkega paralelizma, je vplivalo tudi na Janáčkovo glasbeno-teoretsko miselnost, pa tudi na sicer zelo izvirno teorijo harmonije.

Vsekakor je bil Janáček večji umetnik kot teoretik, estetika njegovega skladateljskega dela pa je legitimnejša kot estetika njegovih literarnih del. Moderna subjektivizacija izraza je v Janáčkovem umetniškem delu upoštevana z močnimi značilnostmi dramatismata. Sklicujoč se na svojo študijo Dramatické rysy Janáčkova klavírního stylu (Opus musicum, 10, 1978) ugotavlja Jiránek navzočnost teh dramatskih faktorjev tudi v tako subtilni vrsti, kot je klavirska tvorba tega skladatelja. Na splošno je mogoče reči, da je Janáčkov realizem posebno značilen močan dramatski dinamizem. Možno je predpostaviti, da je ta dinamizem zrasel pri Janáčku iz stalne napetosti med teoretikom in umetnikom. Razumljivo je, da je naposled zmagala estetika umetnostnih dejavnikov nad estetiko teoretično pogojene miselnosti.

UDK 784.3(497.12) Pavčič

## SAMOSPEVI J. PAVČIČA

Manica Š p e n d a l (Maribor)

Pavčičevo<sup>1</sup> ustvarjanje se je začelo konec 19. stoletja oziroma na začetku 20. stoletja, v času, ko so slovenski skladatelji prizadevno gradili temelje slovenske kulture. Z njegovim nastopom, pa z nastopom A. Lajovca, E. Adamiča in G. Kreka, je slovenska glasba dobila nov impulz, ki je bil blizu sodobnim dosežkom evropskega Zahoda. Njihova dela so bila tehnično neoporečna, pri tem pa so se poglobljali še v značilnosti slovenske ljudske glasbe. Omenjeni skladatelji so postali nosilci naprednih slovenskih ustvarjalnih hotenj časa. Ob Lajovcu in Adamiču se je zdel Pavčič najbolj obetavni sodelavec glasbene revije Novi akordi. Medtem, ko sta bila prva dva v bistvu sicer še romantika in njune skladbe kažejo že prvine novejšega oblikovalnega nazora, je Pavčič ostal vseskozi romantik.

Slovensko glasbeno literaturo je obogatil s klavirskimi skladbami in zbori, predvsem pa z nekaj izvrstnimi primeri s področja samospeva. Vsa Pavčičeva dela niso bila objavljena, delno so še neznana, vendar že izdane skladbe zadoščajo za jasno stilno in izrazno podobo njegovega kompozicijskega stavka. Krek je že ob natisu njegove klavirske skladbe »Stara pesem« ugotovil tenkočutnost skladateljevega izraza, ki se mu je zdela pomembna tudi za njegovo nadaljnje ustvarjanje.<sup>2</sup> Ob izidu prvih dveh samospevov »Pastirice« na besedilo I. Robide in »Pred durmi« na tekst S. Jenka leta 1910<sup>3</sup> je Krek izrazil upanje, da

<sup>1</sup> Za biografske podatke gl. SBL II, 271.

<sup>2</sup> Prim. Krek G., NA 1910, IX, 23.

<sup>3</sup> Skladbi je izdala GM ljubljanska v zbirki »Osem samospevov s spremljevanjem klavirja«, v kateri so bile natisnjene še pesmi A. Lajovca, E. Adamiča in V. Flögla. »Pastirica« je izšla še l. 1955 pri DZS v izdaji »Samospievi za visoki glas«, ki jo je uredil Danilo Švara, in v zbirki »Deset samospevov« v založbi GM l. 1921, samospev »Pred durmi« pa samostojno l. 1932 pri GM. Obe pesmi zasledimo tudi na koncertnih sporedih v Ljubljani in drugih slovenskih krajih: »Pred durmi« je bila do l. 1914 izvedena kar trikrat (Prim. NA 1912, XI, 21; NA 1914, XIII, 10, 12.). Pred citiranima samospievoma je Pavčič zložil le eno skladbo te vrste (l. 1889): »V ljubem si ostala kraji« na tekst S. Jenka, ki je ohranjena v rokopisu.

je mogoče od skladatelja »še veliko pričakovati« in da »ima dovolj lastnih sil za oblikovanje svojega izraza«, če se bo otnesel vplivov. Pri tem je omenil Schuberta, Schumanna in Brahmsa.<sup>4</sup>

Za samospev »Pesem«, ki ga je bil Pavčič napisal na tekst K. Šulerjeve in ki je izšel kot prva skladba te kompozicijske vrste v Novih akordih leta 1911 (X, št. 2), je Krek dejal, da se bo moral pianist z lahko roko oprijemati tega samospeva, zlasti tam, »kjer ilustrira spremljava ptičkino žvrgolenje«, upa pa, da ta »rožica ne zvene tako hitro, kakor pesnikova«.<sup>5</sup> Skladba je oblikovana enostavno in logično, preprosto, vendar domiselna je tudi harmonski stavek, še zlasti vzorna je klavirska spremljava, ki se lepo sklada s pevsko linijo in veliko pri-

Pr. 1:

The image shows a musical score for a piece titled 'Pr. 1:'. It consists of two systems of music. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. Dynamics include 'cresc.' and 'pp'.

pomore k celovitosti dela.<sup>6</sup> »Pesem« so poleg Kreka ugodno ocenili tudi drugi slovenski glasbeniki, med njimi E. Adamič. Označil jo je kot »lahko in ljubko« skladbo, ki »pridobi takoj pevca in poslušalca«.<sup>7</sup>

Izreden uspeh je Pavčič imel z uglasbitvijo Župančičeve pesmi »Padale so cvetne sanje« (iz pesniške zbirke »Čaša opojnosti«). Izšla je kot njegov drugi samospev v Novih akordih leta 1913 (XII, št. 1). Tudi Kreku je bila skladba zelo všeč. O njej se je izrazil, da je »ena najboljših doslej objavljenih skladb tega pridnega, previdno napredu-

<sup>4</sup> Prim. Krek G., NA 1911, X, 22. — Miloje Milojevič piše v svoji kritiki, da ga Pavčič spominja na nemškega skladatelja Petra Corneliusa. O »Pastirici« pa Krek meni, da je »divna pesem, polna pokreta«. Prim. Slovan 1911, IX, 384.

<sup>5</sup> Prim. Krek G., NA 1911, X, 26.

<sup>6</sup> Posebno lepo zamišljena je ritmična figura od 11. takta dalje (pr. 1), s katero skladatelj ilustrira ptičje petje. (Gl. o tem tudi Premrl S., DiS 1911, XXIV, 199.)

<sup>7</sup> Adamič še meni, da »četudi je, kakor rečeno, stvarica skromna, vendar je zaradi umetniške vsebine ne smeta ne pevec ne spremljevalec bagatelizirati«. (Prim. Adamič E., LZ 1911, XXXI, 222.) — »Pesem« sta izvajali pevki I. Hrastova (I. 1913) in Severjeva (I. 1915) Prim. NA 1913, XII, 55; DiS 1915, XXXIV, 32.

jočega skladatelja«, v katerem »spe velike, večje nade in obljube«. <sup>8</sup> Samospev sodi v sam vrh Pavčičevega ustvarjanja na tem kompozicijskem področju. <sup>9</sup> Tekst O. Župančiča je v njem idealno prestavil v glasbeno podobo, ki je po umetniški vrednosti na enaki ravni s pesnitvijo. Napisana je v vsakem pogledu vzorno. Formalno je jasna, <sup>10</sup> odlikujejo jo izvirna melodična invencija, dosledno in logično izpeljani harmonski postopi in mojstrsko napisana klavirska spremljava (pr. 2), ki kaže izreden skladateljev čut za klavirski stavek. Izvrstno se prilega z melodično linijo in se z njo povezuje v celoto. <sup>11</sup>

Pr. 2:

<sup>8</sup> Prim. Krek G., NA 1913, XII, 10.

<sup>9</sup> Gl. o tem tudi Lipovšek M., *Ob 70-letnici Josipa Pavčiča*, LZ 1940—1941, LZ, 624. — Podobno kot Krek je ocenil samospev S. Premrl, ki je o njem menil, da je »jako fina skladba s klavirjem« in jo »smemo prištevati med najboljše dosedaj objavljene Pavčičeve samospeve«. (Prim. Premrl S., DiS 1913, XXVI, 199.). Tudi P. Kozina se je pohvalno izrazil o Pavčičevi pesmi: »Kar se tiče solospjevov, nismo ravno na slabem, imamo jih že lepo zbirko najboljše kvalitete, ali malo jih je, kateri se po svoji krasoti in hvaležnosti za pevca lahko primerjajo s Pavčičevo ‚Padale so cvetne sanje‘«. (Prim. Kozina P., LZ 1914, XXXIV, 342.)

<sup>10</sup> Zložena je v štiridelni obliki ABCD. V D delu je zadnjih sedem taktov nekaka reminiscenca na prvi A del, ki ima pomen kode.

<sup>11</sup> Skladba je izšla še l. 1955 v zbirki »Samospevi za visoki glas« v redakciji D. Švare. Pritegnila je tudi slovenske pevske umetnike, kar kažejo koncertni sporedi iz tega časa. Dve leti po izidu je bila trikrat izvedena, dvakrat jo je pela P. Lovšetova in enkrat P. Kozina. (Prim. NA 1913, XII, 47; NA 1914, XIII, 13.)

Da so bile Pavčiču pesmi O. Župančiča posebno drage, kaže še vrsta nadaljnjih uspelih uglasbitev na njegova besedila: leta 1917 sta v ediciji Glasbene matice izšli najprej »Uspavanka I«<sup>12</sup> in »Ciciban — Cicifuj«, leta 1921 pa je Glasbena matica izdala zbirko »Deset samospevov«, v katerih so kar štiri skladbe napisane na Župančičeve tekste, poleg že objavljene pesmice »Ciciban — Cicifuj« še »Uspavanka II«, »Dedek samonog«, »Serenada«, »Vrabci in strašilo«. Nadalje so v tej zbirki tudi samospevi »Kaj mi pravi ptiček« (na tekst D. Ketteja), »Priplula je pomlad« (na besedilo S. Gregorčiča), »Prvi poljub« (na tekst K. Radiča), »Ženjica« (na tekst F. Kozaka) in že prej natisnjena »Pastirica« (na tekst I. Robide).

Izmed citiranih samospevov so bili še posebej popularni tisti, ki so bili napisani na besedila Župančičevih pesmic iz pesniške zbirke »Ciciban in še kaj«, »Dedek samonog«, »Ciciban — Cicifuj«, »Vrabci in strašilo« in »Mehurčki«.<sup>13</sup> Skladatelj jih je sprva zložil za sopran, tako kot večidel svojih samospevov. Šele pozneje je nekatere skladbe predelal za druge glasove. M. Lipovšek ugotavlja, da ga je »trenutno navdušil lep glas kake pevke, za katero je tudi predvsem pesem komponiral«. Domneva, da sta bili to »zlasti Suvova in Pavla Lovšetova«, ki imata »v tem pogledu mnoge zasluge«.<sup>14</sup>

M. Lipovšek med drugim tudi ugotavlja, da je hotel Pavčič v svojih samospevih »prikazati vriskajoče pesmi ptic v gozdu, zibanje

<sup>12</sup> »Pesem« je še pred izidom (l. 1917) pela na koncertu GM P. Lovšetova, kot izvemo iz poročila S. Premrla, ki jo označuje kot »preprosto, a ljubko kitično pesmico«. (Prim. Premrl S., DiS 1916, XXIX, 162.)

<sup>13</sup> Pesmico je Pavčič verjetno napisal v istem času kot »Uspavanko I«, kar lahko sklepamo iz poročila o koncertu GM iz l. 1916, kjer omenja avtor članka S. Premrl obe skladbi. Vendar so izšli »Mehurčki« v samostojni izdaji GM šele l. 1944. (Prim. Premrl S., DiS 1916, XXVII, 162.) — Skladbo je pozneje za glas in orkester priredil L. M. Škerjanc. (rkp. prireditelja 1930.)

<sup>14</sup> Prim. Lipovšek M., ib., 623—624. — Iz koncertnih poročil in kritik je razvidno, da je zlasti P. Lovšetova zelo uspešno interpretirala Pavčičeve samospeve. S. Premrl npr. piše: »... za ponovno lepo izvajanje zlasti Pavčičevih samospevov smo gospe Lovšetovi prav posebno hvaležni. 'Ciciban-Cicifuj' je stal pred nami kot živa slika in še več: kot živ dogodek. 'Uspavanka' je bila nadvse ljubka, za tovrstne popevke je ga. Lovšetova kot nalašč ustvarjena. In zdravi smeh prebrisanega vrabca v pesmi 'Vrabci in strašilo' je moralo vsako pošteno dušo razveseliti.« (Prim. Premrl S., DiS 1919, XXXII, 170.) — Ugodne ocene sta za izvedbo Pavčičevih pesmi imela tudi J. Sadarjeva in J. Betetto. Največkrat sta bili na sporedu »Uspavanka I in II« in »Ciciban — Cicifuj«. Kot kaže, so pesmi izvajali že v letih 1916 in 1919, torej še pred natisom l. 1921. Skladbe iz zbirke »Deset samospevov«: »Ciciban — Cicifuj«, »Uspavanka I, II«, »Kaj mi pravi ptiček« so izšle še l. 1955 v izdaji »Samospevi za visoki glas« v redakciji D. Švare, »Ženjica«, »Dedek Samonog« in »Priplula je pomlad« je isto leto (1955) izdala DZS pod naslovom »Samospevi za srednji glas«; »Ciciban — Cicifuj« pa je natisnjen tudi v Zborniku »Jugoslovanska solo pesma II« l. 1961. »Ciciban — Cicifuj« je za glas in orkester priredil L. M. Škerjanc (rkp. prireditelja 1932).

klasja in pesmi škrjančkov na polju«. Zato meni, da ni »čudno«, da je Pavčič »prvi slovenski skladatelj, ki je uspešno in glasbeno neoporečno skladal za koloraturni sopran«. <sup>15</sup>

Omenjene skladbe, zložene na Župančičeve pesmice, jasno kažejo, kako se je znal skladatelj vživeti v vsako razpoloženje in vsebinski značaj besedila in to tudi zelo posrečeno glasbeno oblikovati. Še zlasti je zajel v polni meri poetiko Župančičevega umetniškega izraza v samospевu »Dedek Samonog«. Po vsebini je pesmica preprosta in šegava in prav taka je tudi glasba: oblikovno preprosta, v izrazu pa neposredna in lahko dojemljiva. Skladatelj nakaže vodilno glasbeno misel že v uvodnih taktih klavirskega dela (pr. 3). Grajena je na ležečem basu. V skladbi to misel večkrat ponovi in jo vsebini primerno variira z rahlimi ritmičnimi pa tudi melodičnimi spremembami v desni roki (pr. 4).

Pr. 3: ben ten.

senza

Pr. 4:

Trditi moremo, da so prav sijajne Pavčičeve uglasbitve Župančičevih pesmi pripomogle k veliki priljubljenosti pesnikove otroške zbirke »Ciciban in še kaj«, ki jo uživa še danes.

Pozneje je Pavčič objavljajl svoje samospевe še v nekaterih glasbenih revijah. <sup>16</sup>

<sup>15</sup> Prim. Lipovšek M., ib., 623.

<sup>16</sup> V NM 1928 (I, št. 1) je natisnjena njegova pesem »Ura« na tekst Utve (L. Prunkove), isto leto (1928) je založba Jug izdala njegovo »Sveto noč« na besedilo G. Ipavca; v Zborih (VI, št. 4) l. 1930 in v zbirki »15 samospевov za glas s klavirjem« l. 1933 (v založbi pevskega društva »Ljubljanski Zvon«) je izšel samospев »Mlada pesem« na tekst C. Golarja. Priredbe nekaterih Pavčičevih skladb, ki jih hrani glasbena zbirka v NUK, kažejo, da je skladatelj napisal še samospeva »Otožnost«, na besedilo ljudske pes-

Pavčičevi samospevi, še zlasti tisti, ki jih je zložil na pesnitve O. Župančiča in morda še nekaterih (»Priplula je pomlad«, »Ženjica«), spadajo nedvomno med najboljša tovrstna dela v slovenski glasbeni literaturi. Po fakturi in izvirnosti izraza so izvrstni, in to jim je zagotovilo trajno mesto na sporedih slovenskih glasbenih prireditvev. Skladatelj jih je večidel posvetil tedanjima slovenskima koncertnima pevcema P. Lovšetovi in J. Betettu. V njih ni iskal novih poti, to tudi ni bil njegov namen.<sup>17</sup> Prikazati je hotel, kot meni M. Lipovšek, »ljubkost, slovensko sentimentalno otožnost, za katero se včasih sprašujemo, odkod se prikrade med naša občutja«.<sup>18</sup>

Posebno značilna je pri Pavčičevih pesmih klavirska spremljava, ki se vzorno sklada s pevsko melodijo. V njej je skladatelj dovolj »samoniklo ubral nova, sveža pota klavirskega parta v samospevu«, kot pravilno ugotavlja Lipovšek, saj je imel kot dober pianist »vse pogoje za obvladanje klavirskega stavka«.<sup>19</sup> Pavčiču gre zlasti zaradi njegovih samospevov pomembno mesto v zgodovini slovenske glasbe. Osebnostno je bil skromen, značaj mu ni dovoljeval, da bi se bil uveljavljal kako drugače kot s svojo umetnostjo, zato ni dosegel toliko popularnosti, kot bi si jo bil s svojim ustvarjalnim delom zaslužil.<sup>20</sup>

mi »Gozdič je že zelen«, ki ga je za godalni orkester in bas instrumental L. M. Škerjanc (rkp. priredilja 1934), »Potrkan ples«, ki ga je za glas in orkester prav tako priredil L. M. Škerjanc (rkp. priredilja 1934). V notni mapi 1975 (št. 4) je še »Kmečka balada« napisana na tekst O. Župančiča. V glasbeno knjižni prilogi NA navaja pisec poročila o koncertu, ki je bil l. 1912 (24. 9.) v Ribnici na Dol., da je pevka P. Tomšičeva izvajala Pavčičev samospev »Tožba«. (Prim. NA 1913, XII, 49, 50.)

