

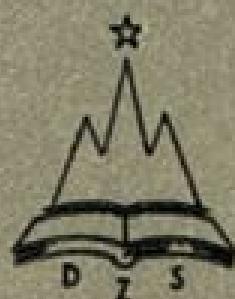
94-

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

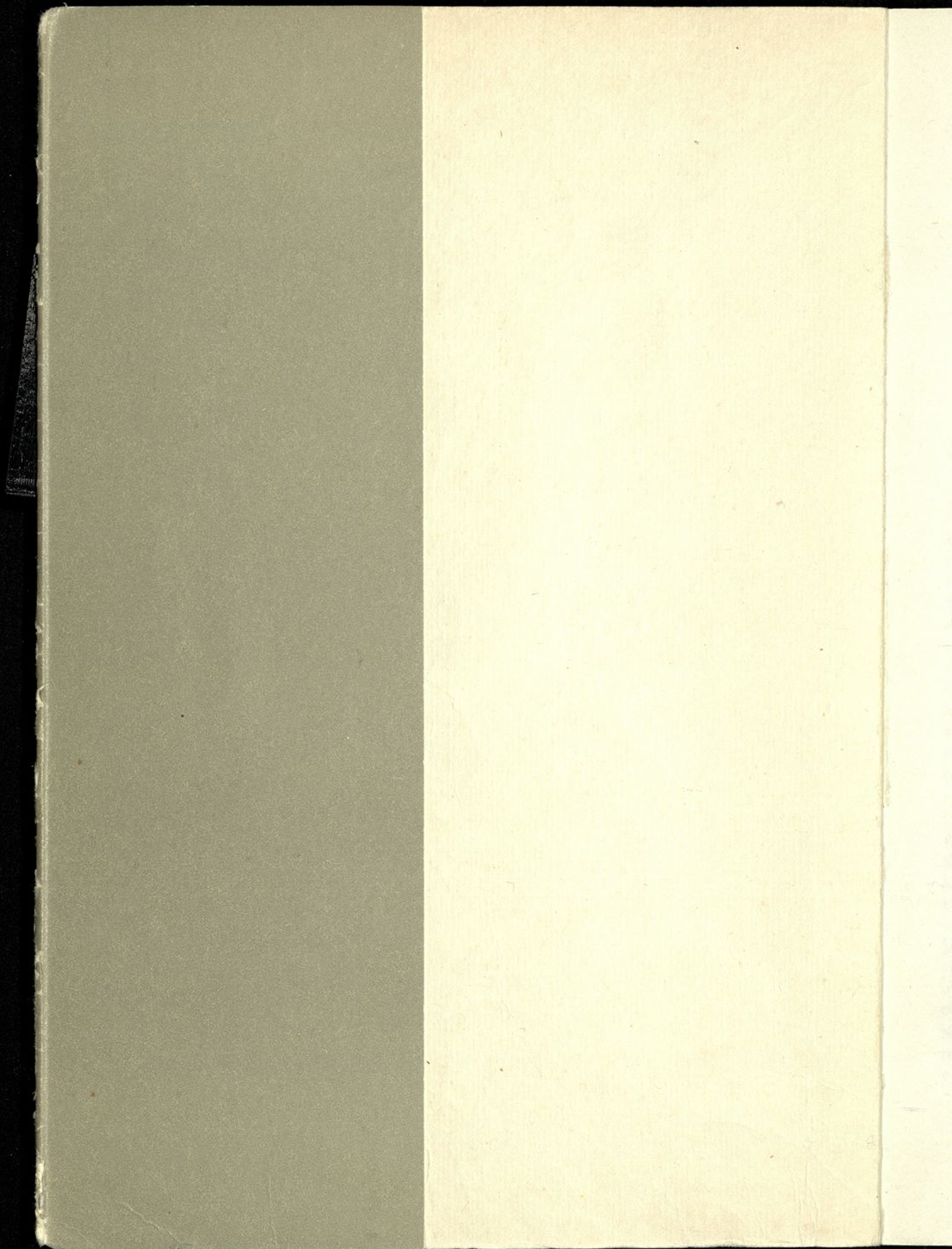
218901.

LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC

OBLIKOSLOVJE



DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
LJUBLJANA 1966



Foršek Janez
Kronj

108812

LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC

OBLIKOSLOVJE



08-88-86



DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
LJUBLJANA 1966

218901

218901

LUCIAN MARIA PERELAN

OBLIKOSLOVJE



06-06-2002

200208424



DRŽAVNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNARNA INŠTITUCIJA LJUBLJANA 1000

Nadomestilo

Pričujoča knjiga je mišljena kot zgoščen učni pripomoček tako učitelju kot učencu in je nastala v večdesetletnem poučevanju te posebne kompozicijske discipline, ki je morda najmlajše, vsekakor pa še najmanj obdelano od vseh glasbenih strokovnih področij, zajetih v učnih načrtih naših srednjih in visokih glasbenih šol. Medtem ko stopajo nekateri drugi glasbeni predmeti, kakor teorija, solfedžo, nauk o instrumentih, že po dokaj enotno izbranih in zadosti trdno osnovanih metodah, je velika večina učnih knjig iz oblikoslovja še precej samovoljno in neenotno zasnovana ter se najpogosteje omejuje na analitično razčlenjevanje nalašč pripravno izbranih zgledov ali pa celó običi na hermenevtičnih in poetičnih razlagah, ki so seveda popolnoma subjektivne in ne morejo služiti pouku. Tudi sama definicija, še bolj pa razporeditev snovi doslej še ni našla svoje lastne, v večji meri splošno veljavne metode in zadevne knjige in razprave se v mnogem razhajajo, ne da bi bilo moč dati eni prednost pred drugimi. Najtežji problem v metodiki oblikoslovja pa je v njenem anahronizmu: ravno zdaj se pretežno vse oblike preoblikujejo tako, da dokončnih rezultatov novih pogledov na to področje še niti slutiti ne moremo. Vsa glasbena zgodovina kaže v bistvu postopno bogatitev in razvijanje že več stoletij obstajajočih form; prav najnovejši glasbeni pojavi pa očitno kažejo obči odklon od prevzetih formalnih norm in iščejo, dasi doslej še brez vidnega uspeha, novih oblikovalnih prijemov. Zato se mora oblikoslovje vsaj kot učna tvarina omejevati na splošno doslej veljavne, tako rekoč klasične oblike ter smatrati vsakršne odstopne od teh normativov kot izjeme, kar zelo otežuje sistematiko tvarine.