<sup>17</sup> Podobno je mislil tudi M. Kogoj v svoji sodbi o Pavčičevi zbirki »Deset samospevov«, ko jih je označil za »estetsko dobro izdelano muziko sedanosti manj odgovarjajočega stila, pa solidnega stavka.« (Prim. Kogoj M., DiS 1922, XXXV, 413.)

<sup>18</sup> Po Lipovškovem mnenju bi se Pavčičeva skladateljska vrednost znatno dvignila, če bi bil »ustvaril še več šaljivih, šegavih in ritmično zanimivejših samospevov«. (Prim. Lipovšek M., ib., 624.)

<sup>19</sup> Prim. Lipovšek M., ib., 624. — V pogledu Pavčičevega klavirskega stavka meni Lipovšek, da je »malo lisztovski« vendar je po njegovem mnenju bil Pavčič »med nami prvi, ki je tako skladal«. (Prim. Lipovšek M., *Spominu Josipa Pavčiča*, SGR 1951, I, 25.) — S. Premrl sodi, da se Pavčičevi samospevi odlikujejo »po izbranem, skrbno izdelanem klavirskem stavku, ki je že sam zase upoštevanja vredna umetnina«. (Prim. Premrl S., CG, 1921, XLIV, 114.) — Manj ustrezno ocenjuje Pavčičeve samospeve A. Gröbming, ki trdi, da je pri njih »težišče v glasu«, medtem ko ima klavir »podrejeno vlogo«. (Prim. Gröbming A., *Josip Pavčič* (8. VI. 1870—24. IX. 1949), NZ 1949, IV, 21.)

<sup>20</sup> Npr. v Zborniku slovenskih samospevov iz l. 1953, ki ima naslov »Slovenski samospev od pričetka do moderne dobe«, manjka primerek Pavčičevega samospeva, čeravno bi vanj sodil.



## SUMMARY

Josip Pavčič began his creative career at the turn of the century, at a time when Slovene composers were doing their best to lay the basis of Slovene musical culture. Together with A. Lajovic and E. Adamič he became one of the most promising contributors to the "Novi akordi" review. Whereas the first two enriched their romanticism with elements of newer stylistic trends, Pavčič remained a romantic throughout. He wrote piano and choral works as well as some excellent lieder. As regards the development of this compositional form, Pavčič's lieder do not represent landmarks of their species; however, regarding their technical and expressive qualities, especially those on texts by O. Župančič (Flowery Dreams, Grandfather Oneleg, Ciciban — Cicifuj) and some others (Spring Has Arrived, The Woman-Harvester), they place Pavčič on an important position in the history of Slovene music. This can be supported by the great popularity of his lieder, a popularity that has continued up to the present. A good pianist, he showed a great sense for the piano part which enriches the vocal line broadening it up to a congruent whole.

UDK 786.2(497.12) Šturm

## PRIMER ŠTURMOVEGA MIŠLJENJA BAROČNE OBLIKE

Katarina Bedina (Ljubljana)

Skladateljsko delo Franca Šturma za študija na ljubljanskem konservatoriju (1930—1933) očrtuje skoraj v celoti naslon na idejo baročnih oblikah) je značilna za Franca Šturma tako kot za vse druge klavobjektivizaciji glasbe sta se z Ostercem in njegovo šolo v začetku tridesetih let sprožila tudi na Slovenskem. Naslon na dognane stare oblike (sonato in koncert skozi vse razvojne stopnje, passacaglio, toccato, suite) po vzoru današnjih klasikov sodobne glasbe se je — tako kot v tujih, slogovno naprednih krogih — zdel primeren vsebinski okvir za načela nove organizacije zvoka v različnih inačicah izventonalnega mišljenja.

Naklonjenost polifonskemu mišljenju (ne samo v kontrapunktičnih oblikah) je značilna za Franca Šturma tako kot za vse druge klasične 20. stoletja, ne glede na njihova različna pota, usmeritve in odmevnost. Hindemithov novi barok se ga je močno oprijel v prvi fazi njegovega dela — ponekod bolj zabrisan, v načinu mišljenja bližji polimelodični motoriki Stravinskega in vpletanju kontrapunktičnih, vendar ne izrazito baročnih prvin (Sonata za klavir, Concertino za deset instrumentov, Concertino za pihalni kvartet, vse iz leta 1932), drugod čista podoba baročnega zgleda. Taka primera sta klavirski deli Suita (1932) in Mala suita (1933). Zaporedje in značaj stavkov se pri obeh opirata na baročno predlogo, loči ju le zvočna izpeljava, čeprav sta obe podvrženi pojmovanju o novi organizaciji zvoka brez funkcionalne harmonije in z enakopravnim tretiranjem konsonance z disonanco: v prvi je tonsko gradivo omejeno na stopnje durove, molove in pentatonske lestvice, v drugi je razširjeno na vseh dvanajst poltonov kromatične lestvice. Kot primer Šturmovega mišljenja baročne forme je druga manj značilna, ne samo zaradi bistveno krajšega obsega, Mala suita s štirimi stavki (Preludij, Passacaglia, Andante sostenuto, Fughetta) je po obliki in glasbenem izrazu preprostejša inačica prve.

Šturмова Suita iz leta 1932 se zdi po temeljni ideji in načinu gradnje kar tipičen primer novega baročnega nazora v slovenski glasbi, tesno ob Osterčevem boku. Pogled na katerokoli stran partiture daje

sliko tri- do štiriglasne polifonske fature oblikovno in ritmično enostavnejših bachovskih strani. Zunanja razlika se pokaže v spremenjeni zvočni sestavi: linearni in vertikalni tok sta disonančno obarvana s kvartno gradnjo in sekundarnimi prehodi, ki le redko, po možnosti samo na harmonskih sečiščih pripeljejo do terčnega ali kvintnega razmerja med glasovi. Spoštovanje izvirnega harmonskega razmerja v členjenju kontrapunktičnih odstavkov je skrčeno v toliki meri, da na jasno konstrukcijo v odvisnosti in dopolnjevanju linij spominjajo le vstopi tem v večinoma zabrisanem načelu tonika-dominanta.

Posamezni stavki Šturmove Suite (brez plesnega) — Preludij, Fuga, Andante, Passacaglia, Fuga a 3 temi — ohranjajo motoričnost, pojmovne lastnosti in medsebojno tematično povezanost baročnega vzora, vendar z močnimi posegi kompozicijskega preoblikovanja. Razumljivo, da so ti najmanj izraziti v obeh fugah, ker strogi stavek te oblike ne dopušča bistvenih inovacij. Podrobnejši pogled v Šturmov zgodnji cikel zgovorno nakazuje, v čem je prihajala nova zvočna estetika navzkriž, če se je oprijela baročne oblike, oziroma kaj je v novih kontrapunktičnih oblikah (ne samo Šturmovih) zavrlo danost notranjega skladja in vsebinske povednosti.

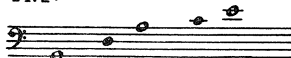
Uvodni Preludij je triglasna imitacija z minimalnimi spremembami v melodičnih intervalih. Tridelna oblika  $aba_1$  ima v srednjem delu značaj medigre z motivičnim delom,  $a_1$  je zaporedje kanonov iz kontrapunktičnega gradiva prvega dela. Tematično je tako zasnovan, da daje izvor tematiki vseh naslednjih stavkov. Načrtno izogibanje temeljnim stopnjam ustvarja navidezno odstopanje od tradicionalnega vstopanja glasov:

Pr. 1:



Vstope  $A - g - e^1$  lahko tolmačimo takole: vstop teme v drugem glasu (g) je dominantna na tonu c, prvi vstop (a) je dominantna dominante, še kvinto višje (e) je začetek teme v sopranu:

Pr. 2:



Primer kaže, da ima srednji glas značaj proposte. S spremembo zaporedja vstopov teme je dosežena iztočnica nove organizacije zvoka: drugi glas je v C-duru (glava teme so toni zgornjega tetrakorda), sopran daje v svoji postavitvi vtis d-mola (toni prvega tetrakorda z malo terco), kar bi bil v tradicionalni harmonski razporeditvi tonalni od-

govor, nastop teme v basu, ki bi moral biti proposta, pa je v naravnem paralelnem molu. Tako je Šturm dosegel z obračanjem istih tonov (C-durove lestvice) harmonsko večznačnost, novo barvo, ki je mešanica med durom in sorodnim molom. Ne gre za sočasno vodenje glasov z različnimi tonalitetami, pač pa vsak med njimi nastopa kot bitonalna mešanica. Harmonsko »čista« učinkuje le glava proposte. Če k opisanim posebnostim prištejemo še intervalno razmerje:

**Pr. 3:**

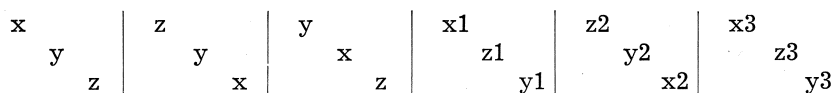
je razvidno, da harmonska slika nima ničesar več skupnega s tradicionalnim sistemom, da so toni C-durove lestvice (a-mol bi težko prišteli, ker nikjer ne nastopi kot harmonični ali melodični) vzpostavili novo izpeljavo zvoka. »Pomanjkljivost« tega je, da kot nov sistem nima še nove, adekvatne organizacije v gradnji forme, da pravzaprav manjka še nova oblikovna shema kontrapunktičnega stavka.

V tem oziru sta najmanj zanimivi obe fugi v Šturmovi Suiti. Tematično izvirata iz Preludija, ekspozicija in stretta se ravnata po pravilu duxa in comesa, izpeljava se dosledno izogne z nizanjem kanonov. Temeljna zvočna gradnja sloni na tonskem gradivu, ki je enotno v vseh stavkih (kot nadomestilo za tonalno povezanost stavkov v baročni suiti) in na značilni redukciji intervalov (gl. pr. 3 in 5). Smisel preišljeno organiziranega vodenja linij s tako reduciranimi intervali je lepo čitljiv v notnem zapisu, v slušni zaznavi (kar glasba tudi je) polifonskega toka pa se ponavljajoča disonančna razmerja v horizontalnem in vertikalnem poteku pogosto zlijejo v nerazvidno zvočno maso. Vtis zelo pretehtane oblikovne gradnje in občutek razraščanja notranjih dimenzij se v slušnem zabriše in nima moči na nov način utemeljenega sistema. V zanesljivem oblikovnem kalupu sicer nastane nova tvorba, ki pa izgubi moč starega in novega. Stavka zato ne dosežeta več kot zrcalno podobo šolskega kontrapunkta.

Vidnejši odstop od baročne oblike kaže v Šturmovem delu tretji stavek, Andante. Oznaka tempa se nanaša na umirjen tempo v sedem-osminkem taktu. Zamišljen je kot nova vrsta polifonije, kjer trije glasovi nastopajo sočasno, vsak s samostojno linijo v malih periodah:

**Pr. 4:**

Obliko sestavlja niz period, kjer se izmenično ponavljajo linije v vseh treh glasovih. Te se v prvih treh periodah zvrstijo tako, da vsaka po dvakrat spremeni lego, nato se pojavi vsaka še po enkrat v treh sorodnih variantah v naslednji shemi:



Zamisel je uresničena tako, da prinese vsaka perioda popolnoma nov zvok in s tem značaj nenehne evolucije.

V prvih treh periodah je ponovitev linij v nespremenjenem ritmu, vendar je izraz vsakič nekoliko drugačen, ker linije niso transponirane, marveč prenesene na drug osnovni ton, s tem pa nastanejo spreminjena intervalna razmerja:

Pr. 5:

a) X:

b) Y:

c) Z:

Zdi se, da je analiza intervalnih odnosov v linijah ključ za pojasnitev nenavadne melodične dikcije in stisnjene vertikalne konstrukcije. Zapletena tonska kombinacija se ne ravna po nikakršnem pravilu. Nastopa kot premišljena transformacija triglasne strukture, kjer je slušno težko ločiti, kaj spada h kateri liniji (gibanje vseh treh glasov je v ozki legi, večinoma v ambitusu poldruga do dveh oktav).

Zvočni potek dopušča presojo, da se je Šturm namerno izognil polmelodični zasnovi po vzoru Stravinskega in drugih sodobnikov ter poizkusil oblikovati novo, ki naj v enaki ali še večji meri brezobzirno pretrga z izročilom.

Ob tem se sproža vprašanje melodične. Vse tri linije v obravnavanem stavku tečejo v zaporedju velike in male sekunde, male terce, čiste kvarte. Linija x (pr. 4 in 5 a) je večji del stisnjena v lok male padajoče terce, na sredi se vzpne, toda višek je raztrgan s čisto kvarto. Temelji na tonih naravnega a-mola, manjka le ton g. V drugi periodi manjka ton e, to pa je izhodiščna stopnja (lahko jo imenujemo kot dominantno a-mola), v tretji periodi manjka ton h.

Tonska slika linije y daje drugačno sliko: (pr. 5 b) temelji na pentatonski lestvici (e, f, g, a, h); skoku male terce in čiste kvarte sledijo same velike sekunde v obsegu tritonusa.

Tretja linija (pr. 5 c) se razvije i zdruge pentatonike (a, h, c, d, e); če odmislimo sekundne postope, je zgrajena iz samih čistih kvart.

Analiza lestvične osnove linij pokaže smisel tonske razporejenosti: obe pentatoniki skupaj sta identični s toni melodične linije x, shema lepo pokaže tudi središčni ton stavka:

Pr. 6:

Izbrano tonsko območje ustvarja v ozki legi med glasovi rezko napetost, temna barva v padajočih postopih ustvarja izraz pogrebne koračnice.

Kontrast temu je mirna Passacaglia, v Šturmovem delu večkrat uporabljena baročna oblika. Na preprost ostinato v basu se zvrsti sedem variacij na tematiko prejšnjih stavkov, med tretjo in četrto je vrinjen neke vrste trio v dveh malih periodah, kjer tok variacij vključuje še variiranje ostinata. Tu je Šturmu uspelo z najbolj preprostimi sredstvi vzpostaviti tonski red nove vrste; tonsko gradivo, identično stopnjam C-durove lestvice, je oblikoval v dve pentatonski lestvici in z njima ustvaril zvočno ogrodje, ki ga očrta že uvodna predstavitev ostinata s središčnim tonom d:

Pr. 7:  
Tranquillo



à tre temi), is based, as regards their sequence and character, on old models, however, with visible compositional transformations. Horizontal and vertical structures follow a new aesthetics of sound, which are founded on harmonies of the fourth. Harmonic relations between contrapuntal passages are not in keeping with the traditional functional system and thus produce completely new solutions of sound.

As regards the form and the sound of the cycle the movements are thematically interconnected. The least expressive are the two fugue movements, where the strict form does not allow any essential innovations; so, they reflect no more than school counterpoint. The slow movement, the Andante, is most interesting as it offers an original solution of polyphonic texture of three independent lines which, through pitch and interval relations, produce an organic whole without repetition. Complicated combinations of tones do not follow any strict rules, so that they are conceived as an interesting kind of polymelodics, a point where contacts with baroque models are fully cut off.

The Suite is an early work of Šturm, composed as an echo of neo-baroque style during the twenties and thirties of our century, which, with the renaissance of strict contrapuntal forms, promised an important point of departure for new musical thinking. Later he realized that the acceptance of old formal structures does not suffice and that contemporary relations of sound demand also different formal solutions.



UDK 78.01:659.3

## MUSIK ALS AUSDRUCKS- UND MITTEILUNGSSYSTEM

Josef B e k (Praha)

Die steinalte Aporie der Musikästhetik, die das Wesen der Musik einerseits in der außerhalb des Menschen stehenden objektiven und andererseits in der spezifisch menschlichen Gesetzmäßigkeit sucht, hatte in onthischer Ebene bis etwa ins 19. Jahrhundert hinein immerhin etwas gemeinsam: sie faßte die Musik als Trägerin einer Bedeutung, als Kommunikationsmittel auf. Erst die Krise des bürgerlichen Bewußtseins brachte eine die Semantik der Musik negierende und deren Sinn in sie selbst verschließende Konzeption hervor.

Die Musikästhetik, anknüpfend an fortschrittliche Traditionen materialistischer Philosophie, Ästhetik und Kunsttheorie, entwickelt jene Auffassung, die bereits im klassischen Altertum der Kunst eine gesellschaftlich aktivierende Rolle beigemessen und sie als unvertretbares Instrument des Menschen zur Aneignung der Welt und deren Umgestaltung verstanden hatte. Im Interesse der vollständigsten Ausnutzung der Kunst im Kampfe um den gesellschaftlichen Fortschritt fiel der marxistischen Ästhetik die Aufgabe zu, die Gesetzmäßigkeiten der Kunst, deren Wesen und Existenzformen, die Grundmechanismen ihres gesellschaftlichen Funktionierens, kurz die spezifische Rolle der Kunst in der Gesellschaft zu untersuchen und wahrheitsgetreu zu beleuchten. Die von der also orientierten Ästhetik untersuchte Aufgabe kann nie endgültig gelöst werden, was keine Konstatierung eines allgemein gültigen Prinzips ist, sondern eine aus der veränderlichen Natur des Untersuchungsgegenstandes selbst (dh. der Kunst) und der verschiedensten Anschauungs- bzw. Wahrnehmungsarten der Kunst vonseiten des Konsumenten folgert. So wie der Künstler auf die sich stets verändernde Wirklichkeit reagiert und einen adäquaten Kunstausdruck dafür sucht, so ist auch das Herangehen des Wahrnehmers ans Kunstwerk durch Änderungen der gesamten Kultur, Denk- und Gefühlsweise der Zeit beeinflusst. Lapidär gesagt ist das Herangehen an die Kunst inmitten der wissenschaftlich-technischen Revolution ein anderes als zu Marxens Zeiten.

Alle diese Tatsachen zwingen die marxistische Ästhetik und Kunsttheorie, die des Namens wert sein will, immer neue Zugangswege an die Lösung ihrer Aufgabe zu suchen. Das gnoseologische und ontologische Fundament sichert der marxistischen Ästhetik und Kunsttheorie genug Mittel, jede fruchtbare Anregung zu ihrem Vorteil zu wenden, gleichviel ob jene aus einer materialistisch oder idealistisch orientierten Auffassung herkommt. Wenn der Marxist einen festen Standpunkt einnimmt, erübrigen sich Befürchtungen um »Reinheit« der eigenen Konzeption und es besteht auch kein Grund, diesen oder jenen Forscher des Modewahns zu bezichtigen. Es ist im Gegenteil eine notwendige Aufgabe, die der marxistischen Ästhetik fortwährenden Kontakt mit lebendiger Kunstproblematik sichert.

Dies gilt ebenfalls von der Semiotik, die aus linguistischen Kreisen unter die Literaturwissenschaftler, allgemeinen Kunsttheoretiker und bis zu den Musikologen vorgedrungen ist. Ihre Verwandtschaft mit der Kybernetik bzw. Informationstheorie (die allerdings erst später entwickelt worden sind) reiht die Semiotik eher den mathematisch-logischen als den Gesellschaftswissenschaften an und hat demnach in ihrer ursprünglichen Gestalt überideologischen Charakter. Ideologische Intaktheit bringt Vorteile wie auch Nachteile. Sie kann im Grunde jedermann ihre Dienste anbieten, doch birgt gleichzeitig die Gefahr einer klassenlosen Sicht in sich, dort, wo die »Klassenlosigkeit« eine falsche Interpretation der Wirklichkeit darstellt. Dies z. B. ist das Problem, an dem im Laufe der dreißiger Jahre die tschechischen Strukturalisten scheiterten, wiewohl sie sich politisch auf das linke Flügel der sozialistischen Avantgarde stellten.

Mit anderen Worten, Anregungen der Semiotik können für die marxistischen Ästhetiker, Kunsttheoretiker, Musikwissenschaftler usw. nur dann fruchtbar werden, wenn man keinen Augenblick die Grundsätze des dialektischen und historischen Materialismus aus der Sicht verliert, die heutzutage bereits zu einer verhältnismäßig abgerundeten kunstwissenschaftlichen Methodologie ausgearbeitet sind. Gleichzeitig ist eine prinzipielle Übereinstimmung zwischen marxistischem und semiotischem Herangehen in musikologischer Ebene wahrzunehmen: in der Auffassung der Musik als eines spezifischen Kommunikationssystems, als Trägerin eines Inhaltes. Wiewohl diese Auffassung von der Musik so alt wie die Musik selbst ist, tauchen immer wieder Fragen auf, die nicht ganz befriedigende Antwort finden. Es geht nun darum festzustellen, ob die Semiotik zur Lösung solcher Fragen positiv beitragen kann.

Die marxistisch orientierte Musikologie hat sich durch etliche ihrer Konzeptionen den Boden zur Aufnahme semiotischer Inspiration vorbereitet. Als ein bedeutender Versuch dieser Art kann die Intonationstheorie von B. W. Asafjew angesehen werden. Einen Schlüsseltermin für die Auffindung von Korrelaten mit semiotischer Termino-

logie stellt die »Intonation« als musikalisch-semiotische Einheit dar, die durch die tschechischen Forscher Jaroslav Jiránek und Jaroslav Volek definiert worden ist. Ihnen zufolge gleicht die Intonation einer Menge kleinster konkret-musikalisch bestimmter Kontexte, welche für ein historisch-konkret bestimmtes gesellschaftliches Subjekt relativ gleiche Bedeutung und gleichen Ausdruckswert verweisend zu gleicher gesellschaftlicher und Lebenssituation und zu gleichem Umkreis außer musikalischer Wirklichkeit) besitzt, charakterisiert durch bestimmte konkrete Wahrscheinlichkeitsstruktur von Beziehungen innerhalb aller und unter allen Komponenten der musikalischen Äußerung: der melodischen, rhythmischen, harmonischen, timbrehaften, dynamischen, des Tempos und des Vortrags.<sup>1</sup> Die alle einzelnen Gedanken Asafjews zusammenfassende und zu Ende denkende Definition zeugt eindeutig dafür, daß der Autor der Intonationstheorie die Musik als Ausdrucks- und Mitteilungssystem, dienend der menschlichen Erkenntnis und Umgestaltung der Wirklichkeit verstand. Der marxistische Standpunkt, von der Widerspiegelungstheorie ausgehend, ist hier auf Annahme semiotischer Impulse »gestimmt«.

Es ist jedoch nicht nur Asafjew, der bei der Klärung der musikalischen Bedeutung und des Sinnes der Musik an solche Erfassung der Probleme nahekam, die auch für die Semiotik bezeichnend ist. Eine ähnliche Forschungsrichtung nehmen auch weitere sowjetische Musikologen ein, so L. A. Mazel und V. A. Cukkermann (*Analiz muzykalnych proizvedenij. Elementy muzyki i melodika analiza malych form*, 1967), die polnische Forscherin Z. Lissa (*Podstawy marksistowskiej estetyki muzycznej*, I, II, 1954; *Fragen der Musikästhetik*, 1954), der Magyare J. Ujfalussy (*A valóság zenei képe*, 1962), der deutsche marxistische Musikästhetiker H. Goldschmidt (*Um die Sache der Musik*, 1970) und allerdings auch tschechische Forscher mit Antonín Sychra an der Spitze, denen Mukařovský strukturalistische Schule Vermittlerin war, selbstverständlich in einer streng kritischen Umwertung. Es ist bekannt, daß einige der genannten Forscher in verschiedenen Ländern, durch das Bestreben um Ausarbeitung der Widerspiegelungstheorie in der Musik geleitet, schon vor 15—20 Jahren die allgemeine Semiotik aufgegriffen haben, ausgehend namentlich von Arbeiten des amerikanischen Logikers und Semiotikers Ch. S. Peirce. Gegenwärtig kann festgestellt werden, daß eine selbständige Disziplin aus der Musikologie als wissenschaftlichen Fachgebietes sich auszusondern beginnt — die musikalische Semiotik, und wenn man die Entwicklung der Musikwissenschaft global betrachtet, so kann man hinzufügen, daß die soeben genannten Musikologen einen beträchtlichen Anteil an der Entstehung der neuen Disziplin nehmen.

<sup>1</sup> Vgl. J. Jiránek, *Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam* (Asafjews Intonationstheorie, deren Genesis und Bedeutung), Prag 1967, S. 235.

Eine ausgiebige Stütze bietet den tschechoslowakischen Musikforschern die fortgeschrittene Ausarbeitung semiotischer Herangehen in der allgemeinen Kunsttheorie, besonders in dem Prager interdisziplinären Team für Erforschung der Ausdrucks und Mitteilungssysteme der Kunst, der seit dem Jahre 1971 arbeitet.<sup>2</sup> Zur Ausgangsthese des genannten Teams wurde Marxens Gedanke von der Kunst als einer besonderen Form von Weltaneignung durch den Menschen. Der Aneignungsprozeß umfaßt sowohl Erkenntnismomente als auch Momente gegenständlichen Schaffens und subjektiver Bereicherung des Menschen. Die Kunst erfüllt die Aneignungsfunktion einer besonderen Art Mitteilung (Kommunikation); sie spricht nicht nur eine Einzelfunktion des Menschen sondern den ganzen Menschen an, den Gesamtkomplex seiner psychischen Kräfte (Verstand, Gefühl und Wille), die sie reorganisiert und zu neuer Harmonie führt. Für die Kunst gilt im allgemeinen, daß sie im Weltaneignungsprozeß vor allem drei Hauptfunktionen erfüllt: die erkenntnishafte (die Kunst erwirbt und gestaltet auf besondere Art Erkenntnisse über den Menschen und die Welt), harmonisierende und bereichernde (die Kunst vereinigt die psychischen Kräfte) und verständigende (die Kunst stellt ein besonderes Mittel der Nachrichtenübermittlung, menschlichen Kommunikation dar, indem sie die Menschen zur praktischen Tätigkeit einigt).

Für ein jedes Kunstwerk gilt, daß es eine Widerspiegelung objektiver Wirklichkeit darstellt. Daraus folgt, daß das Kunstwerk imstande ist, die Gesamtheit menschlicher Psychik auf etwas anderes zu richten als das Werk selbst, ihm eignet also Zeichencharakter. Die Kunst interessiert sich jedoch nicht an der Wirklichkeit in ihrer relativen Autonomie, als etwas nur für passive Anschauung des Menschen geeignetes, sondern in der Beziehung zur Welt des Menschen, in Einheit mit der menschlich gesellschaftlichen Praxis, gerichtet auf Umgestaltung der Wirklichkeit nach menschlichen Vorstellungen.

Gegenstand der künstlerischen Widerspiegelung ist also die vermenschlichte Welt, in der das gesellschaftliche Sein sich bereits abgedruckt hat. Dabei ist zu unterscheiden zwischen dem Gegenstand künstlerischer Widerspiegelung und dem Sujet des Kunstwerkes. Zum Sujet kann ein bestimmtes Sein, ein Wirklichkeitsausschnitt werden, während den Gegenstand künstlerischer Widerspiegelung die Realität menschlichen Seins in ihrer Totalität ausmacht. Damit hängt auch die spezifische Stellung des schaffenden Subjekts zusammen, welches die Realität in der Gesamtheit ihrer individuellen und sozialen Charakteristiken widerspiegelt; das schaffende Subjekt ist nun kein außerhalb des sozialen Kontextes stehendes Ausnahmeeinzelindividuum, sondern ein

<sup>2</sup> Der Interdisziplinäre Team wird von Sáva Šabouk geleitet, der auch Autor einiger Arbeiten ist; am bedeutendsten davon »Umění, systém, odraz« (Kunst — System — Widerspiegelung), wurde ins Russische übersetzt (Moskau 1976).

konkretes Mitglied einer Gesellschaft, welches durch seine Lebenserfahrung einen Teil kollektiver Erfahrungen der Menschheit, des historischen Prozesses wechselseitigen Durchdringens von Subjekt und Objekt sich angeeignet hat. Durch aktive Teilnahme an konkreter Lebenspraxis seiner Zeit ist der Künstler fähig, ein bestimmtes Geschehen in der Wirklichkeit zu widerspiegeln und die im Kunstwerk zu lösenden Probleme aufzudecken. Indem er an diesem als menschliche Praxis bezeichneten Geschehen durch sein ganzes Wesen (zum Unterschied etwa vom Wissenschaftler) mit allen seinen psychischen Kräften teilnimmt, kann die künstlerische Widerspiegelung vermenschlichter Wirklichkeit nur als ein Ergebnis rationaler Erkenntnis erklärt werden.

Die Besonderheit der künstlerischen gegenüber der wissenschaftlichen Erkenntnis liegt vor allem darin, daß sie unmittelbar auf das Geschehen menschlicher Praxis gezielt ist und daß sie eine andere Struktur des zu widerspiegelnden Gegenstandes, gegründet auf Interferenz von Subjekt und Objekt, aufweist. Die künstlerische Erkenntnis eröffnet komplexe Einsicht in die Welt menschlicher Existenz und legt ein dynamisches Bild konkreten Geschehens menschlicher Praxis als dialektischer Einigung des Menschen mit der Welt vor. Sie trifft den Menschen auf eine mehr komplexe und zugleich individuelle Art als die Wissenschaft, indem sie soweit individualisiert ist, daß der jeweilige Empfänger sie als seine eigene Erkenntnis und die vom Kunstwerk gelösten Probleme als seine eigenen Probleme hinnimmt. Dies ist einer der wesentlichen Züge künstlerischer Erkenntnis; doch darüber hinaus, diese Erkenntnis ereignet sich im Prozeß des Schaffens und im Wahrnehmungsprozeß eines Kunstwerkes. Die vom schaffenden Künstler während der Herstellung des Kunstwerkes erreichte Erkenntnis wird in die Erkenntnis des Wahrnehmers im Laufe der Apherzeption des Werkes strukturell transformiert. Der Wahrnehmende wird somit zum Interpreten, überdies auch zum aktiven Mitgestalter des Werkes. Im Falle Musik tritt in diesem Prozeß ein weiterer Faktor ein — der interpretierende Künstler, im Falle des Theaters, Films udg. ist dieser Prozeß noch komplizierter.

Einen wichtigen Ausgangspunkt des Prager interdisziplinären Teams bildet die Auffassung von der Kunst als System. Die Kunst in ihrer Ganzheit nicht als bloße Summe von Kunstwerken bzw. von verschiedenen mit der Kunst verknüpften Aktivitäten begriffen werden; wir könnten solcherart nicht zum Wesen und Sinn der Kunst in der Gesellschaft vordringen. Für richtiges Verstehen der Kunst ist es notwendig dynamische Beziehungen zwischen allen Elementen zu untersuchen, die in ihrer Gesamtheit einen innerlich verknüpften Organismus bildet. Die Grundelemente, genauer gesagt Mikrostrukturen sind: der Künstler — das Werk — die künstlerische Tradition — der Wahrnehmer. Der dynamische Komplex aller Mikrostrukturen, deren

wechselseitige Verknüpftheit und Gegenaktivität bildet ein gesetzmäßig geregeltes System der Kunst, welches dadurch charakteristisch ist, daß es sich fortwährend ereignet, entwickelt und reorganisiert und daß es fortwährend in das breitere System menschlichen Seins und objektiver Wirklichkeit hinein sich öffnet.

Wenn man unter den Grundelementen des Kunstsystems die künstlerische Tradition hervorhebt, ist es deshalb, weil die Kunst ähnlich wie die Wirklichkeit im Prozeß der Weltaneignung auch von ihren eigenen angesammelten Erkenntnissen und Erfahrungen, wie auch der künstlerischen Tradition Nutzen zieht, welche fest in das Gesamtsystem der Kunst eingeschaltet ist. Die Schaffenden und deren Werke leben nicht verschlossen gegenüber Einflüssen anderer Kunstwerke und Kulturtraditionen. Dies gilt mit obensolchem Recht von den ausübenden Künstlern oder Hörern, die den Inhalt eines neuen Kunstwerkes interpretieren und konkretisieren, dies nicht nur mittels persönlicher Lebenserfahrungen, sondern auch ihrer eigenen vorangegangenen Begegnungen mit anderen Kunstwerken der Gegenwart und Vergangenheit. Einzelne Werke nähern einander aufgrund innerer Verwandtheit, verdeutlichen und vertiefen einander inhaltlich (der Prozeß verläuft nicht von der Vergangenheit in die Gegenwart, sondern auch umgekehrt) und somit *höhere inhaltliche Synthesen* zeitigen. Festes Bewußtsein dieses wechselseitigen Geschehens zwischen Werken der Gegenwart und Vergangenheit stellt die Grundlage der Tradition her, die Kontinuität und eine gewisse Logik künstlerischer Entwicklung garantierend. Je tiefer und inhaltsreicher das Bewußtsein der Tradition, desto kräftiger kann jedes einzelne Werk wirken, desto bedeutender kann es eine aktivierende und harmonisierende Rolle im Aneignungsprozeß der menschlichen Wirklichkeit spielen.<sup>3</sup>

Die Traghaftigkeit eines Systemauffassung der Musik bewährt sich u. a. sehr viel in der musikalisch-historiographischen Forschung. Die Dynamik eines Systems macht auf fortwährende gesellschaftlich-historisch bedingte Inhaltsveränderlichkeit aufmerksam, auf deren kontinuierliche innere Differenziertheit, typologische Schichtung und Entwicklungspolarisation usw.

---

<sup>3</sup> In der Musikgeschichte bietet der Neoklassizismus ein hervorstechendes Beispiel für das Prinzip höherer Inhaltssynthesen und der Einschaltung der Kunsttradition in das System der Musik. Gegen die ungerechte Kritik T. W. Adornos in der bekannten »Philosophie der neuen Musik« (1. Aufl., Tübingen 1949) kann eben auf diesen Grundlagen argumentiert werden. Dies ermöglicht, den historischen Beitrag des Neoklassizismus zu begreifen, der zum Unterschied von anderen avantgardistischen Bewegungen der 20. Jahre die Devise einer aktiven Rückkehr zu etwas prägte, was in dem musikalischen Halbbewußtsein als sinnvoller, semantisch und inhaltlich konkretisierter Verständigungscode verankert war. Der Neoklassizismus präsentiert sich in diesem Licht als bewußt gezielte Bewegung für schaffende Ausnutzung historisch aufgeschichteter Werte, für deren Einschaltung in die Lösung gegenwertiger Probleme menschlicher Existenz.

Sofern man aller Art gesellschaftliche Aktivitäten des Menschen in vier elementare Formen (umgestaltende, wertende, orientierende und kommunikative Tätigkeit) gliedern kann, dann gilt für die Kunst — wie schon angedeutet wurde — daß alle diese Formen darin organisch zu einem mehrfunktionellen Systemganzen zusammenwachsen. Dies stellt einen bedeutenden spezifischen Zug jeder Kunstart mitsamt der Musik dar, obwohl das Maß der Beteiligung einzelner Formen verschieden und zudem — historisch veränderlich ist. Das Studium wechselseitiger Relationen innerhalb einer Epoche, des Werkes eines einzelnen Komponisten kann zur Klärung einer Reihe historisch relevanter Fragen beitragen. Die Botschaft von Beethovens Werk besitzt zweifellos eine starke noetische Ladung. Durch tiefes Eindringen bis zu den Wurzeln menschlicher Existenz enthüllte der Komponist seinen Zeitgenossen neue Erkenntnis, die das konventionelle Weltbild und die Stellung des Menschen in dieser Welt zerstört hat. Der Illusionsverlust ist immer schwer zu tragen und neue Ideen werden nicht leicht durchgesetzt. Diese Erfahrung hat auch Beethoven erprobt. Es geht jedoch nicht nur um soziale Funktionen oder gar nur um Beethovens gesellschaftliche Stellung. Das Anwachsen gewisser Aktivisierungsformen innerhalb eines Systems beeinträchtigt den aktiven Anteil anderer Formen, die einen steigen gleichzeitig mit der besonders exponierten Form auf, andere hinwieder treten zurück. Das Bestimmen wechselseitiger Bindungen im System eines Werkes kann nicht minder interessante Erkenntnisse sowohl dem Historiker als auch dem Theoretiker bringen.

In der Gegenrichtung unserer Erwägungen kann wiederum gesagt werden, daß die Gegenwart aller Elementarformen menschlicher Aktivität im System der Kunst verschiedene Austritte in die außerkünstlerische Sphäre ermöglicht und der Kunst innerhalb dieser Suprasysteme (für die Musik in höchster Instanz der gesamten menschlichen Kultur) organische Funktionalität und Sinnhaftigkeit sichert.

Wenn man sich an das von uns gewählte Beispiel hält, so liefert das Sich-Auseinandersetzen mancher Philosophen mit der Gedankenwelt Ludwigs van Beethoven den Beweis dafür.