Tako je tedaj vsako oblikoslovje v temeljih zgodovinsko usidrano ter je dovršen del pouka omejen na podajanje nastanka in razvoja nekaterih tipičnih oblikovnih pojavov. Tega se v glavnem držijo tudi vse tuje knjige o oblikoslovju, pa tudi edino obsežnejše jugoslovansko delo te vrste: »**Nauka o muzičkim oblicima**«, ki sta ga (1961) izdala **Vlastimir Peričić** in **Dušan Skovran**. Vendar avtor pričujoče knjige ni mogel docela slediti njenemu načrtu, ki v glavnem odseva starejše metode podajanja, kakor so bile drugod v rabi nekako do srede tega stoletja, temveč je skušal iskati nova pota tako

v razporeditvi, kakor v obravnavi tvarine; zato je moral seči po prijemih, ki so včasih morda presenetljivi, od katerih pa je pričakoval, da bodo jasneje predočili bistvo formalnega oblikovanja in prodorneje prikazali neločljivost razvoja od zgodovinskih podatkov in pogojev. Tako so nastale marsikateri diskrepance v gledanju na tvarino in iz tega spet razlike v podajanju že itak z besedami težko opredeljive snovnosti.

Najodločilneje pa je razlika očitna v obravnavi zgledov iz glasbene literature. Velika večina tovrstnih učnih pripomočkov obiluje v zgledih iz tako imenovane klasike in romantike, torej iz obdobj, v katerih so se najbolj izkristalizirale nekatere stereotipne glasbene forme in koder ni težko najti primerov, ki kakor nalašč ustrezajo postavljenim tezam. Vprašanje pa je, ali takšno ravnanje presega obe navedeni obdobji in kako se vzori obnesejo v kasnejših dobah, zlasti v sedanosti. Kar najčešče se izkaže, da je od klasičnega oblikovanja ogrodja ostalo kaj malo v novejši glasbi, oziroma da trditve, ki opredeljujejo stare zglede, ne veljajo povsem ali na isti način tudi za novejši čas. Pri tem pa prestane »oblikoslovje« kot »nauk o (sedanjih) oblikah v glasbi« in postane zgolj še zgodovinska disciplina, kar pa ne bi smelo biti njegovo edino področje. Razumljivo je, da se največ oblikoslovij poslužuje vzornih zgledov Bacha, Beethovna, Mozarta, Haydna, pa, če seže daleč, še Čajkovskega in Chopina; dlje pa raje ne, kajti težave, vskladiti novejši primere s preteklimi kalupi, rastejo od desetletja do desetletja. Obenem pa ni nobenega dvoma, da tudi najmlajši primeri izvirajo iz najstarejših; bilo bi torej treba prijem razmotrivanja prilagoditi zgledom, kar pa je znatno težje kot obratni, priljubljeni postopek. Zdi se, da je bil osnovni pristop k problematiki form nekoliko zgrešen ali vsaj prepovršno zajet, opiraje se zgolj na neke očitne in zlahka dojemljive zunanosti in pripisujoč le-tem oblikovalno silo. Takšen obrazec je n. pr. v vseh »oblikoslovjih« zgolj enakomerno poštevovanje taktov in njihovo druženje v »dvotaktja«, »četverotaktja« in podobno. Takšno shematično ravnanje je sicer udobno in tudi vsakomur dostopno, v bistvu pa površno, uhaja mimo globljih oblikovalnih teženj ter prikazuje kompozicijsko snovanje kot nekakšno priučljivo obrt, ne pa kot ustvarjalno nujnost, kar je ali pa bi vsaj vselej moralo biti.

Odstopanje od takšnih stališč v metodi podajanja predmetne snovi pa terja predvsem tudi krepkejše sodelovanje bravca: ni le treba slediti podajanju, temveč ga celo pot iznova poustvarjati in primerjati z lastnim izkustvom. Doslej je bilo seznanjenje z glasbenimi oblikami ponajveč le memoriranje v poglavja razdeljene tvarine, podprte z bolj ali manj prikupnimi vzornimi zgledi iz preteklosti. Vse skupaj je predstavljalo prej obtežbo spomina kot pa prodiranje v snov, saj je bil postopek prvenstveno historiografski, pa še to s posebno olajšavo: letnice so bile zelo ohlapne ali pa jih sploh ni bilo. Novi pogled je zahtevnejši: treba je obdržati zgodovinsko metodologijo, hkrati pa odkrivati globljo povezanost s sedanostjo in globlji prodor v posebnost oblikovne konstrukcije, ki ni vselej le formalna, temveč čezdalje bolj vsebinska. Praktično povedano se danes oblikoslovje ne more več omejevati na metrično porazdelitev glasbe in iz periodičnosti nastajajočih oblik (čeprav so

tudi le-te ne samó možne, temveč celó prevladujoče), temveč je v enaki meri treba upoštevati oblikovalnost drugih glasbenih elementov in disciplin, kakor so harmonija, kontrapunkt in instrumentacija, včasih celó dinamika in agogika.

Vsi ti premiselki so avtorja napotili, da se je sploh odrekel citiranju izbranih prilagodljivih zgledov iz preteklosti in sedanjosti in se raje omejil na tekst, ki naj bi upošteval navedene faktorje, ki sicer neenako, a vedno pričujoči vplivajo slednjič tudi na obliko skladbe. Treba se je zavedati, da vsaka skladba iz določene slogovne dobe v bistvu ustreza oblikovalnim nazorom in načelom svojega časa: izjem torej pravzaprav ni, kjer pa izgleda, da le so, je navadno kriva pomanjkljivost našega trenutnega poznavanja situacije. Nikoli ni imelo oblikoslovje (kakor tudi druge umetnostne discipline še danes prav tako nimajo) togih in vseskozi veljavnih predpisov; tak način ne pritiče umetnosti nasploh. Obstajala pa so (in še bodo) oblikovalna načela, ki imajo v glavnem edini namen, približavati umetnine dojemavcu; takšni principi so seveda podvrženi raznim vplivom in težnjam, ki kasnejšim preučevavcem in urejevavcem niso vselej in v celoti jasni.