Die Einschaltung des Werkes auf die Wirklichkeit hin wird durch *Eintrittselemente* gesichert, die in die Bedeutungsstruktur des Werkes Segmente menschlicher Erfahrung hineinragen, die noch vor der Begegnung mit dem Werke gegenwärtig und im allgemeinen fixiert waren. Sie garantieren eine Harmonie zwischen individueller und Gattungserfahrung und stellen somit eine Voraussetzung für Verständigung zwischen Schöpfer und Wahrnehmer, indem sie in das Werk das hineinragen, was beiden gemeinsam ist. Ein Bestandteil dieser Lebenserfahrungen ist auch die bisherige Erfahrung mit Kunst — die künstlerische Tradition. Auch daher generieren semantische Eintrittsele-

mente und verweisen durch ihren Eintritt in das Werk auf diese Erfahrung.

Durch Einfügen von semantischen Eintrittselmenten in das Gesamtsystem des semantischen Geschehens eines Werkes entstehen neue Einzelbedeutungen, die nur dem jeweiligen Kunstwerk eigen sind — die Semanteme. Für sie ist eine beunruhigende Spannung charakteristisch, welche den Wahrnehmer zur Teilnahme an der Erschaffung neuer Erfahrung, zum Überwinden der entstandenen Distanz, zur Aufdeckung ihrer Wurzeln, die in den Distanzen menschlichen Seins bestehen, auffordert. Das Semantem liefert dabei keine fertigen Erkenntnisse, sondern projiziert den Weg zu ihnen, den der Wahrnehmer selbst durchgehen muß, wie es im Leben auch so ist. An dessen Ende findet sich die projizierte Lösung des gegebenen Problems und eine neue Harmonisierung und Aktivisierung der psychischen Kräfte des Wahrnehmers. Das gesamte dynamische System von Semantemen wird somit zur Grundlage der höchsten Schicht inhaltlichen Geschehens des Werkes, dessen ideellen Inhalts.

Aus dieser äußerst kargen Auswahl der allgemeinsten Thesen des Prager interdisziplinären Teams wird deutlich, daß diese Auffassung auch in der Musik erfolgreich anwendbar ist. Insbesondere in der Ebene höherer künstlerischer Allgemeinesetlichkeiten bietet sich hier eine ganze Reihe Erkenntnisse, die auch zur Musik sich beziehen. Nichtsdestoweniger hat jede Kunst ihre eigenen Besonderheiten, von anderen Kunstarten unterschiedlich und bei der künstlerischen Aneignung der Wirklichkeit unvertretbar. Man würde sich der Vulgarisierung schuldig machen, wenn man alle Erkenntnisse der allgemeinen Kunsttheorie mechanisch restlos auf die spezifische Problematik der Musik beziehen wollte. Im Interesse wahrer Erkenntnis der Wirklichkeit ist im Gegenteil immer wieder das Bedürfnis nach gesunden kritischen Mißtrauen zu betonen, welches jeder Anwendungsoperation beiwohnen muß.

Die Musikästhetik hilft sich schon traditionell bei der Untersuchung der Frage nach Inhaltlichkeit der Musik dadurch, daß sie die Relationen zwischen Musik und Sprache prüft. Es ist dem so auch bei der Erforschung des semantischen Charakters der Musik, wo das bekannte Begriffspaar *langue — parole* (Sprache — Rede), definiert von de Saussure,<sup>4</sup> öfters zum Ausgangspunkt wird. Wenn man von dieser Definition Ausgang nimmt, kann man auch in der Musik

---

<sup>4</sup> In der weiteren Behandlung des Themas stütze ich mich auf die neueste Arbeit von J. Jiránek: *Tajemství hudebního významu* (Geheimnis der musikalischen Bedeutung), Praha 1979, 164 S., die in der tschechoslowakischen Musikologie den ersten Versuch einer systematischen Verwendung der Semiotik für die Musiktheorie darstellt. Gegenwärtig wird die Arbeit auf dem Boden des Instituts für Theorie und Geschichte der Kunst der CSAV in Prag diskutiert, wo eine umfangreichere Publikation über die Musiksemiotik vorbereitet wird.



eine entsprechende Analogie durchaus finden. Statt *langue* steht hier die gesellschaftlich institutionalisierte und relativ stabilisierte Sphäre musikalischer Bedeutungen, bezeichnet zuweilen als Intonationslexikon der Zeit. Dieses Lexikon umfaßt das allgemeine Moment der Phylognese, die objektive historische Entwicklung, gegründet auf individuellen Veränderungen. Die Rede (*parole*) vertritt jede sinnlich konkrete individuelle Musikäußerung (das Werk), worin das Element der Ontogenese als individuelles und relativ abgeschlossenes Ergebnis einer vorangehenden Entwicklung sich manifestiert. Einzelne Musikäußerungen stellen die sinnlich konkrete Sphäre der Musikexistenz dar, Saussures Antinomie *langue* — *parole* entspricht somit völlig auch dem Ergreifen grundsätzlicher Musikantinomie.

Etwas anders ist dem jedoch schon in der Frage der Beziehung zwischen objektiven Normen und deren subjektiver Anwendung. Im Falle der Sprache stellt *langue* das System objektiver Normen dar, welche die richtige Aussprache, den gebührenden Wortvorrat und die richtigen Sprachbindungen bestimmen. In der Sphäre *parole* kommt es dann zu subjektiver Anwendung dieser Normen, was sich durch bestimmte Intonation der Rede, Wahl bestimmter Wörter und Bindungen, selbstverständlich in gewisser funktionellen Beziehung zum konkreten Kommunikationsbedürfnis, äußert. Fügen wir noch hinzu, daß in der sprachlichen Redeäußerung man von der phonologischen Seite absehen kann, wodurch die Möglichkeit schriftlicher Äußerung sich bietet. *Langue* — Intonationslexikon der Zeit ist ein System allgemein gültiger und ihrer Bedeutung nach objektivierter Normen, bzw. Intonationen von Genre, Gattung, Tektonik und Stil. Es ist offenbar, daß in der Musik keine der genannten Intonationen vor der sinnlich-konkreten Klangform getrennt werden kann. Außerdem gilt auch für sie — ähnlich wie bei anderen Künsten — eine enge weiterer wesentlicher Abweichungen, die das Spezifische künstlerischer Mitteilung begründen. In der musikalischen Äußerung kommt es zu schöpferischer Individualisation einer phylogenetisch vermittelten Struktur von Intonationen mit Rücksicht auf bestimmte inhaltliche Mitteilung. Der Schöpfer eines musikalischen Kunstwerkes führt nie eine bloße Auswahl aus dem Intonationslexikon durch, sondern strebt nach dessen Besonderung, nach Erschaffung einer Spannung, die vom Empfänger im Interpretationsprozeß aktives Herangehen fordert.

Die schon erwähnte musikalische Analogie zwischen *langue* und *parole* klingt anders aus, wenn man nach dem Problem des Allgemeinen und Besonderen, Objektiven und Subjektiven fragt. In der sprachlichen Kommunikation ist die individuelle Rede von der allgemeinen *langue* hergeleitet, die die kollektive Erfahrung der Menschheit zusammenfaßt und maximal objektiviert. In diesem Sinne hat *langue* Vorzug vor *parole*. In der Musik ähnlich wie in anderen Künsten ist das noetische Prinzip in seiner sinnlich-konkreten Einzel-

haftigkeit untrennbar mit der individuellen Erfahrung des wahrnehmenden Subjekts verknüpft. Die künstlerische Wirklichkeitsaneignung hat subjektiven Charakter und findet seine Einsicht in die Wirklichkeit aufgrund des gesellschaftlich erreichbaren Intonationslexikons der Zeit, mit dem er schöpferisch arbeiten muß. Der noetische Prozeß interferiert somit zwischen individueller Erfahrung und allgemeiner Verständigung, zwischen Objektiven und Subjektiven.

Unterschiedlich ist auch das Verhältnis, welches das System der Sprache dem System erkannter objektiver Wirklichkeit gegenüber und das Verhältnis der Musik zur Wirklichkeit. Während das sprachliche System mit dem System erkannter Wirklichkeit kohärent ist, ist das System der Musik, gegründet auf spezifischer Verallgemeinerung der Wirklichkeit, unübersetzbar auf begriffliche Verallgemeinerung, mit dem System objektiver Realität unkohärent. Dies ist nachteilig für die Musik (sie vermißt »begriffliche Präzision« der Äußerung), doch andererseits arbeitet sie mit sinnlich konkreten Klangphänomenen und ist imstande komplizierte Prozesse menschlicher Psychik aufzufangen, die das Begriffsaparat nicht zu registrieren vermag. Sie weiß »das Unsagbare zu sagen«.

Der Grundunterschied besteht in der Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Sprache und in der Musik. Während die Sprache sich der Wirklichkeit durch Benennung bemächtigt, verwendet die Musik direkt bestimmte Klangsegmente menschlicher Lebensempirie, sog. semantische Eintrittselemente. Diese manifestieren sich dann im System eines konkreten Einzelwerkes und reorganisieren sich zu Semantemen mit eigenen Bedeutungen und Inhalten. Es kommt so im Sinne der Theorie Asafjews zum Intonierungsprozeß, in dem bestimmte Intonationen die Wirksamkeit dynamischer semantischer Einheit annehmen, während andere sie verlieren und zu semantisch stabilisierten Einheiten — semantischen Eintrittselementen — werden.

Bei der Komparation der Sprache mit der Musik ist endlich jenes im Gedächtnis zu behalten, was überhaupt am wichtigsten ist, nämlich daß es sich um zwei ganz verschiedene Kommunikationssysteme handelt. Die Sprache ist das formellste und daher auch universalste Instrument der gesellschaftlichen Kommunikation des Menschen. Die Musik ist mehr als nur formelles Kommunikationsinstrument; sie schafft ähnlich wie andere Künste ein künstliches Milieu zwischen dem Menschen und der objektiven Realität, welches zur Aneignung und Vermenschlichung der Wirklichkeit und zur Umgestaltung des Menschen selbst dient.

Von allen diesen Vergleichen wird deutlich, daß man die Musik zwar als ein spezifisches semiotisches System betrachten kann, doch mit dem Zusatz, daß sie sich von der Sprache als künstlerisches System in mehreren wesentlichen Punkten absondert. Bei der Nutzung linguistischer Erkenntnisse müssen wir also höchst vorsichtig sein.

Die bisherigen Ergebnisse namentlich in der allgemeinen Kunsttheorie schaffen Voraussetzungen dafür, damit wir eine Konstituierung des offenen musikalisch-semiotischen Systems versuchen. Im Hinblick darauf, daß die Musik ähnlich wie andere Kunstarten eng mit der menschlichen Lebensempirie verknüpft ist, können wir von der Hypothese semantische Eintrittselemente ausgehen, die natürlich in jeder Kunstgattung spezifische Charakteristik innehaben. In der Musik kann man die semantischen Eintrittselemente schematisch in drei semantische Grundschichten einteilen:

1. natürliche und anthropologische,
2. der gesellschaftlichen Praxis,
3. der musikalischen Phylogenese.

Die natürliche und anthropologische Bedeutungsschicht wirkt z. B. bei der Klangorientierung in Zeit und Raum. In der Zeit orientiert uns der Klang durch seine Aufeinanderfolge, zeitliche Progressivität, im Raum durch seine Dynamik (Fernes und Nahes, Sich-Nähendes und Entfernendes), durch das Timbre informiert uns der Klang über seinen Urheber. Manche semantischen Eintrittselemente weisen in der Musik den Charakter anthropologischer Konstanten auf, vermittelt oft aufgrund der Synästhesie. Ein typisches Beispiel dafür bietet die Klanghöhe, synästhetisch mit der Spannung der Stimmbänder verknüpft. Diese Spannung wächst mit der Klangerhöhung, sinkt bei der Klangsenkung oder neutralisiert sich bei Beharrung auf bestimmter Hochebene. Mit der Höhe hängt die Lichtheit oder Dunkelheit des Klangs zusammen, die in der Komposition beim Registrieren zur Geltung kommen. Die Synästhesie hilft auch der Bedeutsamkeit der Intensität (Dynamik) des Klanges nach. Sehr starke Klänge wirken physiologisch schmerzhaft, stille Klänge hingegen tröstlich. Synästhetisch ist mit den Grundfunktionen des Lebens (Herzpuls, Atempulsierung) auch das Tempo verknüpft, der Rhythmus und das Metrum.

Aus der gesellschaftlichen Praxis tritt für die Musik in den Vordergrund die bedeutungsbildende Kraft der Produktionstätigkeit, die lebendige menschliche Sprache und des weiteren einige außermusikalische Kunstmanifestationen, besonders der Tanz. Was die Produktionstätigkeit betrifft, so hat bereits K. Bücher in der berühmten Abhandlung »Arbeit und Rhythmus« (1896) auf die physiologisch und gesellschaftlich organisatorische Rolle des Rhythmus hingewiesen, die vielleicht schon bei der Entstehung der Musik in primitiven Arbeitsgesangweisen Ausdruck gefunden hatte. Diese direkte Bindung lockerte sich allmählich (vor allem in der autonomen Musik), doch verschwand nicht völlig. Wir sind im Gegenteil in der Musik Zeugen eines stürmischen Einbruchs des »Maschinenrhythmus« in die autonome Musik, wo die ursprüngliche Bindung infolge des technischen

Fortschrittes in eine andere Ebene transformiert ist. Eine nicht minder bedeutende, wenn auch kompliziert vermittelte Bindung besteht zwischen bestimmten Produktionsgeräten und der Musik. Die Waldhörner, Trompeten, Trommeln, Glocken usw. drängen in das Musikinstrumentarium aus der außermusikalischen Sphäre und tragen bis heute manchmal weniger deutliche, manchmal deutlichere Spuren ursprünglicher Bedeutungsfunktionen, mit denen der Komponist gezielt arbeitet.

Die Sprachmanifestation beeinflusste seit altersher auch die »musikalische Sprache«. Die Intonation der Rede als emotionaler »Subtext« des Gesprochenen mit einer fast unbegrenzten und doch fest legalisierten Menge von Veränderungen wurde den Komponisten nicht nur in der vokalen Musik, sondern auch in der instrumentalen zum Modell, ob sie sich schon bewußt (wie Leoš Janáček) oder vielmehr intuitiv nach diesen Modellen richteten.

Die uralte Verbindung der Musik mit dem Tanz, bzw. der Bewegung im allgemeinen ist u. a. auch ontisch gesetzt: beide Künste bewegen sich in Zeit und Raum. Daber können in die Musik leicht semantische Eintrittselemente aus den Bewegungskünsten strömen, doch aus dem Marsch (militärischen, Trauer- und Hochzeitsmarsch) udg. Die Kongruenz der Musik mit der Bewegungskunst, der Zere- monie usw. kann in der allgemeinsten Ebene an der gemeinsamen Antinomie der Kontinuität und Diskontinuität der Bewegung geltend gemacht werden. Der kontinuierliche Fluß schafft in der Musik ein Gefühl der Geschmeidigkeit (romantische melodische Linie) oder Monumentalität und Unendlichkeit (Wagner, Mahler). Die Diskontinuität kann Präzision und Abgemessenheit hervorrufen (Militärmarsch), doch auch Unruhe und Spannung. Eine genauere semantische Bestimmtheit hängt davon ab, in was für Kontexte in den einzelnen Fällen die semantischen Eintrittselemente gebracht werden, was eine allgemeingültige Maxime ist.

Zur Klärung der Bedeutungsschicht musikalischer Phylogense ist es notwendig zu bemerken, daß die Grenzen zwischen semantischen Eintrittselementen und Semantemen sich stets verändert und daß die Semanteme, sobald sie genügend fixiert sind, die Rolle von semantischen Eintrittselementen übernehmen können. Diese aus der allgemeinen Theorie der Kunst übernommene Hypothese gilt auch für die Musik, Asafjew fang sie in dem Geschehen zwischen der Subintonations- und Intonationssphäre auf: bestimmte Intonationen verlieren den Charakter dynamisch-semantischer Einheit und funktionieren für derhin als Einheit mit einer nur potentiellen Bedeutung. Ein Elementarbeispiel dafür ist die allmähliche Verwischung einstiger Bedeutungen von bestimmten Intervallen, die somit ihre relative Selbständigkeit verloren haben und zu bloß partiellen Komponenten komplizierterer Intonationskomplexe geworden sind. Aus der Intonationssphäre sanken sie in die Subintonationssphäre hinab (ein klassischer Fall ist Tritonus — Diabolus in Musica).

Ähnlich wie in der Ebene der semantischen Eintrittselemente kann man das Spezifische der Musik auch in der Ebene der Semanteme untersuchen. Ein bestimmter Intervall, bzw. die Distanz zwischen einzelnen Bedeutungselementen innerhalb des Semantems und zwischen einem Semantem und der bisherigen Erfahrung des Hörers wird in der Musik ungefähr in vier Ebenen gelöst: des Genres, der Gattung, der tektonischen und stilmäßigen.

Das Wesen der Genreintonationen besteht darin, daß sie aus der funktionellen Anwendung der Musik in der Lebensempirie des Menschen vorwachsen. Die Gebundenheit an konkrete Lebenspraxis bewirkt, daß die Verbindung der Genreintonationen mit semantischen Eintrittselementen verhältnismäßig eng ist und deren gemeinsamer Intervall ein relativ statischer ist. *Gattungsintonationen* verdeutlichen semantisch die jeweiligen musikbildenden Möglichkeiten. Sie sind unmittelbar mit den Zeitformen des Musikverkehrs und dessen historisch-gesellschaftlicher Umwelt verknüpft. Die Richtung ihrer Intonationsprozesse geht von dem Gegebenen und semantisch »Natürlichen« zu dem vor, was möglich und semantisch erforderlich ist. In der Praxis wird solcher Prozeß einerseits z. B. durch Kombinationen von Klangbesetzung, Entstehung und Entfaltung der Virtuosität usw. und andererseits z. B. durch »Zum-Singen-Bringen« der Instrumente und hingegen Instrumentierung des vokalen Parts, durch gesichtete Destruktion der »natürlichen« Instrumentalität udg. Die Verbindung von Gattungsintonationen mit semantischen Eintrittselementen ist lockerer und deren gemeinsamer Intervall ist dynamischer. *Tektonische Intonationen* tragen Bedeutungen, die durch spezifische Musikgesetze des Aufbaus musikalischer Form vermittelt sind. Sie kommen besonders in autonomen Musikschaffen zur Geltung, wo sie eingehend individualisiert werden und der schaffenden Invention großen Raum bieten. Die Verbindung tektonischer Intonationen mit semantischen Eintrittselementen ist von allen Intonationsebene die lockerste. Deren gemeinsamer Intervall ist gleichfalls der dynamischste. *Die Stilintonationen* zielen auf ganzheitliche Konzeption und einen Ausdruck der Situation des Menschen und dessen Rolle in seiner Epoche und stellen als solche eine dynamische Synthese aller Intonationsebenen dar. Für die Stilintonation wird bezeichnend, daß ihre Verbindung mit semantischen Eintrittselementen eine mittelbare ist, da es sich um einen hohen Maß an Verallgemeinerung handelt, doch zugleich beträchtlich komplex (als Synthese aller Intonationen). Die Beziehung zwischen Stilintonation und semantischen Eintrittselementen ist eine höchst dynamische (es geht um Verallgemeinerung), doch zugleich streng motiviert und in seiner Komplexheit relativ genau definiert.

Es leuchtet ein, daß in der unterbreiteten Konzeption der Begriffspaar Inhalt-Form ausbleibt. Gegenüber der traditionellen Auffassung werden Inhalt und Form als zwei Pole einer und derselben Erscheinung

ung, des Kunstwerks aufgefaßt, welches in dieser Zweipoligkeit den dynamischen Widerspruch seines Geschehens zutage fördert. Die eingeführten Begriffe »Eintrittselement der Bedeutung« und »Semantem« bilden eine Einheit inhaltlicher und formeller Elemente und strukturieren aufs neue die Ebene des Inhalts und der Form, oder genauer — der materiellen, semantischen und inhaltlichen Schicht des Kunstwerkes. Uns interessiert nun, worin das Spezifische des inhaltlichen Geschehens im musikalischen Kunstwerk liegt.

So wie jeder Kunst so auch der Musik stehen einige Aspekte der Wirklichkeit näher, sie kann sie unmittelbar zum Ausdruck bringen, andere Aspekte liegen ihr ferner ab und sie muß sich ihnen mittelbar nähern. Die eigentliche Domäne der Musik ist das Prozessuale, Kontinueller und die innere Bezugsverbindung der Wirklichkeit. Zu anderen Seiten muß sie durch jeweilige Vermittlung vordringen. In dialektischer Einheit des Unmittelbaren und Mittelbaren ist der Musik die objektive Realität in allen Grundkategorien der Wirklichkeitsrepräsentation zugänglich, was nach der bekannten Formel von Ch. Peirce die Zugänglichkeit in Indexvertretung (wo der inhaltliche Schwerpunkt der Musik als Ausdruckskunst liegt), in ikonischer (Klangmalerei, Bewegungscharakteristik, Nachahmung der Sprache) und symbolischer Vertretung (Zitationen, charakteristische Motive, Kryptogramme udg.), bzw. in einer ganzen Reihe fließender Übergänge zwischen diesen Grundtypen bedeutet.

In der Frage des musikalischen Inhalts kommt es oft zu Verwechslungen mit dem Programm, ja zur Ablehnung der Inhaltlichkeit zugunsten der Programmhaftigkeit. Hier ist daran zu erinnern, daß das Programm der Musik von außen angefügt ist, während jedes musikalische Werk, dieses Namenswert, ob programmhaft oder nicht, Träger eines Inhalts ist. Davon überzeugt sich jeder Interpret oder Hörer, wenn sie hinter einer Notenaufzeichnung, bzw. Klängen und Geräuschen die Musik entdecken wollen, ein sinnvolles inhaltliches System. Ziel der psychischen Anstrengung ist nichts anderes als den Inhalt eines musikalischen Werkes zu entdecken.

Der musikalische Inhalt ist so wie die Inhaltsschicht jedes einzelnen Kunstwerkes ein offenes System, gegründet auf dialektischer Einheit musikalischer Phylo- und Ontogenese. Die phylogenetische Erfahrung ist jedoch im Bewußtsein des Hörers nie komplex gegenwärtig, in dem gesamten historisch-gesellschaftlichen Umfang. Sie ist konkret determiniert durch die Psychik der Zeit und die persönlichen Dispositionen des Interpreten oder Hörers. Daher kommt es zu immer neuen inhaltlichen Interpretationen. Die Tatsache, daß die Musik Interpretationskunst ist, tut den Prozeß inhaltlicher Aktualisierung und Individualisierung nur vervielfältigen.

Die Konfrontation einiger semiotischer Herangehen aus der allgemeinen Kunsttheorie mit der musikologischen Problematik, die oben

versucht wurde, stellt nur eine Andeutung von Möglichkeiten dar, die namentlich zur Klärung der Existenzgesetzmäßigkeit und das gesellschaftlichen Funktionierens eines musikalischen Kunstwerks verwendbar wären. Auf ersten Blick scheint es, daß das semiotische Herangehen vor allem für die Musiktheorie nutzbar sein kann und namentlich dann für die Klärung semantischen und inhaltlichen Geschehens des musikalischen Kunstwerkes. In der Tat sind die Möglichkeiten der Semiotik viel breiter und kommen in ihren Folgerungen auch in der Musikhistorie, Ethnomusikologie, Musiksoziologie udg. zur Geltung. Es ist neuerlich einmal daran zu erinnern, daß die Musiksemiotik erst im Stadium der Ausarbeitung sich befindet und daß sie noch nicht zu einer ganzheitlich selbständigen Disziplin der Musikwissenschaft geworden ist. Nichtsdestoweniger ist schon auf dieser Stufe deutlich, daß sie imstande sein wird, die weitere Entwicklung kognitiver musikalischer Reflexionen positiv zu beeinträchtigen.

#### POVZETEK

S pojmovanjem umetnosti kot sistema je poudarjena notranja in zunanja povezanost elementov kakor tudi dinamičnost umetnosti in njena stalna odprtost za širši sistem človeške eksistence. Poleg umetnika, dela in prejemnika so še drugi osnovni elementi sistema umetnosti, tako umetniška tradicija. Umetnosti je v korist, da približuje ustvarjalce in prejemnike na podlagi njihovega notranjega sorodstva, da pogloblja odnos med njimi in medsebojno razumevanje ter na ta način ustvarja višje vsebinske sinteze.

Osnovno antinomijo glasbe lahko razumemo kot antinomijo intonacijskega leksikona dobe (langue) in čutno konkretnega muzikalnega izražanja (parole). Vendar se v glasbi ne da nobenega od pomenov ločiti od njene čutno konkretne zvočne forme. Komponist ne izbira le iz intonacijskega leksikona, ampak se zavzema za njegovo oddvojitev. Glasbena »govorica« ne izhaja iz splošnega »jezika« (langue), ampak deluje med individualnim izkustvom in splošnim sporazumevanjem. Sistem glasbe je za razliko od jezika v procesu spoznavanja inkoheren ten s sistemom objektivnega sveta. Pogreša pojmovno preciznost, po drugi strani pa je sposoben zajeti zapletene procese človekove duševnosti, ki so pojmovnemu aparatu nedostopni. Osnovna razlika je v tem, da glasba ni le orodje, sredstvo za sporočanje, ampak da ustvarja med človekom in objektivno realnostjo tudi umetno okolje, ki služi za prisvajanje in humaniziranje resničnosti kakor tudi za preobražanje samega človeka.

Če se zavedamo teh dejstev, se nam odpre možnost, da si ustvarimo okvirni glasbeno semiotični sistem vsaj na ravni semantičnih vstopnih elementov, ki vnašajo v delo segmente človekovega vsakdanjega doživljanja, in na ravni semantemov, novih posameznih pomenov, ki so lastni le delu.

V zgodovini estetike je postajalo vprašanje, kako pravilno zajeti glasbene vsebine, vse bolj komplicirano. To vprašanje pa je tudi dosti bolj zapleteno kot v katerikoli drugi umetnosti. Doslej ni našla zadovoljive rešitve niti marksistična glasbena estetika, čeprav je v svoji relativno kratki zgodovini prispevala marsikaj uspešnega. V zadnjem času je značilno zanimanje za spodbude s strani semiotike, s katero ima na gnoseološki ravni glede pojmovanja glasbe kot specifičnega komunikacijskega sredstva dosti skup-

nega. V tej smeri se je že razvila intonacijska teorija B. Asafjeva in drugih raziskovalcev iz različnih dežel, med temi tudi čeških muzikologov, ki kritično navezujejo na strukturalistično šolo Mukařovskega. Njihovo središče je od 1971 praški interdisciplinarni team za preučevanje sistemov za izražanje in sporočanje umetnosti, ki ga vodi umetnostni zgodovinar S. Šabouk.

Izhodiščna teza za koncept omenjenega teama je Marxova misel o umetnosti kot posebni obliki prisvajanja sveta po človeku. To funkcijo izpolnjuje umetnost s posebnim načinom sporočanja; ne obrača se na določeno posamezno funkcijo človeka kot npr. znanost, ampak na celoten kompleks njegovih bistvenih silnic (razum, čustvo, volja), ki jih reorganizira in spravlja v novo harmonijo.

Vsaka umetnina predstavlja podobo resničnosti, iz česar sledi, da poseduje znake. Vendar ni predmet umetnosti resničnost v njeni relativni avtonomiji, ampak počlovečena resničnost, v katero se je odtisnil historično družbeni subjekt. Razlikovati pa moramo med predmetom, ki je lahko določen izrez resničnosti, in predmetom umetniškega odražanja, kateri predstavlja realnost človekove eksistence v njegovi specifični kvaliteti. Prva raven najde razlago tako v naravni plasti kakor tudi v družbeni in filogenetični. Druga je razporejena v intonaciji žanrov, zvrstí, v tektoniki in stilu.



UDK 787.9:39(497.12)

## OPREKELJ NA SLOVENSKEM

Mira Omerzel-Terlep (Ljubljana)

29. aprila 1979 je umrl zadnji opreklar na Slovenskem. Zaključen je proces kulturnega doprinašanja in transformiranja glasbila ter dozorel čas za vrednotenje njegovega vpliva in vloge na slovenskem etničnem prostoru.

Po drugi svetovni vojni je bila zabeležena na Slovenskem le še ena godčevska družina opreklarjev (po moški strani), to je družina pokojnega Leopolda Pivka ml. iz Hotedršice na Primorskem. Vir za razpoznavanje »življenjske poti« tega glasbila je zato pretežno likovnega in arhivskega karakterja. Žal je podronejša raziskava glasbila že nemogoča. Danes lahko zanesljivo rečemo le, da je glasbilo skozi proces transformiranja oblike, tehnike igre, glasovnih zmožnosti, tehnike izdelave, uporabe in družbene vloge prešlo fazo stabilizacije na slovenskem etničnem prostoru, fazo individualnosti, redukcijo funkcij in doseglo stopnjo, ki jo lahko označimo z besedami: glasbilo je izumrlo.

Iz podatkov, ki so mi bili na voljo, želim osvetliti njegovo dolgo pot, ki sega z ozirom na čas in prostor v stari vek in Azijo. Pričujoči sestavek, ki je nastal kot povzetek prispevka o tem glasbilu za »Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente« in razširitev referata za 26. kongres Saveza udruženja folklorista Jugoslavije (september 1979 v Kragujevcu), bi lahko s svojo etnomuzikološko problematiko dopolnil članek Primoža Kureta »Die Engel mit Musikinstrumenten aus Rateče«<sup>1</sup> in prispevek o opreklju na srednjeveških freskah na Slovenskem istega avtorja.<sup>2</sup>

## 1. Oblikovna transformacija glasbila

Oprekelj ali dulcimer se je najverjetneje razvil iz glasbil, ki so migrirala v Evropo (arabski qanun in perzijski santir)<sup>3</sup> in srednje-

<sup>1</sup> P. Kuret, *Die Engel mit Musikinstrumenten aus Rateče*, Muzikološki zbornik, XIII, 1977, 14—22.

<sup>2</sup> P. Kuret, *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*, 1973.

<sup>3</sup> Prim. slovenski oprekelj s podobnimi glasbili iz Indije, Perzije, Sovjetske zveze, Koreje, Švice, Avstrije in severne Italije.

veškega psalterija, ki dobi konec 14. stoletja obliko »svinjske glave« in oblikovno vpliva na razvoj opreklja. Psalterij dobi v 17. stoletju dekorativno resonančno omarico in trapezoidno obliko in je zelo podoben opreklju. V Evropi se oprekelj ali dulcimer pojavi v 11. stoletju na portalu stolnice v Santiagu de Compostela in v 13. stoletju na skulpturi zahodnih vrat cerkve Sv. Martina v Colmarju.<sup>4</sup> Po letu 1440 je vse pogosteje usposobljen na srednjeveških freskah evropskih cerkva. V srednjem veku je obstajalo mnogo oblik in raznovrstnih različkov glasbila pod enakimi ali različnimi imeni, kar povzroča obilico težav pri razpoznavanju slovenskih imen za posamezna glasbila. Prvi pisani vir je šele Dalmatinova Biblija s prevodi teh imen, ki so v Bibliji omenjeni.<sup>5</sup>

Prvi naslikani instrumenti v Sloveniji so ohranjeni iz začetka 14. stoletja, ko slikarji vse pogosteje upodabljajo angele z glasbili in postanejo upodobitve jasnejše, razumljivejše in vsakdanje. Najštevilnejše je glasbilo upodobljeno pri nas na Primorskem, kjer so sicer slikali italijanski in furlanski mojstri. Vendar je oprekelj med italijanskim ljudstvom malo znan. Poimenovali so ga celo salterio Tedesco, ker je bil značilen za severnejše dežele. V Italiji naj bi bil priljubljenejši psalterij.

Angeli z glasbili so naslikani na slovenskih srednjeveških freskah 64-krat, na desetih je oprekelj: v Kranju (1460—1470), v Sv. Urhu pri Tolminu (okoli leta 1472), na Voubrah (Haimburg, okoli leta 1480), na Goropečí (okoli 1480), v Gluhem Vrholju (okoli 1480), v Vratih (Thörl, v tretji četrtini 15. stol.), v Hrastovljah (okoli 1490), v Gorici (konec 15. stol.) in v Mirni (okoli 1490) ter v Ratečah (verjetno iz 14. stoletja). Podatki so iz obeh omenjenih prispevkov Primoža Kureta, ki navaja v razpravi »Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem«<sup>6</sup> »težko določljiv primer instrumenta«, ki ga ima angel na kolenih na slikariji iz Kranja. Primer avtor uvršča med upodobitve opreklja ter ugotavlja, da je glasbilo pravokotne oblike, podoben klavikordu, angel pa z levico trza po strunah. Vendar se nam že ob prvem pogledu slikarije zazdi, da ugotovitev ni točna. Glasbilo namreč ni povsem pravokotno, temveč je na eni strani izbočeno podobno kot citre. In kar je najpomembnejše — angel na glasbilo trza. Freska datira v čas med leti 1460—1470 in nas spominja na t. i. »chord citer« ali pri nas »kitarske citre«, kar ne bi bilo nemogoče, saj so se tudi citre razvile iz evropskih srednjeveških glasbil (Scheitholt ali Scheitholz, psalterij) in raznih tipov glasbil, ki so migrirala iz zahodne Azije ter se konec 18. stoletja razvile v t. i. akordične citre. Najpreprostejše bordunske citre »pa predstavljajo določeno razvojno stopnjo specifične

<sup>4</sup> M. Remnant, *Musical Instruments of the West*, London 1978, 176.

<sup>5</sup> P. Kuret, *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*, 89.

<sup>6</sup> Isto, 113.

vrste kordofonov za brenkanje, ki so se oblikovali na prehodu iz srednjega veka v novi vek na hribovitih in gozdnatih območjih zlasti v srednji in severni Evropi od Alp do Skandinavije.<sup>7</sup> Citre omenjajo tudi šaljive pesmi o živalskih svatbah, godcih in izdelovalcih »suhe robe«, ki so dokumentirane že od 16. stoletja dalje. In če je tako, bi pomenila freska iz Kranja prvo likovno upodobitev citer na Slovenskem.

Oprekelj je pogosto naslikan skupaj z drugimi glasbili, kar sicer ne dokazuje njegova udeležba s temi glasbili. Če naj verjamemo srednjeveškimi slikarjem lahko razberemo naslednje. V 13. stoletju je imelo glasbilo enojne ali podvojene strune speljane preko dveh mostičev v isti ravnini. Kasneje dobi glasbilo tri ali več premakljivih mostičev, ki dele strune v različnih dolžinskih razmerjih. Slovenske srednjeveške slikarije kažejo vselej glasbilo pravokotne oblike in datirajo v drugo polovico 15. stoletja. Vsi imajo dva ali tri mostiče.

Oprekelj iz Gorice (konec 15. stol.) je podoben slikariji iz Peruge, detajl iz »The Virgin and Child«, ki ga je naslikal Giovanni Boccati (1445—1490). Glasbilo ima podvojene strune speljane preko dveh mostičev ob straneh resonančne omarice in enega mostiča na sredini. Mostiči dele glasbilo na dva dela, ki sta med seboj enaka. Vsak del ima tudi svojo zvočno odprtino.

Oprekelj iz Rateč<sup>8</sup> ima prav tako tri mostiče, ki so na slikariji zelo poudarjeni (visoki), vendar glasbilo nima zvočnih odprtin. Zdi se mi, da glasbilo ni podobno oprekliju iz Mirne, kot trdi Primož Kuret, temveč oprekliju iz Gorice, ker imata oba po tri mostiče. Rateški angel drži v rokah prekrižana tolkalca. Torej na glasbilo ne igra, temveč zamaknjeno zre v stran. Zdi se, da je umetnikova pozornost usmerjena k angelu in manj h glasbilu, ki se zdi naslikano manj resnično: brez zvočnih odprtin, previsoki mostiči in prekrižane paličice.