Nasploh je skušal avtor poenostaviti podajanje sicer na prvi pogled zelo pestre tvarine in združiti razne podzvrsti pod skupne imenovavce. Tako se je bogato število od najstarejših do najmlajših form slednjič dalo podrediti nekim skupnim značilnostim, ki so dovolj prožne, da pripuščajo uvrstitev tudi precéj oddaljenih oblik pod skupno značko. Tudi to je bil eden vzrokov, da so bili zgledi opuščeni; pač pa so navedeni viri živih kompozicijskih primerov, ki so na voljo bravcu, ne da bi predstavljali nekakšno obvezno učno snov. Tudi v tem oziru je potrebno močnejše bravčevo sodelovanje in večja mera didaktičnosti je zajamčena prav s tem, da se učenec (in prav tako učitelj) ne naslanja zgolj na podane zgleda, ki so slej ko prej samó zasilna pomagala. Slednjič bi navajanje notnih zgledov močno povečalo obseg knjige, zlasti če bi bili zgledi, skladno z zgoraj obrazloženim stališčem, ne zgolj enoglasni, iz celote iztrgani melodični citati v originalni ali zasilni klavirski izdelavi. Če se je avtor odločil za obsežnejšo, temeljitejšo in bolj vsestransko obravnavano snov, bi takšna ogoljena sklicevanja na mojstrsko ravnanje le še bolj zameglila že itak krhko in besednim razlagam upirajočo se snov. V ostalem pa je vedno treba zavedati se, da sta vsebina in oblika druga drugi funkcija, ali še več: pogoj, in torej ne gre ločevati ju in prvo prikrajševati v korist druge, kakor je to nujno pri podajanju vsake glasbeno-tehnične discipline v knjižni obliki.

A. SPLOŠNO OBLIKOSLOVJE

1. Definicija. Oblikoslovje je — v smislu poimenovanja — nauk o (glasbenih) oblikah. Njegova naloga je seznanjati z oblikovnimi pojavi, jih razporejati in razčlenjati; kot takšno je prvenstveno analitično ter spada v področje tehnoloških glasbenih disciplin. Njegova povezanost s kompozicijsko tehniko je le osnova, to se pravi, oblikoslovje v ožjem pomenu besede ne navaja k uporabljanju oblik (oblikovanju), temveč jih le popisuje; posel pouka v komponiranju je, priučevati smiselno uporabo obstoječih form. Ta knjiga je tedaj oblikoslovje v ožjem pomenu besede in njene naloge so z gornjo definicijo obsežene, njen predmet pa so glasbene oblike.

Pod nazivom »oblika« najdemo v glasbeni literaturi vrsto definicij, ki se med seboj razlikujejo predvsem po različnih stališčih v samem opredeljevanju pojma. Po enem je oblika »notranja povezava, spoj posameznih delov skladbe v enotno celoto« (*Peričić*); **Thiel** meni, da je oblika v ožjem pomenu besede »gradbeni načrt, oblikovanje, duhovno urejevalno načelo, ki ga občuti skladatelj kot ugodno za prikazovanje določene vsebine ali ki mu je po tradiciji blizu«; tretji (*Leichtentritt*) pravi, da je oblika »oblikovanje toka glasbe v smislu nekega določenega, (zgodovinsko) prevzetega oblikovalnega tipa, kakor so pesem, koračnica, valček, i. p.«. **Nestler** obsežno prikazuje svoje mnenje in izreke drugih o problemu oblike in ugotavlja, da je »volja k oblikovanju volja k redu« in kasneje ugotavlja, da je »zakonitost v vsaki obliki«. K podobnim zaključkom nagiba tudi **Stravinski** trdeč, da se v oblikovanju izražata čut in hotenje reda. Enotne definicije, ki bi zadoščala vsem pričakovanjem, zaenkrat nimamo, vendar ni nobenega dvoma, da si vsak za glasbo občutljivi človek zlahka in točno predstavlja forme, čeprav jih morda ne zna strokovno opredeliti. Glasbene oblike niso prostorninski pojavi, temveč časovni; njihova posebnost je v tem, da se razvijajo samó v času in poslušavec dojema sproti le trenutni zvok in si šele h kraju lahko naknadno ustvari ustrezno predstavo o (preteklem) poteku glasbe. Takšno oblikovno urejanje je seveda zelo osebno in nezanesljivo; zato se dá o oblikovnem značaju skoraj vsake, zlasti pa še nekoliko zapletene skladbe govoriti šele po vpogledu v njen

notalni zapisek. Oblikovna analiza je tedaj možna samó na podlagi not in je ni moč izvršiti s samim poslušanjem.

Študij oblikoslovja je lahko le analitičen; izhajajoč od osnovnih, navadno najkrajših glasbenih misli, postopoma razčlenjujemo in nanizavamo, vzporejamo in razvrščamo vse pojave in jih med seboj tako primerjamo, da slednjič najdemo sorodnosti v priredju ali podredju in tako skušamo vedno točneje ugotoviti medsebojno povezanost posameznih delov skladbe in jih uvrstiti med določene oblikovne obrazce. Ta postopek je lahko le v omejenem številu primerov šablonski; navadno terja dokajšnjo pozornost in podrobno pronicanje v vse glasbene elemente, ki jih v določeni povezanosti prikazuje vsaka dognana umetnina. Za dosezanje kar se dá zanesljivih dognanj je torej potreben analitični postopek, ki zadeva v različni meri vse sestavne dele in discipline, izražene v skladbi.