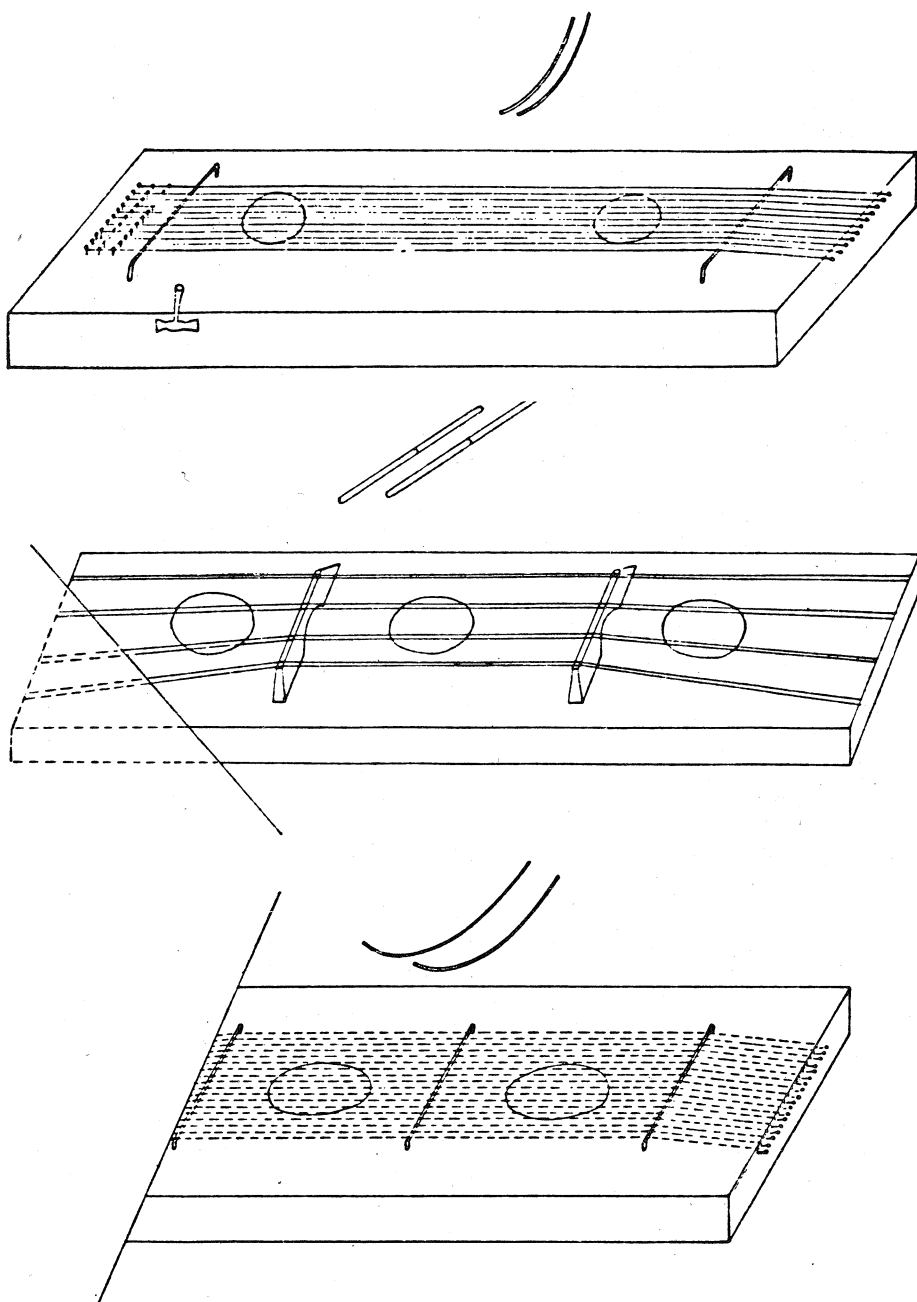
Slikarija iz Mirne (tretja četrtina 15. stol.) kaže prav tako glasbilo pravokotne oblike, le da resonančno ploskev delita dva mostiča na tri enake dele s tremi zvočnimi odprtinami. Oprekelj iz Gluhega Vrhovlja (okoli 1480) ima dva mostiča ob strani resonančnega pokrova ter na sredini dve odprtini. Strune so že potrojene.<sup>9</sup> Oprekelj je verjetno kromatičen in v skupini slovenskih srednjeveških slikarij razvojno najmlajši in najbolj izpopolnjen.

Evropske srednjeveške slikarije kažejo, da se konec 15. stoletja in v začetku 16. strune potroje, izgine srednji mostič, strune pa dobe najdaljšo možno dolžino in s tem tudi nižje zvone (base). Strune so speljane križem, na eni strani čez mostič, na drugi pa skozi odprtino

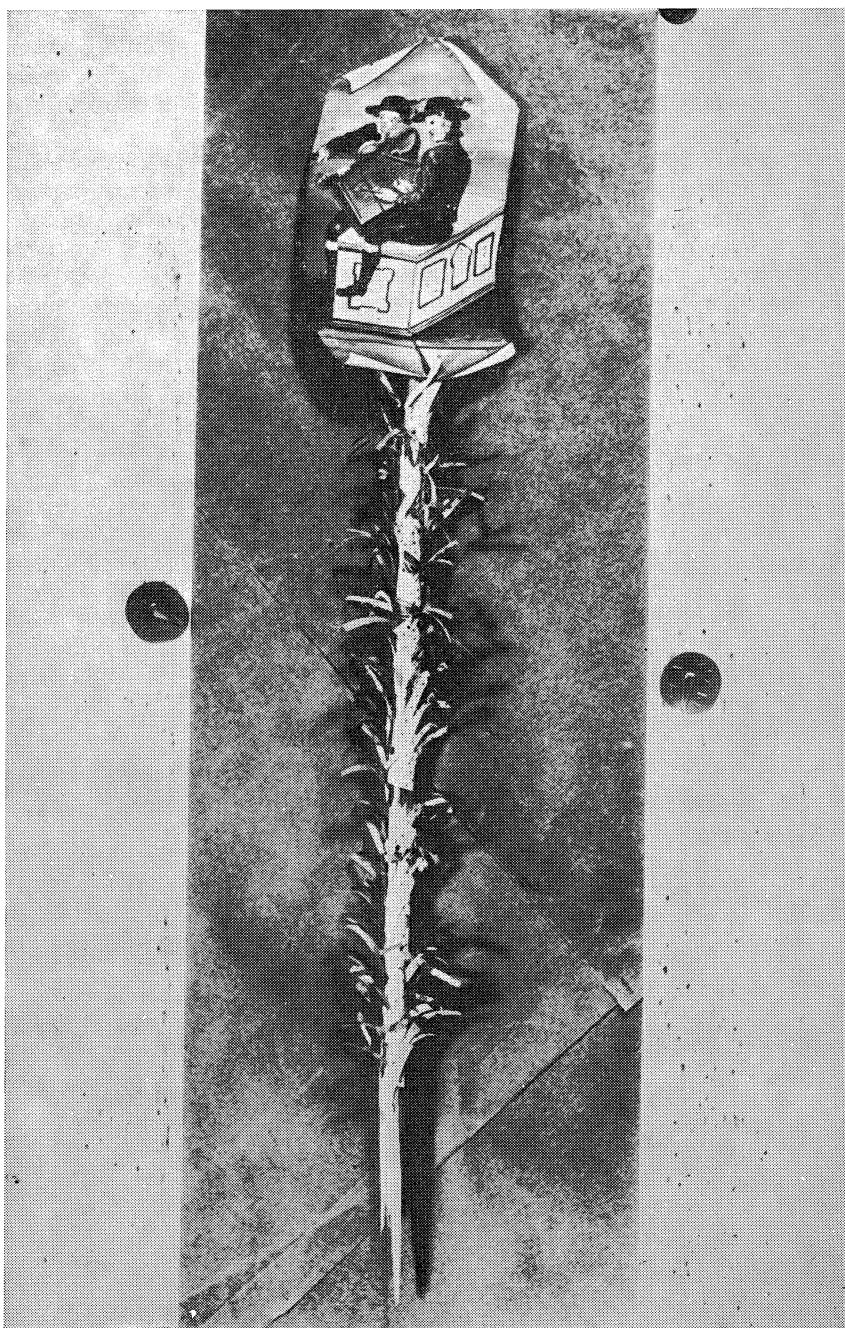
<sup>7</sup> R. Hrovatin, *Bordunske citre v Sloveniji*, Rad kongresa folklorista Jugoslavije Ohrid 1960, 1964, 303.

<sup>8</sup> P. Kuret, *Die Engel mit Musikinstrumenten aus Rateče*, Muzikološki zbornik XIII, 19.

<sup>9</sup> Da so strune potrojene, nam kažejo zatiči na desni strani glasbila, ki so prav tako potrojeni.



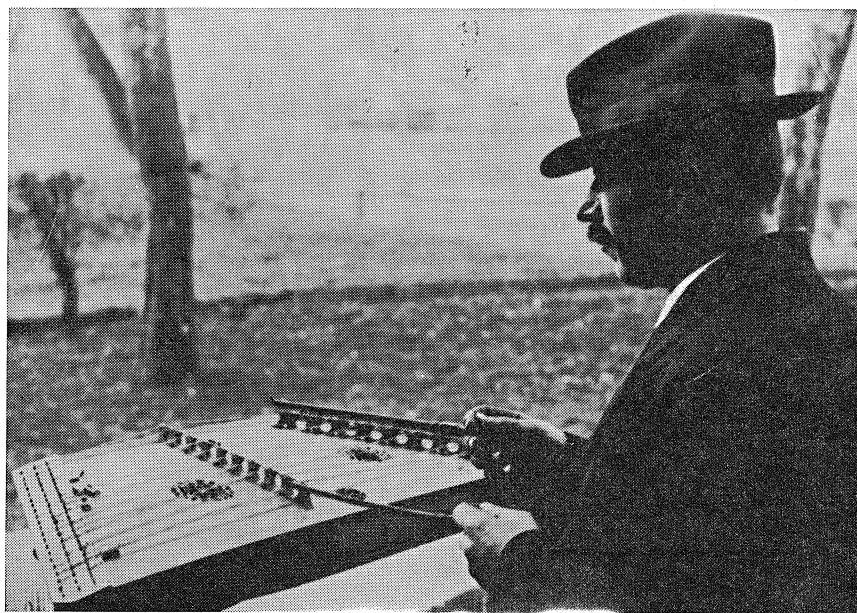
Tipi slovenskih srednjeveških oprekljev, iz: P. Kuret, Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem, 1973



»Zastavica škofjeloške pogače« (violina, oprekelj, ok. 1702)

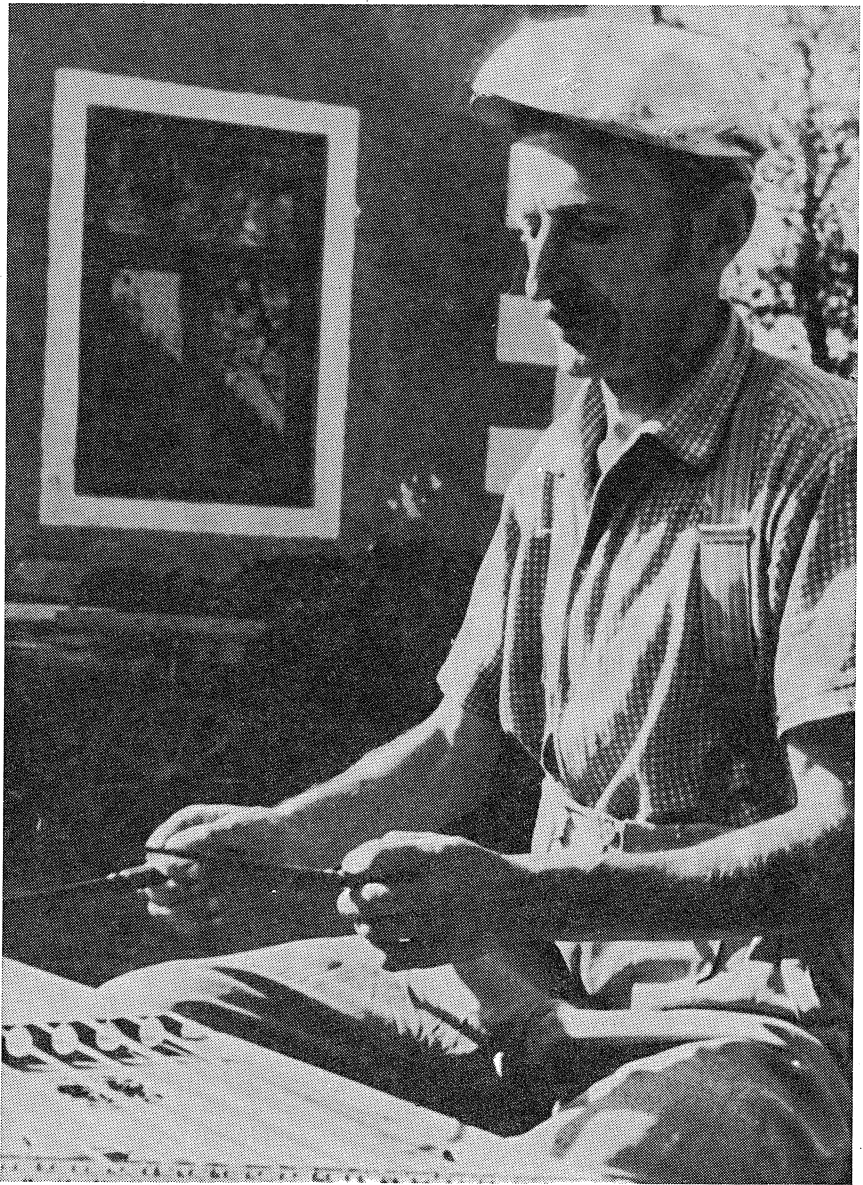
v mostiču. Godec dobi večjo svobodo za udarjanje in glasbilo postane kromatično. V Italiji razen redkih izjem ne najdemo naslikanih opreklev, zato smemo sklepati, da so slikarije na slovenskih freskah nastale po domačih predlogah.

Oprekelj, kakršnega je igral Leopold Pivk ml., poslednji opreklar na Slovenskem, njegov oče in ded, vsi doma iz Hotedršice na Primorskem, je trapezaste oblike, diatoničen, podobno kot oprekelj na Avstrijskem. Izdelan je iz javorjevega lesa, zgornja ploskev pa iz jelovega v velikosti 43 cm (stranske stranice), 56 cm (sprednja najkrajša stranica) in 100 cm (zadnja najdaljša stranica). Višina resonančne omarice meri 7 cm. Levi mostiček deli strune, ki so napete v višini 2,5 cm, v razmerju 3 : 2, kar daje interval kvinte. Melodijo lahko tako godec prenese na subdominanto osnovnega tonovskega načina napeva, kar ustreza značilnosti ljudskega muziciranja. Vsak mostič ima 9 okroglih odprtih, skozi katere so križema speljane strune. Pod strunama, ki sta uglašeni na ton  $h^1$  in  $c^2$ , sta dva premakljiva mostiča oziroma kljukici za poltonsko zvišanje: za  $h$  ali  $c^1$  ter  $cis^2$ . Glasbilo ima tri zvočne odprtine z lepo zrezljanimi rozetami ter dve kljukici za jermen. »Po starem« so oprekelj nosili oprtan preko ramen, v sredini najdaljše stranice pa je imel leseno nogico, oporo za pas, ki je glasbilo držalo odmaknjeno od telesa, da je bilo moč igrati na oprtan oprekelj. Leopold Pivk je sicer glasbilo postavil za igro na mizo in tudi njegov oče ni več igral oprtanega opreklja. Oprekelj se igra z dvema »palkama«,



Leopold Pivk st. igra na oprekelj

ki sta na koncu ukriavljeni in obloženi s klobučevino, poviti z vato in oviti s sukancem. Palki sta dolgi 29 cm in ju godec drži med kazalcem in sredincem obeh rok.



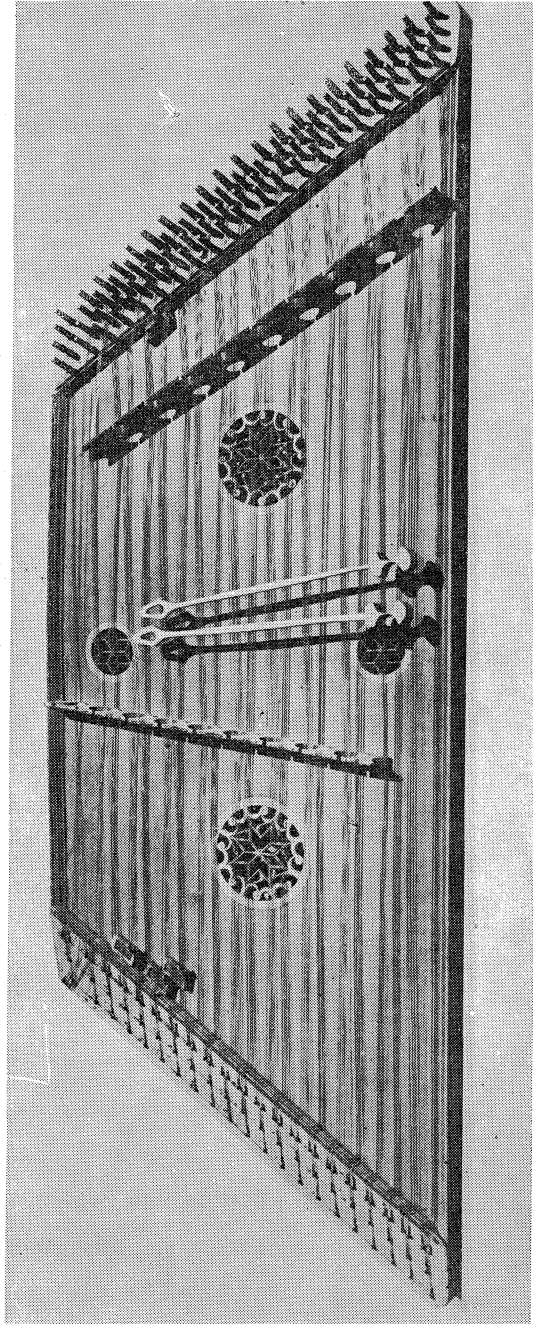
Leopold Pivk ml. igra na oprekelj





Leopold Pivk ml. igra na oprtan oprekelj





Oprekelj

## 2. Terminologija, razširjenost in vloga glasbila

Na Gorenjskem je dobil dulcimer ime *oprekelj* ali *prekl*, na Notranjskem *opreklje*, na Primorskem *cimprekelj*, *aprikl*, *bretl*, *šenterija* in na Štajerskem *prekl*. V Pleteršnikovem slovarju najdemo še imena *pentek* (igrati se pravi *pentekati*), *cimbale*, na Gorenjskem *brana* in na Štajerskem *trklje*.<sup>10</sup> Imena kažejo na zvezo z nem. izrazom (za isto glasbilo) *das Hackbrett* in it. *salterio*. V Porabju imenujejo *oprekelj male cingule* za razliko od velikih *cingul* oziroma *cimbal*. Na Goriškem in Tolminskem naj bi bil poznan pod imenom *opsasé* (med leti 1975 do 1880), izdelovalec Roelling iz Gorice pa ga je imenoval *orphica*.<sup>11</sup>

France Marolt poroča, da je *oprekelj* uporabljala gorenjska in ziljska muzika, ki so ju sestavljala glasbila: dvoje gosli, mali bas (bajs, bunka, krava) in *oprekelj*.<sup>12</sup> Po letu 1870 pa naj bi se (po Maroltu) vselila v kranjsko muziko klarinet in rog ter nadomestila druge gosli in *oprekelj*. O *opreklju* kranjskih godcev poroča tudi Baltasar Hacquet.<sup>13</sup> Zmaga Kumer v študiji »Godčevski in plesni motivi na panjskih končnicah«<sup>14</sup> opisuje motiv »poroke z godci« (št. 26), kjer poleg ženina in neveste ter duhovnika stojе godci z basom, z goslimi ter *oprekljem*. Tudi na končnici z motivom »Luter in Katrca« (št. 21) za obloženo mizo godeta vruga na gosli in *oprekelj*. Avtorica pripominja, da so panjske končnice z godčevskimi motivi slikali v obdobju med leti 1820—1880 in so bolj ali manj (ne)zanesljiv vir pri ugotavljanju godčevskih glasbil na Slovenskem v pretekli dobi.

Ziljska muzika je podobno sestavljena kot kranjska (gosli, *oprekelj* in bas), o čemer poroča B. Hacquet. Enak sestav godbe v Ziljski dolini je opisal na popotovanjih zdravnik (protestant) J. H. G. Schlegel, ki ga navaja France Kotnik v »Popotovanju po Koroškem leta 1795«.<sup>15</sup> Schlegel imenuje *oprekelj* *cimbale*. Matija Majer pa že sredi 19. stoletja opazuje opuščanje tovrstnega glasbila pri koroških godcih.<sup>16</sup> Ziljski godčevski sestav v začetku 19. stoletja prično izpodrivati beljaške meščanske godbe.<sup>17</sup>

Leta 1874 je Matija Majer omenil v Slavjanu,<sup>18</sup> da prihajajo na Koroško kdaj pa kdaj godci z Goriškega, ki godejo na gosli, klarinet

<sup>10</sup> M. Pleteršnik, *Slovensko-nemški slovar*, 1894—1895.

<sup>11</sup> G. Perusini, *Strumenti musicali e canto popolare in Friuli*, 1944.

<sup>12</sup> F. Marolt, *Slovenski glasbeni folklor*, 1954, 20—23.

<sup>13</sup> B. Hacquet, *Abbildung und Beschreibung der Südwest- und östlichen Wenden-Illyrer und Slaven...*, I, H. 1, 1801, 16, 25.

<sup>14</sup> Z. Kumer, *Godčevski in plesni motivi na panjskih končnicah*, Slovenski etnograf X, 1957, 162.

<sup>15</sup> Slovenski etnograf III/IV, 1951, 361—366; tu objavljeni povzetki so po Schleglovi knjigi »Reise durch einige Theile vom mittäglichen, Deutschland und Venetianischen, Erfurt in der Hennischen Buchhandlung.«

<sup>16</sup> M. Majer, *Pesmarica cerkvena*, 1846.

<sup>17</sup> F. Marolt, *Slovenski glasbeni folklor*, 1954, 22—23.

<sup>18</sup> Slavjan, 2, 31, iz dopisa M. Sile.

in »slovenske citre, na katerih je več od sto strun«. <sup>19</sup> Verjetno gre za oprekelj, kajti citre imajo največ 50 strun. Godba je so Majerjevem opisu »jako blagozvočna«, če se mu pridruži še bunka (bas). France Marolt opisuje sestav goriške godbe: gosli, klarinet, oprekelj in mali bas. Podoben je tudi sestav iz Slovenskih gorici. <sup>20</sup>

Odgovori na Štrekljevo narodopisno vprašalnico ga omenjajo konec 18. stoletja s Štajerskega in Koroškega. Poročevalci za Góthovo topografijo iz let med 1811—1847 navajajo za Štajersko godčevsko skupino, podobno ziljski in kranjski muziki, ki pa se ji lahko pridružita še rog in trobenta. Poročevalci iz štiridesetih let navajajo, da je staro zasedbo gosli-klarinet in oprekelj zamenjala godba na pihala. <sup>21</sup> Oprekelj je izpričan za Sevnico tudi konec 19. stoletja v dokaj nenavadnem sestavu: violina, klarinet, oprekelj in lovski rog. <sup>22</sup> V odgovoru na Štrekljevo vprašalnico iz leta 1846 beremo, da so se v Šmarjah pri Jelšah pri plesu »posluževale nižje plasti« klarineta, violine, cimbal (oprekelj) in basvioline (viola). »Boljši razredi« pa naj bi imeli »muzikante na pihala«. <sup>23</sup>

V Prekmurju in Porabju imenujejo oprekelj cingulice in male cingule za razliko od velikih cimbal, na katere so igrale predvsem potujoče ciganske bande. Danes tu opreklja ni več moč najti. Izrinile so ga cimbele in pihalne godbe. Cimbalist Miško Baranja iz Martjanecv pri Murski Soboti, potomec romske godčevske družine Baranja, se spominja, da so imeli »stari (godci) manjše cimbele z nekaj basi in so jih nosili oprtane z jermenom preko ramen. »Mislil je na oprekelj. V Medjimurju imenujejo po navedbi Stjepana Vrbanca iz Čakovca oprekelj »židovske cimbele«. Godec Ferdinand Šulič iz Porabja <sup>24</sup> pa trdi, da so godci, ki so znali igrati oprekelj, odšli v času gospodarske krize v Kanado služiti vsakdanji kruh in so s seboj ponesli tudi glasbila. <sup>25</sup> Po njegovem so oprekelj igrali Slovenci, cimbele pa Madžari oziroma Romi. Morda nam prav to kaže na zvezo z Majerjevim poimenovanjem opreklja: »slovenske citre«.

Oprekelj je bil zabeležen že v Novi Štifti pri Ribnici na Dolenjskem (zapis 1811), v Fali pri Rušah na Štajerskem (zapis 1812), v Mariboru (zapis 1815), v Podsredi na Štajerskem (zapis 1821 kot »Hackbrett die Pass« poleg »male violine«), v Žusmu pri Podčetrtku, kjer

<sup>19</sup> Z. Kumer, *Slovenska ljudska glasbila in godci*, 1972.

<sup>20</sup> F. Marolt, *Slovenski glasbeni folklor*, 20.

<sup>21</sup> Z. Kumer, *Slovenska ljudska glasbila in godci*, 59.

<sup>22</sup> Zapis je iz leta 1843, gradivo v arhivu Sekcije za glasbeno in plesno narodopisje pri SAZU, odgovor na Štrekljevo vprašalnico oziroma odgovor na »Povprašalno polo« »Odbora za zbiranje slovenskih narodnih pesmi z nepevi«, ki je bila razposlana po Sloveniji v letih 1906—1908.

<sup>23</sup> Zapis iz leta 1846, odgovor na Štrekljevo vprašalnico, gradivo isto tam.

<sup>24</sup> Glej arhiv SGPn pri SAZU, T-665, 1970/72.

<sup>25</sup> Zapis SGPn, T-665, 1970/72.

je neznani poročevalec zabeležil oprekelj oziroma »cimbel« v sestavu oprekelj, violina in basviolina.<sup>26</sup>

Godec Žakelj Pavel iz Šentjošta nad Horjulom<sup>27</sup> je slišal za oprekelj od mame, opreklar pa naj bi bil doma iz Črnega Vrha nad Polhovim Gradcem. Tudi godec Franc Kocjanov iz Srednjega vrha na Gorenjskem je podal opis glasbila, ki se po vsej verjetnosti nanaša na oprekelj.<sup>28</sup>

Ljudska pesem omenja oprekelj trikrat,<sup>29</sup> naslikan je na »Zastavici škofjeloške pogače« poleg godca z violino. Slikarija je iz leta 1702.<sup>30</sup>

Znani »preklari« so bili Bočani, kot so Kranjskogorčani imenovali Trentarje, ki so hodili igrati za zasko, bob, ipd. pred hiše v Kranjsko goro. V drugi polovici oktobra naj bi bil v Kranjski gori po ves teden semenj, kjer so plesali »noč in dan«, godli pa so Bočani, verjetno tudi na oprekelj, ki je sodil k njihovi godčevski opravi.<sup>31</sup>

Iz odgovorov na Štrekljevo vprašalnico vzemo, da v okolici Idrije okoli leta 1870 ni bilo slovesnosti brez *cimpreklja*, pred prvo vojno pa so ga imeli še starejši ljudje v oddaljenejših krajih. Med drugim so neznani poročevalci sporočili, da na Tolminskem še godejo na *šenterijo*, ki je podobna citram, kakor trentarski *bretl*.<sup>32</sup> Za prve poročevalce je značilno, da oprekelj večkrat zamenjajo s citrami.

Godec iz Gorjuš pri Bohinjski Bistrici se spominja opreklja in po maminem pripovedovanju opisuje koledovanje v sestavu oprekelj, bas, harmonika in 6 pevcev. Godec trdi, da so bili vsi ti godci doma na Gorjušah.<sup>33</sup>

Iz Goričice pri Ihanu blizu Domžal so hodili do leta 1950 godci na novoletne obhode (koledje), ki so trajale tudi po 14 dni. Vselej je godlo 4—5 godcev (klenet, orgle, trompeto, pompardom), pred njimi pa so hodili na koledje Ihanci z »leseno muziko« v katero je sodil tudi oprekelj. Vendar pa ljudje niso bili zadovoljni z njo. Informator Anton Pirc iz Goričice je oprekelj še videl in je igranje nanj označil z besedami: »Tist je biu mau za smejat...«<sup>34</sup>

Poročevalec iz Postojne navaja za Idrijo že znano zasedbo: oprekelj, gosli in klarinet, ki se jim včasih pridruži še bas. V začetku 20. stoletja oziroma konec 19. stoletja je oprekelj že redkost v Premu in v okolici Snežnika, kjer ga je verjetno izrinila godba na pihala.

<sup>26</sup> Gradivo SGPB.

<sup>27</sup> Arhiv SGPB, terenski zvezek 4, 1977.

<sup>28</sup> Arhiv SGPB.

<sup>29</sup> K. Štrekelj, *Slovenske narodne pesmi I—IV*, 1895, pesmi št. 973, 3634.

<sup>30</sup> Lastnik fotografije Slovenski etnografski muzej.

<sup>31</sup> Arhiv SGPB, 1958.

<sup>32</sup> Odgovor na Štrekljevo vprašalnico.

<sup>33</sup> Arhiv SGPB, T-225, 1968.

<sup>34</sup> Arhiv SGPB, 1956.

Leopold Pivk ml. je bil rojen leta 1912 in je bil po poklicu mizar. Trdil je, da je glasbilo že 200 let pri hiši in da sta nanj igrala tako oče kot ded. Če naj to drži, glasbilo datira v drugo polovico 18. stoletja.

Pivkov oče in ded sta igrala v sestavu oprekelj, klanet (klarinet) in škant (violina). V takem sestavu sta tudi hodila koledovat. Ob pustu in predpustu je stari Pivk, rojen leta 1883, »brenkal za ples«, na stara leta pa je imel »puste roke« in ni mogel več igrati,<sup>35</sup> ker mu igra ni šla več od rok.

Tudi igra ima svoja nepisana pravila. Če igra poleg opreklja violina, mora le-ta »vleči«, da ne pobijata drug drugega. Stari oče je trdil, da sin ne zna več prav igrati, ker bi moral »vse strune pobirati«, paličice bi morale ves čas tolči po strunah: vsaj ena, da je »zvok poln.« Barvo zvena godec lahko spreminja. Če tolče z lesenimi kladivci (palkami), je zvok oster, zvončkast, če pa palke obloži z vato in povije s sukalncem, je ton mehkejši in žametast.

Leopold Pivk ml. je znal zaigrati le osem melodij. Med njimi 6 ponarodelih in dve plesni melodiji.<sup>36</sup>

### 3. Sinteza

Oprekelj je glasbilo tujega izvora, ki je zadostil glasbeno-izrazni potrebi vsakdanjika slovenskega človeka in sicer v večini slovenskega etničnega prostora (izvzeta je Bela Krajina), kar določa tudi njegovo družbeno vlogo. Iz podatkov, ki so nam na voljo, lahko razberemo za čas od 19. stoletja do leta 1979 naslednje funkcije glasbila: služil je ob različnih slovesnostih za plesno spremljavo, za novoletno koledovanje, za pridobivanje osnovnih življenjskih potrebščin (hrane) in za predpustno in pustno veseljačenje.

V 18. stoletju je oprekelj glasbilo številnega godčevskega sestava: oprekelj, škant (violina), bas (bajs, mul, bunka, krava) ali mali bas, klanet (klarinet), ki se jim priložnostno pridružita lahko še lovski rog in trobenta, harmonika in pevci.

Transformacija, vezana v preteklosti na mnogovrstnost tedanje življenjske izraznosti širše skupnosti, poteka od polifunktionalnosti glasbila proti monofunktionalnosti: od udeležbe pri plesu, vaškemu veseljačenju ipd. k interni zabavi ozkega družinskega kroga, kar narokuje redukcijo godčevske udeležbe in tehnike igre (glej pripombe Leopolda Pivka starejšega, str. 11), redukcije repertoarja melodij kot tudi konstruktivnih elementov. Tako je npr. v 18. stoletju že običajna

<sup>35</sup> Arhiv SGPJ, T-662, zvezek 2.

<sup>36</sup> Ponarodele melodije, ki jih je igral L. Pivk, so: Preljubi sv. Lenard, kako si ti lep; Mi se 'mamo radi; Kje, kje, kje bom jemal; Rozamunda; Lisička je prav zvita zver; Oj, Marička, pleši. Plesni melodiji pa sta Šotiš in Zibenšrit.

trojka oprekelj, gosli in bas. Leopold Pivk starejši je igral v že okrnjenem sestavu: oprekelj in violina. Leopold Pivk ml. pa je znal zaigrati le še nekaj melodij. Igral je sam v ozkem družinskem krogu ali ob srečanjih slovenskih godcev in pevcev, kjer je glasbilo dobilo pečat »suvenirja« in redkosti, če že ne izjeme.

Dolg proces preoblikovanja opreklja od srednjega veka do danes, kot sem ga poskušala zasledovati v pričujočem sestavku, kaže v našem stoletju še na zadnjo redukcijo: opustitev igre na oprtan oprekelj. Koledovanje in vaške slovesnosti, kjer je oprtano glasbilo nujno potrebno, zamenja solo igra pri domačem ognjišču, kjer je glasbilo najlaže položiti na mizo in ga igrati sede ali stoje. Vse našete transformacije z zaključnim rezultatom »izginotje glasbila iz glasbene scene slovenskega človeka« vsiljuje vprašanje: čemu? Morda nam to dejstvo pojasnjuje izseljeniški primer iz Prekmurja in Porabja ali izjava godca iz Ihana, ki je igro nanj označil kot smešno. Morda lahko sklepamo, da je glasbilo, ki je sicer bilo soudeleženo skoraj pri vseh slovesnostih, sčasoma vse manj ustrezalo okusu časa. Nadaljnji vzrok propadanja je verjetno tudi oprekljeva preobčutljivost na na temperaturne razlike. Težko je tri ali štiri strune popolnoma enako uglasiti, še teže glasbilo točno intonacijo dlje časa drži. Zatorej ni moglo vselej ustrezati številni godčevski zasedbi. Različni viri nam kažejo, da je bilo vse bolj potisnjeno ob stran, dokler ni doseglo v našem stoletju izginotje iz godčevskega sestava ter postalo solistični instrument. S tem pa je izgubilo svojo poglobitveno družbeno funkcijo, ki ga je vse do 20. stoletja »ohranilo pri življenju«. Usodo mu je krojilo tudi sprejemanje novih »modnih« glasbil, zlasti citer in harmonike (konec 19. stoletja), ki so tako rekoč preplavile slovenski etnični prostor. V 19. stoletju se oprekelj prične izgubljati tudi zaradi družbeno vse pomembnejših pihalnih godb.

Spremembe in odvzete družbenih funkcij glasbila ter prilagajanje novemu estetskemu okusu časa, ni vodilo v hibridizacijo »starega in novega« temveč že skozi 19. in 20. stoletje v neizogiben propad glasbila. Proces transformiranja opreklja in njegovih funkcij lahko omejimo z letom 1979 oziroma s smrtjo zadnjega slovenskega opreklarja.

#### SUMMARY

The oprekelj (Dulcimer, Hackbrett) is an instrument of foreign origin, but has been used to meet the everyday expressive needs of the Slovene man throughout the Slovene ethnic territory (excluding Bela Krajina), a fact also determining its social role. From the available data, for the time from the 19<sup>th</sup> century up to 1979, when the last oprekelj player died in Slovenia, the following functions of the instrument can be identified: at various ceremonies it was used as a dance accompaniment, for carol performing on various occasions throughout the year, for acquiring basic provisions and for carnival revelling in the 18<sup>th</sup> century the oprekelj is part of a bigger

instrumental ensemble: oprekelj, škant (violin), bajs (double bass) or small bass, klenet (clarinet), joined occasionally by a hunting horn and a trumpet, an accordion and the singers. The transformation of the instrument and its use, bound in the past to polyfunctional expressive needs of a broader community, developed in the direction of monofunctional usage: from participation at dances and village revelries etc. to domestic pleasures of a narrower family circle, all of which caused a reduction of reproductive participation and playing technique, a reduction of the repertoire as well as of constructive elements of the instrument. Already in the 18<sup>th</sup> century the usual trio has the cast: oprekelj — violin — double bass or oprekelj — clarinet — double bass. Leopold Pivk, Sen., played even in the more reduced combination oprekelj and violin, whereas Leopold Pivk, Jun., was only able to play a few tunes on this instrument. The changes involving a reduction of the instrument's social functions and an accommodation to a new aesthetic taste of the time did not lead to a hybridization of "old and new", but throughout the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries towards the inevitable disuse of the instrument.