2. Analiza. Osnova temeljitega oblikoslovja je analitično raziskovanje in opredeljevanje z naslednjih glavnih vidikov:

a) metrika in ritmika, b) agogika in dinamika, c) harmonija in kontrapunkt, č) instrumentacija, d) estetika.

K a): metrika in ritmika sta dva osnovna činitelja, ki vplivata na oblikovanje skladbe v tolikšni meri, da sta bila do srede našega stoletja upoštevana kot edina oblikovalna faktorja ter se je oblikoslovje v bistvu skorajda omejevalo na njihov delež pri nastajanju form. Šablonska uporaba njunih obrazcev je spočela marsikatero šolsko predstavo o gradnji skladbe in pri tem vladajoči skladateljevi skrbi. To je šlo zavaljo lahkotne aplikacije njunih shem na katero koli skladbo; kajti metrična in ritmična analiza se omejujeja zgolj na taktovne pojave in ti so vselej in nesporno točno določeni ali vsaj določljivi. Šele polagoma si utira pot spoznanje, da nista le metrum in ritem oblikovalna, temveč da je treba pritegniti še druge značilnosti skladbe, ki lahko nanjo vplivajo.

K b) Agogika in dinamika v splošnem manj vplivata na potek oblikovanja kot prejšnja dva faktorja ter sta le izjemno soodločilna; mestoma se njun vpliv pojavlja v dramatični glasbi, a tudi tu le v najkrajših oblikovnih momentih, zato ju lahko pri analizi zanemarjamo.

K c) Toliko večja je vloga harmonije kot osnovnega elementa v sedanji in polpretekli glasbi evropskega kulturnega kroga. Tu se izkaže, da je često oblikovanje skladbe neposredna funkcija harmoničnega, ali še ože, kadenčnega poteka skladbe. Zlasti velja ta ugotovitev za tista obdobja, ki jih glasbena zgodovina opredeljuje kot predklasična, klasična in romantična. Pri večini skladb mojstrov od 18. do 20. stoletja ima harmonija odločujoč položaj v oblikovanju, zato so oblikovni primeri iz teh časov, postavljeni enoglasno in naslonjeni samó na melodične poteze skladbe, zelo nepopolni in pogosto tudi varljivi.

Semkaj spada tudi melodična analiza skladbe. Tu pa se postavljajo same po sebi skoraj nepremostljive ovire. Kot prvo je omeniti težavno opredelitev in omejitev pojma »melodija« nasploh, kajti v največ primerih spada njeno označevanje bolj v glasbeno estetiko kot v tehnologijo. Nadalje razčle-

njujemo melodiko po motiviki, ki pa sama po sebi ni vselej značilna za melodični lok, edino razločilo melodije kot takšne. Mimo tega je melodija v glasbi iz evropskega kulturnega kroga, ki jo bo obravnavala ta knjiga, tako naozko povezana s harmonijo, da posamezne tone melodije vselej lahko smatramo kot sestavne dele harmonije. V nekaterih primerih bo treba harmonično analizo izpopolniti z melodično in podčrtati oblikovalni pomen melodije kot elementa muzikalnega snovanja.

Prav podobno vlogo prevzema kontrapunkt kot tehnološka kompozicijska disciplina, kateri gre določen položaj v oblikovanju muzikalnih domislekov. Kontrapunktični prijemi in semkaj spadajoče delovne kompozicijske metode (kar je v bistvu ves »nauk o kontrapunktu«) morejo v določenih okoliščinah oblikovalno posegati v potek glasbe. To velja za »vezano« glasbo 17. in 18. stoletja, kjer so ustvarile niz ustaljenih in korektnih oblik, kakor so še danes »fuga«, »pasakalja« i. p. V teh oblikah sta harmonija in kontrapunkt soodločujoča faktorja, ki si mestoma podajata vodilno vlogo v oblikovanju skladbe, mestoma pa enakopravno sodelujeta pri tem.

K č) Manjša je vloga instrumentacije, četudi samó iz nje ne potekajo določene muzikalne oblike. V dramatični in programski glasbi lahko začasno prevzame vodilno vlogo in postane sama sebi namen, to pa zlasti v impresionističnem in ekspresionističnem slogu, pa tudi v neposredni sedanosti (v serialni in punktualni glasbi). Vendar jo lahko spregledamo pri obravnavanju primerov iz prejšnjih dob, kjer je njena pojava popolnoma podrejena ostalim glasbenim elementom.

K d) Še teže je pristopiti k estetični presoji skladbe in njeni opredelitvi pri samem oblikovanju. Takšen poseg bi daleč presegal nalogo te knjige in zavedel v tvegano označevanje, ki mu itak težka uhajajo glasbeno-estetske razprave. Treba je sicer tudi glasbeni estetiki priznati določen delež pri oblikovanju glasbene materije, vendar bi bilo spričo še skoraj popolnoma neproučene snovi zelo tvegano, postavljati neke miselne kategorije, ki bi bile pretežno le spekulativne teorije. Zato se tega področja, ki bo morda v bodočnosti postalo še zelo važno, ne bomo lotevali v večji meri in ga bomo omenili le tamkaj, kjer bo očitno in bi ga bilo škoda spregledati.

3. Zgodovinski pregled. Pri obravnavanju form je oris njihovega zgodovinskega razvoja ali vsaj nastanka neogibno potreben, kajti le tako spoznamo njihovo zgodovinsko vlogo in moč preraščanja ene oblike v drugo. Preučevanje tega področja je še dokaj mlado in izsledki se še ne krijejo tako, da bi bilo v vsakem primeru lahko izreči zadnjo besedo. Celó sam nastanek prvotnih, elementarnih glasbenih oblik nam še ni povsem jasen ter si nasprotujejo mnenja o poreklu evropske umetne glasbe. Gotovo je le, da je naša glasba nastala iz dveh glavnih virov, pravzaprav skladišč človeške glasbe sploh: prvo je ljudsko petje, drugo pa kultična glasba. Ni sporno, da je imel vsak (še živi ali pa tudi že izumrli) narod neko zakladnico ljudskih napevov, iz katere je črpal (ali pa še črpa) glasbo kot estetsko ali čustveno zadostilo in gotovo je dovršen del kasnejše umetne glasbe evropskih narodov nastal na tej podlagi (razpravljanje o glasbi izvenevropskih narodov ne sodi semkaj). Po drugi