DISERTACIJE — DISSERTATIONS

Danica Petrović

OSMOGLASNIK V GLASBENI TRADICIJI JUŽNIH SLOVANOV

*Octoechos in the Musical Tradition of the Southern Slavs*

Z uvodnim razpravljanjem o nastanku osmih srednjeveških tonskih načinov in formiranju Osmoglasnika v okviru stare sirijske in bizantinske cerkvene glasbene prakse je postavljen trden zgodovinski in vsebinski okvir za samo temo disertacije. To avtorica začne s prikazom glasbene dejavnosti bratov Cirila in Metoda in pregledom najstarejših ohranjenih rokopisov Osmoglasnika brez nevm. Opozarja na specifičnost označevanja modusov v najstarejših slovanskih glagolskih in cirilskih spomenikih in na važno razliko v načinu njihovega označevanja nasproti bizantinski praksi, kar v dosednji literaturi še ni bilo obdelano. Zanimiva in originalna je hipoteza, da je izvor kontinuiranega štetja modusov treba iskati v ciril-metodijski tradiciji. Za komparacijo je upoštevan tudi Osmoglasnik v doslej še ne sistematično preučeni ruskih rokopisih z nevmatsko in kvadratno notacijo od XI. stoletja dalje. Ti so kolikor mogoče popolno navedeni in bodo lahko služili za izhodišče prihodnjim raziskavam ne le srbskih, ampak tudi ruskih muzikologov. V nadaljevanju se avtorica osredotoča na štiri nevmatske rokopise XVIII. stoletja iz samostana Hilandar na gori Atos, ki posredujejo znaten del pomembne glasbene tradicije vzhodnega krščanstva pri južnih Slovanih. V tej zvezi detailno raziskuje odnos med akcenti starocerkveno slovenskih tekstov ruske redakcije in akcenti melodij ter vprašanje razdelitve napevov na odseke in njihovega ujemanja z gramatikalno punktuacijo tekstov v tiskanih izdajah. Posebno pozornost izkazuje karakteristikam posameznih heironomičnih znakov, katerih vloga je bila predvsem agogična in se je nanašala na način izvajanja melodij. Rezultati študija omenjenih štirih rokopisov, ki vsebujejo popoln Osmoglasnik, so važen prispevek k poznavanju ne le južnoslovanske, ampak tudi grške in sploh pozne bizantinske tradicije.



Na podlagi analize transkribiranega gradiva prihaja avtorica do sklepa, da so melodije hilendarskih slovanskih Osmoglasnikov prevzete iz bizantinske tradicije in da je glasbena razdelitev pesmi, katerih teksti so prevedeni iz grškega na starocerkveno slovenski jezik, v glavnem usklajena s punktacijo tekstov v tiskanih slovenskih izdajah Osmoglasnika, kar seveda izpričuje glasbene sposobnosti hilendarskih prevajalcev in prepisovalcev, ki so prilagajali grške melodije slovanskemu tekstu. Kot tvorec napevov je identificiran bizantinski skladatelj Chrysaphes Novi (XVII. stoletje). Pri podrobni analizi melodij izkazuje avtorica zlasti pozornost zaključnim melodičnim formulam, vlogi medialnih signatur in zapleteni problematiki phtor, znakov za prehod iz enega tonskega načina v drugega. Na podlagi citiranih notnih primerov silabične in melizmatske verzije zaključnih formul pokaže, da so te skoro identične v vseh pesmih istega modusa. Razen tega poudari razlike med finalisi hilendarskih in starejših bizantinskih napevov. Podobno kot za končne melodične odseke so podane tudi druge karakteristične melodične formule za vsak modus posebej, pri čemer prispeva k preglednosti vzporedno beleženje formul avtentičnih in ustreznih plagalnih modusov. Zanimivo je, da posameznih phtor, ki so notirane v hilendarskih rokopisih, ne najdemo v starejših grških rokopisih XVII. in XVIII. stoletja. Iz obsežnih primerjav napevov hilendarskih slovanskih nevmatskih Osmoglasnikov XVIII. stoletja z analognimi bizantinskimi sledi, da melodije slovanskih Osmoglasnikov pripadajo standardni bizantinski melodični tradiciji, ki se je formirala v času od XV. do XVIII. stoletja, vendar že na podlagi starejšega repertoarja XIII. stoletja.

Tehten dodatek k disertaciji predstavljajo precizne transkripcije pesmi Osmoglasnikov iz hilendarskih rokopisov, ki so tokrat prvič izvedene, in številni notni primeri iz 39 grških in slovenskih rokopisov od X. do XVIII. stoletja, ki služijo za komparacijo.

Obranjena dne 6. III. 1980 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Initially, the author discusses the origin of the eight mediaeval modes and the rise of the Octoechos in the ancient Syrian and Byzantine church music practice, forming thus a firm historical framework for the dissertational theme proper. The latter begins with the description of the musical activity of Cyril and Methodius and the survey of the oldest preserved Octoechos manuscripts without neumes. Attention is drawn upon the specific way of designating the modes in the oldest Slav Glagolitic and Cyrillic monuments as well as on the important difference in this respect regarding the Byzantine practice, a question that research has not yet treated. Which leads the author to an interesting and original hypothesis that the continuous numbering of modes is to be sought in the Cyril-Methodic tradition. The Octoechos is compared also with the hitherto non-systematically treated Russian manuscripts with neumatic and square notation from the 11<sup>th</sup> century onwards. These are quoted as minutely as possible and represent a valuable starting point for future research, not only of Serbian but also of Russian musicologists. In continuation, the author concentrates on four neumatic, 18<sup>th</sup> century manuscripts from Hilandar on Mount Athos which

supply a considerable portion of important musical tradition of Eastern Christianity with the Southern Slavs. In this connection she discusses in detail the relation between the accentuation of the Russian version of Old Church Slavonic texts and the accentuation of melodies, and the question of division of melodies into segments and the conforming of the latter with the grammatical punctuation of texts in printed editions. Special attention is devoted to the characteristics of cheironomic signs, the role of which was mostly agogic and referred to the way of performing the melodies. The results of the research of the four mentioned manuscripts, which contain the complete Octoechos, represent an important contribution to our knowledge not only of South Slav but also of Greek as well as of late Byzantine tradition.

On the basis of the analysis of transcribed material the author comes to the conclusion that the melodies of the Hilandar Slav Octoechoi have been taken over from the Byzantine tradition and that the musical segmentation of the melodies, the texts of which have been translated from Greek into Old Church Slavonic, is in general synchronized with the punctuation of texts printed in the Slav edition of the Octoechos, which of course speaks for the musical abilities of the Hilandar translators and copyists in that they adapted Greek melodies to the Slav text. The Byzantine composer Chrysaphes the "New" has been identified (17<sup>th</sup> century) as author of melodies. Thorough analysis of melodies has been especially centred upon the concluding melodic formulas, the role of medial signatures as well as upon the tricky problem of the use of the phtora, the sign denoting the modulation from one mode to another. The cited musical examples of syllabic and melismatic versions of the concluding formulas show that they are nearly identical in all melodies of the same mode. Apart from that, differences between the Finalis notes of the Hilandar and those of the older Byzantine melodies are emphasized. Similarly to concluding melodic segments also other characteristic melodic formulas are given for each mode separately, whereas parallel quoting of formulas of authentic and their corresponding plagal model makes comparison easier. It is interesting to note that not every phtora, notated in the Hilandar manuscripts, is to be found in the older Greek manuscripts of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. Extensive comparisons of the Hilandar Slavonic neumatic 18<sup>th</sup> century Octoechoi with the analogous Byzantine ones indicate that the melodies of the Slavonic Octoechoi belong to the standard Byzantine melodic tradition, formed during the period from the 15<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> century, however, already on the basis of an older, 13<sup>th</sup> century repertoire.

An important Addendum to the dissertation is represented in the preface, first transcription of Octoechoi melodies from the Hilandar manuscripts, as well as in many musical examples from 39 Greek and Slav manuscripts from the 10<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> century, indispensable for any comparison whatsoever.

Defended March 6, 1980, Philosophical Faculty in Ljubljana.

IMENSKO KAZALO — INDEX

- Adamič, Emil 63, 64, 69  
 Adler, Guido 37  
 Adorno, Theodor 31, 35, 38, 40, 43,  
 44, 46, 48, 82  
 Andrews, H. K. 7, 12, 20  
 Asafjev, Boris Vladimirovič 56, 78,  
 79, 86, 88, 92
- Bach, Johann Sebastian 41, 71  
 Ballestra, Raimondo 26  
 Baranja, Miško 103  
 Barford, Philip 31, 47, 48  
 Bartók, Béla 55, 56, 62  
 Beethoven, Ludwig van 83  
 Bekker, Paul 42, 44, 47, 48  
 Betetto, Julij 66, 68  
 Beurle, J. 31, 37  
 Bianco, Pietro A. 26  
 Bierdümpfl 6, 20  
 Blaukopf, Kurt 32, 34, 35, 36, 45  
 Blažek, Zdeněk 59  
 Boccati, Giovanni 95  
 Borris, Siegfried 34, 35, 41, 45, 46,  
 48  
 Brahms, Johannes 64  
 Britten, Benjamin 60  
 Bücher, Karl 87  
 Bukofzer, Manfred 12  
 Burmeister, Joachim 21, 22  
 Busch, Hermann J. 22, 23  
 Byrd, William 7, 11, 20
- Challier, Ernst 35, 48  
 Chamisso, Adalbert von 35  
 Chrysaphes Novi 109, 110  
 Chunius, F. Melchior 6  
 Cornelius, Peter 64  
 Croce, Giovanni 26  
 Cukermann, V. A. 79  
 Cvetko, Dragotin 5, 7
- Dahlhaus, Carl 49  
 Dalmatin, Jurij 94  
 Donfrid, Johannes 5  
 Dürr, W. 31
- Durdík 53  
 Dvořák, Antonín 53
- Eccard, Johannes 25  
 Eichendorff, Joseph von 35  
 Eisner, Pavel 51, 52, 57, 58, 62  
 Eitner, Robert 5  
 Enesco, George 55, 56  
 Engelbrecht, Chr. 26  
 Erthel, Sebastian 26
- Fechner, Gustav Theodor 47  
 Fischer, Kurt von 40, 45, 47, 48  
 Flögl, V. 63  
 Floros, Constatin 36, 37, 45, 47, 48  
 Flotzinger, Rudolf 5, 26  
 Forchert, Arno 42, 48  
 Freiligrath 35
- Gabrieli, Andrea 16, 17, 27, 29, 30  
 Gabrieli, Giovanni 16, 25, 26, 27, 29,  
 30  
 Gallus, Jacobus 7, 23, 26  
 Gerlach, Reinhard 34, 35, 36, 43, 48  
 Göhler, Georg 44, 48  
 Goethe, Wolfgang 35, 47  
 Golar, Cvetko 67  
 Goldschmidt, Harry 79  
 Grandi, Alessandro 27  
 Gregorčič, Simon 66  
 Gröbming, Adolf 68  
 Gruber, Gernot 5, 26  
 Gumpelzhaimer, Adam 26  
 Gutfreund (Bonamico), Peter 26
- Hacquet, Baltasar 102  
 Hansen, Mathias 34, 48  
 Hassler, Hans Leo 26  
 Helfert, Vladimír 51, 61  
 Hermelink, Siegfried 7  
 Hesbert, R. J. 6  
 Hindemith, Paul 70  
 Hipp 58, 59  
 Hopkins, R. 31  
 Hostinský, Otakar 53, 58, 60

- Hrast, I. 64  
Hrovatin, Radoslav 95
- Ipavec, Gustav 67
- Janáček, Leoš 51, 52, 53, 54, 55, 56,  
57, 58, 59, 60, 61, 62, 88  
Jenko, Simon 63  
Jeppesen Knud 11, 12, 16  
Jiránek, Jaroslav 62, 79, 84  
Joann, H. Nigrinus 6
- Kennedy, Michael 36, 41, 44, 46, 48  
Kette, Dragotin 66  
Kircher, Athanasius 22, 23  
Klemm, Eberhardt 31, 35, 37, 43, 48  
Kocjanov, Franc 104  
Kodály, Zoltan 55, 56, 62  
Kogoj, Marij 68  
Kotnik, France 102  
Kozak, Ferdo 66  
Kozina, Pavel 65  
Kralik, Heinrich, 35, 49  
Krek, Gojmir 63, 64, 65  
Křížkovský, Karel Pavel 53  
Kumer, Zmaga 102, 103  
Kuret, Primož 93, 94, 95, 96
- Lagkhner (Lackner), Daniel 5, 6, 7,  
9, 11, 12, 16, 20, 21, 22, 23, 25, 27,  
28, 29, 30  
Lajovic, Anton 63, 69  
Lasso, Orlando di 16, 25, 26  
Lébl, Vladimír 57  
Lechner, Leonhard Athesinus 25  
Lenau, Nikolaus 35  
Lipiner, Siegfried 47  
Lipovšek, Marijan 65, 66, 67, 68  
Lissa, Zofia 79  
Losenstein, Jurij Krištof von 6, 28  
Lovše, Pavla 65, 66, 68  
Lukačić, Ivan 5  
Lustgarten, Egon 45, 47, 49
- Mac Clintock, Carol 7  
Mahler, Alma 32, 36, 49  
Mahler, Ernst 36, 37  
Mahler, Gustav 31, 32, 33, 34, 35, 36,  
37, 39, 41, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50,  
88  
Mahler, Justine 36  
Majer, Matija 102, 103  
Marolt, France 102, 103  
Marschalk, Max 37  
Marx, Karl 77, 78, 79, 80, 92  
Mayer, Hans 36, 49  
Mazel, L. A. 79  
Mersmann, Hans 41, 43, 49
- Merulo, Claudio 26  
Milojević, Miloje 64  
Mitchell, Donald 49  
Mörrike, Eduard 35  
Monte, Philippe de 26  
Monteverdi, Claudio 26, 27  
Morris, R. 20  
Moser, Hans Joachim 5  
Mozart, Wolfgang Amadeus 52  
Müller, Wenzel 52  
Mukařovský 79, 92  
Musorgski, Modest 55, 56, 62
- Novák, Arne 51, 52, 58, 59, 61
- Osterc, Slavko 70  
Ostrčil, Otakar 52
- Padovano, Hannibale 26  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 11,  
16, 20, 26  
Pamer, Fritz Egon 34, 35, 37, 39, 40,  
41, 42, 43, 44, 45, 46, 49  
Pavčić, Josip 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69  
Pierce, Charles S. 79, 90  
Perusini, G. 102  
Pirc, Anton 104  
Pivk, Leopold ml. 93, 98, 99, 100,  
105, 106, 107  
Pivk, Leopold st. 105, 106, 107  
Pleteršnik, Maks 102  
Poss, Georg 26  
Praetorius, Hieronymus 26  
Praetorius, Michael 26  
Prang, Helmut 32, 49  
Premrl, Stanko 64, 65, 66, 68  
Proske, Carl 5  
Prunk, Ljudmila-Utva 67
- Radič, K. 66  
Redlich, Hans Ferdinand 31, 42, 47,  
49  
Reese, Gustave 26  
Reich, Willi 44, 49  
Remnant, M. 94  
Robida, Ivan 63, 66  
Rückert, Ernst 32, 48  
Rückert, Friedrich 31, 32, 35, 37, 48,  
49  
Rückert, Luise 32  
Runke, M. 22
- Sadar, Jelica 66  
Saussure, Ferdinand de 84, 85  
Schein, Johann Hermann 27  
Schiller, Friedrich 35  
Schindler, Alma 31  
Schlegel, J. H. G. 102

Schmitz, Franz Arnold 22  
Schreiber, Wolfgang 32, 35, 36, 41  
Schubert, Franz 64  
Schütz, Heinrich 27  
Schumann, Robert 64  
Sever, I. 64  
Siegele, V. 31  
Sivec, Jože 6, 28  
Smetana, Bedřich 53  
Stadlmayr, A. 26  
Stephan, Rudolf 49  
Stivori, Francesco 26  
Strauss, Christoph 26  
Strauss, Richard 49  
Stravinski, Igor 56, 62, 70, 74  
Striccius, Wolfgang 28  
Ströbel, Dietmar 52  
Suchoň, Eugen 54, 62  
Süssmayer, Franz Xaver 52  
Suppan, Wolfgang 5  
Sychra, Antonín 51, 58, 59, 61, 62, 79  
Szymanowski, Karol 56, 62

Šabouk, Sava 80, 92  
Šeda, Jaroslav 54  
Škerjanc, Lucijan Marija 66, 68  
Štrekelj, Karel 103, 104  
Šturm, Franc 70, 71, 72, 74, 75, 76  
Šuler, Kristina 64  
Šulič, Ferdinand 103  
Švara, Danilo 63, 65, 66

Tibbe, Monika 46, 49  
Tomšič, P. 68  
Turner-Kadečková, Joy 61

Uhland, Ludwig 35  
Ujfalussy, József 79

Vancea, Zeno 55  
Vill, Susanne 32, 37, 40, 46, 49  
Vötterle, Karl 48  
Volek, Jaroslav 59, 79  
Vondenhoff, Bruno 31, 49  
Vondenhoff, Eleonore 31, 49  
Vrbanc, Stjepan 103  
Vycpálek, Ladislav 52  
Vysloužil, Jiří 59

Wagenmann, Abraham 5, 28  
Wagner, Richard 49, 88  
Walter, Bruno 47  
Walther, Johann Gottfried 22  
Wert, Giaches de 7  
Widemann, Friedrich 32  
Willaert, Adrian 16, 18, 29  
Wörner, Karl Heinrich 46, 49  
Wundt, Wilhelm 53, 59, 62

Zillig, Winfried 41, 49  
Zimmermann 53

Žakelj, Pavel 104  
Župančič, Oton 64, 65, 66, 67, 68, 69



Muzikološki zbornik XVI — Izdala PZE za muzikologijo filozofske fakultete v Ljubljani  
— Uredil Dragotin Cvetko — Natisnila tiskarna Tone Tomšič v Ljubljani — Ljubljana 1980