strani pa so vsi kulturni narodi starega veka poznali, ustvarjali in uporabljali posebno zvrst glasbe pri religioznih obredih in tudi kulturna glasba je v določeni meri pomagala pri ustvarjanju umetne glasbe, čeprav morda ne izključno, kakor nekateri domnevajo. Verjetno je vsebovala živa ljudska glasba več klic za nadaljnjo rast kakor pa v obredne predpise vklenjena in polagoma okostenela kulturna glasba. Nadarjeni skladatelji so v bistvu tvorci umetnih glasbenih oblik, medtem ko so teoretiki v večji meri posredovali poznavanje glasbe iz preteklosti in njene zakonitosti, kakor je sploh teorija že po svojem položaju glasnik utrjenih spoznanj, invencija pa utira nova pota. Vendar preučevanje nastanka glasbenih oblik iz ljudskega petja še ni prišlo tako daleč, da bi lahko postavilo trdno zakonitost; ovira pri tem je zlasti dejstvo, da ni zapiskov ljudskega petja iz davnine. V tem pogledu je teorija kulturnega izvora naše glasbe na boljšem, saj se prvi glasbeni zapiski nanašajo na cerkveno petje iz 9. stoletja in so se potlej ohranili tja do današnjih dni. Tako je boj okoli osnove evropske glasbe še neenak in neodločen, čeprav se tehtnica danes nagiba na stran ljudskega petja.

4. Formalni elementi. Osnovne oblikovalne enote so glasbene misli, ki jih skladatelj v posebnem miselnem procesu razporeja bodisi aditivno ali pa deduktivno. V prvem primeru se glasbeni domisleki nanizavajo drug na drugega (»adirajo« = prištevajo), v drugem pa rastejo tako rekoč drug iz drugega (»deducirajo« = izvajajo). Včasih je težko določiti mejo med obema postopkoma; vendar velja, da je največ glasbenih oblik po sestavi aditivnih, t. j. sestojijo iz priredij istih ali pa različnih misli. Ponavljanje je sploh najtrdnjša vez v muzikalnem tkivu in glasbene misli potekajo, v nasprotju s splošnimi, logično med seboj povezanimi mislimi, po zelo sorodnih ali pa celó popolnoma istih potih. Muzikalna logika ne pozna vzročnosti in iz dane glasbene misli ne moremo sklepati na njeno nadaljevanje; vendar pa obstaja neka notranja povezanost med zaporednimi glasbenimi domisleki, ki jo navadno — bržkone zaradi pomanjkanja točno ustreznega izraza — imenujemo »logičnost«, ker nam njena »doslednost« prikazuje notranjo urejenost, podobno miselni logiki. Takšno poimenovanje je netočno ter zavaja v zmotno mnenje, da je moč komponirati z instrumenti miselne logike; področje muzikalne tvornosti ne obsega z logiko podanih miselnih kategorij ter je podvrženo posebni, doslej še ne dobro proučeni zakonitosti, ki ureja odnose posameznih glasbenih domislekov in celih idejnih kompleksov med seboj.

Prvi oblikovni element je **domislek, ideja**, ki se rodi v enem samem zamahu ter ima že takoj spočetka popolnoma točno določene obrise; njegove posebnosti so ritmično, melodično in harmonično točno opredeljene in nedvoumne. Od klenosti, markantnosti in karakteristike osnovnega domisleka sta odvisni jasnost in prepričljivost; ni pa pravil, ki bi določevala stopnjo značilnosti in tudi ni pripomočkov, s katerimi bi se skladatelj mogel okoristiti pri invenciji idej. Morda se prav zaradi tega pokažejo ideje »dobrih« skladateljev že takoj s prvim nastopom v polni luči in se nekako »a priori« razlikujejo od domislekov »slabih« ali vsaj »manj dobrih«. Oblikoslovje kot nauk ne more preko naštevanja in proučevanja najboljših zgledov in tudi »uporabno-

stno oblikoslovje«, kakor se ponekod imenuje nauk o kompoziciji, slednjič ne more priskrbeti navodil za uspešno komponiranje iz drugih, načelnih virov. Konceptija osnovne ideje, pa tudi njeno razprejanje, je domala izključno torišče, na katerem se javlja in uveljavlja kompozicijska nadarjenost, ki je pač ni moč pridobiti s priročnimi pomagali.

Domislek sam po sebi ne more črpati svojih tonov kot sestavnih delov drugje kot iz obeh virov, ki vsebujeta horizontalni in vertikalni razpored vseh (akustično) možnih, oziroma v evropski glasbi uporabljanih tonov. Vira sta **lestvica** in **akord**. Lestvica (skala) je horizontalna (zaporedna) razvrstitev tonov, akord (sozvočje) pa vertikalna (sočasna) postavitev. Ta dva aspekta vseh zvokov ustrezata fiziološki in psihološki lastnosti, ki omogoča slišanje tonov v zaporedju in istočasno (kar je morda lastno, vsekakor pa do kraja izgrajeno le v evropskem kulturnem krogu). Vsaka v tem področju koncipirana ideja črpa iz obeh zalog, vendar ne enakomerno. Včasih prevladuje horizontalni pogled: tedaj je tvorba **melodična**; koder pa je akordika močnejša, je tvorba **harmonična**. Klasični ideal terja soglasje med obema stališčema; v nekaterih obdobjih pa ima eno prednost pred drugim. V (shematičnem) oblikoslovju imenujemo prvo »**motiv**«, drugo pa »**figura**«; motiv je torej prvenstveno melodični pojav, figura pa akordični. Pri obeh pa se razume tako rekoč samo po sebi, da imata določen **ritmični** obrazec, brez katerega glasbeni tok ne more utripati, živeti in biti ploden.

Motiv običajno definiramo kot »najkrajšo značilno glasbeno misel, ki je ritmično, melodično in harmonično jasno in nesporno predočena«. V tem smislu je motiv lahko tudi en sam ton in dejansko obstajajo v literaturi enotonski motivi. Vendar je motiv običajno kratka melodična tvorba z dovolj značilnimi, ritmiziranimi intervali, ki jo podpira harmonična kadenca katere koli vrste. Včasih zadošča tudi samo en akord, nad katerim se vzpenjajo melodični postopi; če pa je melodični tok samo razložen akord, preide motiv lahko v figuro. Vsled tega je često težko odločiti, za katere vrste tvorbo gre in šele iz nadaljnjega poteka skladbe razberemo, ali nam je opraviti z motivom ali s figuro. Večina pomembnih skladb se izkaže že s prvim motivom; vendar imamo tudi dela, koder se značilna motivika šele kasneje izlušči iz uvodnih splošnih zvokov.

Prvemu motivu se priključi bodisi nov motiv s tem, da se nadaljuje začetni tok skladbe, ali pa se enostavno (aditivno) naveže nov, podoben, ali pa celó kontrasten motiv. Često pa se nadaljuje glasbeno predivo s tem, da se prvi motiv preprosto ponovi. Ni pravila, po katerem bi se moralo ravnati motivično ponavljanje in za vsak način ravnanja je dovolj primerov na voljo. Vendar se ponavadi noben motiv ne ponovi več kot trikrat, ustrezno prastarim estetskim načelom. Nadaljevanje motivične gradnje je dovolj svobodno, čeprav je tudi moč postaviti določene kategorije; vendar tako sistematično razporejanje nima več kot statistično veljavo, kajti motivi se v splošnem ne razlikujejo med seboj le po formalnih značilnostih, temveč tudi vsebinsko na ta način, da ima vsak motiv svojo vsebinsko karakteristiko, izraženo z njego-

vo pomembnostjo, tehtnostjo in z drugimi, od njega neločljivimi potezami. Ni naloga oblikoslovja, analizirati vsebinske značilnosti glasbe; to sodi v estetiko.

Figura je v bistvu harmonično pomagalo ter je navadno zgrajena po ritmičnem, stalno ponavljajočem se obrazcu, iz katerega je posebno lahko razviden harmonični potek skladbe. V razdobju razcveta solistične instrumentalne glasbe, torej od 17. do 20. stoletja, so figure tvorili zaporedni toni lomljenih akordov ali pa stereotipno zgrajeni obrazci z jasnimi ali opisanimi harmoničnimi obrisi. Služili so zlasti v kratkih instrumentalnih skladbah kot kompozicijska tehnika, tako v preludijih, etudah i. p. Figura se lahko povzpne iz svojega sprva nekoliko podrejenega položaja do odločilne važnosti, kar seveda zavisi od vsebine skladbe. Včasih je figura samo ritmična ter je njena značilnost nepojenljivo ponavljanje; prav tako pa lahko prevzamejo funkcijo figur lestvice (skale) ali lestvične pasaže; to sredstvo je sicer harmonično manj pomembno, služilo pa je dolga stoletja kot mašilo in pomagalo pri prehodu iz enega oblikovnega odstavka v drugega.

Obstaja mnogo različkov motivov in figur, pa tudi posrednih oblik muzikalnega gradbenega materiala, ki zabrisujejo točne meje med njimi. V takšnem primeru je treba seči analitično globlje ter pritegniti druge analitične instrumente (kontrapunkt, instrumentacijo, i. p.). Svojčas so opredeljevali motive po številu taktov in jih združevali v skupine kot dvotaktja, četverotaktja, itd. Takšno mehanično označevanje je v največ primerih dovedlo do nejasnosti in zmot. Tudi metrična porazdelitev glasbenega toka v takte je zavedla analizo do spornih zaključkov; tako je bil n. pr. dvotaktni motiv v 2/4-taktu v 4/4-taktu enotakten, tritaktni v 3/8-taktu pa tudi enotakten v 9/8-taktu, i. p. Število taktov zavisi neposredno od izbire in notacije metruma in more torej biti večumno. Velika večina primerov iz preteklosti je res grajena po enakomernih taktovnih presledkih (periodično); toda prav tako lahko obstajajo neperiodične oblike in zato opredeljevanje form po številu taktov ne more zadostiti vsem primerom.

5. Simetrija in periodika. Prostorninski pojem skladnosti (simetrije) preide v glasbi v časovni pojem periodičnosti, zato ga uporabljamo tu le v prenesenem pomenu. Pravih simetričnih oblik v glasbi torej ne poznamo, pač pa (aditivno in deduktivno) nanizavanje motivov privede do periodičnih ali aperiodičnih oblik. Kot **periodične** oblike označujemo tiste, katerih sestavni deli se med seboj (časovno) krijejo, pri čemer ponovitev motiva prav tako šteje kot nov motiv. Najpreprostejše primere periodičnih oblik nahajamo v ljudski pesmi in med njimi je le prav malo aperiodičnih. Zgled: »Na planincah sončece sije« se dá tekstovno predočiti, zato naj tu stoji.

Osnovni motiv je: »Na planincah sončece sije«; po prvem nastopu se še dvakrat ponovi, tretjič pa nastopi malce spremenjen pri besedah: »na planincah lušno je.«. S štirikratnim pojavom osnovnega motiva (končna varianta ga le nebitveno spremeni, kar pa zadošča popestritvi) je podan pogoj periodičnosti; os-simetrjala teče točno skoz polovico pesmi. Takšna perioda se

v prejšnji terminologiji imenuje »mala pesemska oblika«, »osemtaktni mali stavek«, mala perioda« i. p., toda vse te označbe so sorazmerno ohlapne in ne zadenejo bistvene značilnosti periode kot takšne, namreč kritja obeh njenih polovic. Zato zadošča izraz »perioda«, pri čemer je število motivov, še bolj pa število taktov nebistveno, ker si prav tako lahko predstavljamo n. pr. deset-taktno ali dvanajstt taktno periodo, ki pa jo slednjič s primerno pisavo skrčimo na dvotaktno ali trotaktno.

Poleg periodičnih oblik obstajajo, dasi v neprimerno manjšem številu, tudi **aperiodične oblike**, torej takšne, katerih deli se med seboj (časovno) ne krijejo. V takšnih primerih so starejši učbeniki govorili o skrčenju ali eliziji krajšega dela sestavljene oblike. Takšne pojave zasledimo zlasti v večjih instrumentalnih skladbah, kjer se zaradi učinkovitosti gradnje, gradacije vsebine in dramatične napetosti začnejo izpuščati posamezni motivi ali njihove ponovitve; gre torej ponajveč za vsebinske izraze in učinke. Same forme ti dodatki ali opuščaji ne prizadenejo, kajti poslušavec je po svoji muzikalni uvidevnosti in prilagodljivosti vselej rad pripravljen jih prezreti, zlasti če mu vsebina nadomesti podobne anomalije v periodičnosti oblike. Zato tudi razlikovanje obeh vidov oblikovanja, periodičnega in aperiodičnega, nima velikega pomena ter je za oblikovno analizo prav malo tehtno. Večjo veljavo zavzema v analizi ritmične periodičnosti, kjer gre za enakomerno ali neenakomerno ponavljanje ritmičnih težišč (periodično ponavljanje lahkih in težkih dob); vendar metrično in ritmično razčlenjevanje skladbe ni odločilno za njeno oblikovno analizo, ki naj se oprijemlje pomembnejših razločkov.

6. Slogovni vplivi. V raznih glasbenih razvojnih obdobjih so se spreminjali tudi oblikovni pojmi, tako, da niso samó močno podobne oblike zadoživale različna poimenovanja, temveč je tudi v nekaterih primerih isti naziv pomenjal vrsto med seboj bolj ali manj različnih oblik. To se godi še dandanes in zanaša včasih znatno zmedo v nomenklaturo glasbenega oblikoslovja. Nikoli se postavljene oblike ne spreminjajo same od sebe; za to je potrebna ustvarjalna volja in nji ustrezni prijem ustvarjajoče osebnosti. Vendar je historično težko pogoditi sproživca razvojnih sprememb in zato radi označujemo faze razvoja kot avtomatične, kar v resnici niso. Stavek »iz forme ricercar se je kasneje razvila fuga« je takšna splošna oznaka, ki ne pove točnega časa te spremembe in prav tako ne tistega, ki je spremembo s svojimi deli izpeljal. Bilo bi torej bolje pri iskanju slogovnih vplivov točno označiti delo, ki je prvo pokazalo odstopa od prejšnjih zgledov, kot pa zadovoljiti se z brezosebno ugotovitvijo spremembe. Seveda pa je takšna izsleditev težka in včasih neizvedljiva ter je malo oblik, od katerih dodobra poznamo razvojne etape. Ni pa nobenega dvoma, da so tudi slogovni vplivi pripeljali do oblikovnih sprememb in pospešili razvoj form do današnjih dni. Oblikoslovje more seveda le v zelo nepopolni meri prikazati zgodovinski razvoj oblik ter se mora ponajveč omejevati na analitično seznanjenje z danes uporabljanimi oblikami.

7. Oblikovno-analitični postopek. Vsaka skladba ima omejen časovni potek in v bistvu že to dejstvo determinira njeno obliko in do neke mere dovoljuje

njeno oblikovno klasifikacijo. Tako nam n. pr. izraz »simfonija« pove že v naprej, da gre za skladbo daljšega obsega mimo točne opredelitve, ki jo uvrsti med orkestralne skladbe na področju seriozne glasbe. Za točnejšo opredelitev pa je potrebna podrobna analiza, brez katere ni možen prodor v konstrukcijo kompozicije.

Analitični postopek mora obseči vse sestavne prvine, kajti le popolna in smotrna skladnost med njimi more jamčiti zaokroženost in dognanost oblike. Posamezne etape analitičnega postopka so naslednje:

- a) metrično-ritmična ugotovitev,
- b) melodično-harmonična analiza,
- c) ugotovitev oblikovnega materiala,
- č) ugotovitev uporabljenih kompozicijskih metod in
- d) določitev stilne pripadnosti.

V naslednjem so podani napotki k analitičnemu postopku znanih skladb iz dob največjega formalnega razvoja glasbe. Prvi obravnava prve štiri takte 1. preludija iz I. zvezka **Bachove** zbirke »**Das wohltemperierte Klavier**«, drugi prav toliko taktov **Mozartove** klavirske sonate v C-duru (K. V. Nr. 545), tretji pa kratek odlomek iz **Beethovne III. simfonije (Eroike)**. Našteta dela so lahko dosegljiva in jih je treba pri analizi seveda imeti pred seboj; tu se bomo omejili na besedno razlago; bravec naj ji sledi s čitanjem not; za tretji primer zadošča klavirski izvleček. Preigravanje primerov je za kontrolo in memoriranje zelo koristno, ni pa neogibno potrebno, ako ima bravec dovolj prakse v čitanju not in njihovem oživljenju v svojih slušnih predstavah.

8. 1. primer: J. S. Bach, 1. preludij I. zvezka zbirke »Das wohltemperierte Klavier.«

Najprej je treba ugotoviti tonaliteto skladbe in njeno instrumentalno pripadnost; oboje je v tem primeru na dlani. Tonaliteta: C-dur, instrument: klavir, postavitev: dvoročna. Število taktov: 4. Nato sledi analiza.

a) Metrično-ritmična analiza. Skladba je napisana v 4/4-taktu, vsak takt pa že na pogled razpade v dve enaki polovici, torej je pravzaprav sestavljen iz dveh 2/4-taktov. Tako predstavljajo prvi štirje takti osemtaktno periodo (mali stavek) in to je prva samostojna perioda skladbe. Očitno je torej, da je označba 4/4-takta le pomagalo, ki zaradi preglednosti strne po dva takta v enega; konstrukcijsko pa ta način metrične notacije ustreza, ker sta obe taktovni polovici enaki ter bi bilo odveč, ločevati ju s taktnico. Vobče imamo le binaren (dvodelni) in ternaren (trodelni) metrum; vsi ostali metrični obrazci so samó vsote ali zmnožki teh dveh (isto velja za ritem). Za analizo zadošča ugotovitev, da je metrum te skladbe dvodelen; jasno pa je, da je popreje označeno število taktov v resnici dvojno.

Ritem je v bistvu gibanje v okviru metruma; to gibanje pa je samó časovno in more tedaj biti le menjava poudarkov z nepoudarki. Iz nauka o metriki poezije je znano, da imamo različne metrične skupine, ki se v glasbi imenujejo ritmični obrazci; ravnajo se po položaju poudarka. Iz klasične metrike posnamemo za glasbeno ritmiko: trohej, jamb, daktil in anapest.

Prva dva sta dvodelna (binarna), druga dva pa trodelna (ternarna). Drugih ritmičnih vrst ne more biti; lahko pa so obrazci sestavljeni kot vsote enakih ali neenakih obrazcev. Petdelni ritmični obrazci sestojijo bodisi iz $2 + 3$ ali pa iz $3 + 2$; prav tako šestdelni iz 2×3 ali pa iz 3×2 ; podobno vse druge kombinacije. Če je prvi del dvodelnega ritma poudarjen, gre za trohej; obratni obrazec je jamb. V glasbi so jambski predtakti v dvodelnem metru. Daktil je trodelen obrazec s poudarkom na prvem delu, anapest pa nosi naglas na zadnjem zlogu; anapesti so torej predtakti v trodelnih merah. V glasbeni notaciji je prva doba za taktnico naglašena; trohej in daktil torej ne moreta imeti predtakta. Ponekod najdemo trditev, da je večina vseh melodičnih tvorb predtaktih; vendar pregled literature ne daje povoda zanjo, pač pa ji je v podkrepitev moč najti brez števila primerov. Če pogledamo naš primer, vidimo, da celinke (ki štejejo v resnici po dve nase vezani polovinki) metrično utripljejo kot četrтинke, od katerih je vsaka prva (in seveda tudi tretja) poudarjena; ako pa jih merimo z obsežnejšo $4/4$ mero, je poudarjena prva celinka (in z njo tretja), medtem ko sta druga in četrta nepoudarjeni. Kakor koli zastavimo analitično presojo, vselej se izkaže, da je ritmični obrazec v tem primeru trohejski, kar tudi ustreza skladateljevi notaciji.

Metrično-ritmična analiza je tedaj dognala, da je metrum dvodelen, ritem pa trohejski.

b) Melodično-harmonična analiza. Melodika prvih štirih taktov pokaže skromno sliko: gre samo za dva tona (e^2 in f^2), ki se zvrstita prvič v smeri navzgor, drugič pa v sestopu navzdol ($e^2 - f^2$ in $f^2 - e^2$). To je torej le interval male sekunde s ponovitvijo v obratni smeri. Preprostejšega koraka skorajda ni, melodični razmah je v osnovi ogoljen. Klice razvoja pa nosi v sebi zlasti kot vrhnji glas podložene mu akordike. Harmonično ogrodje teče celotaktno (po *Bachovi* notaciji); vsak takt nastopi nov akord in vsi štirje skupaj tvorijo tako imenovano »razširjeno avtentično kadenco« (v stopenjski notaciji: I — IV — V — I, funkcijsko: T — S — D — T). Akordika sama po sebi pa je v drugem in tretjem akordu nekoliko poživljena: namesto IV. stopnje (S) stoji II. stopnja (Sp), to pa ne kot trozvok, temveč kot 3. obrnitev septakorda (sekundakord); prav tako pa je akord na V. stopnji (D) 1. obrnitev septakorda (kvintsektakord). Simbolično bi šlo to kadenco označiti takole:

stopenjsko: I — II^2 — V_5^6 — I.,

funkcijsko: T — Sp^2 — D_5^6 — T. (Odslej bo v tej knjigi harmonično označevanje vedno samó funkcijsko).

Akordična postavitvev je peteroglasna; označba glasov bi bila lahko: sopran — I. alt — II. alt — tenor — bas, ali pa sopran — alt — I. tenor — II. tenor — bas. Obseg glasov dovoljuje prvo in drugo označevanje, le sopran in bas — kot zunanja glasova — morata ostati neprizadeta. Melodično linijo imata sopran in bas; v prvem je nekoliko bolj živa kot v drugem, v bistvu pa sta obe poltonski, samo njuni smeri sta nasprotni. Osrednji trije glasovi si podajajo **figuro** — razložen akord z delno ponovitvijo; s to ugotovitvijo prehajamo v

c) **določitev oblikovnega materiala.** Melodični **motiv** obsega štiri celinke v sopranu, od katerih sta po dve in dve višinsko enaki; zrcalna oblika tega motiva je do neke mere v basu, kjer so tri celinke po zvoku enake (druga nota je po harmoničnem svojstvu zadržek). Vmesna **figura** je lomljen akord, ustrezen harmoničnemu poteku. Oblikovni material sta tedaj **motiv** in **figura**, obe vobče možni materialni postavi (gl. 4). Analizirani štirje takti tvorijo formalno enoto zase, ki jo lahko imenujemo **periodo** ali **mali** (štiritaktni) **stavek**, lahko pa tudi — skladno s prejšnjimi ugotovitvami — mali osmerotaktni stavek. V njem so zajete značilnosti metruma in ritma, melodije in harmonije, torej vseh osnovnih glasbenih prvin. V nadaljnjem poteku preludija se bo izkazalo, da skladatelj nanizava podobno grajene periode na podlago različnih harmoničnih kadenc in z uporabo stalne figure kot pomožnega gradiva. Pri tem se bo še tudi razvidelo, kako smotrno in ciljno je ravnal, da je lahko v pičlih 40 taktih zgradil vzoren preludij, ki ima poleg neoporečne gradnje tudi dovolj zvokovne in estetske vsebine, da ga lahko štejemo k najuspelejšim tovrstnim skladbam vseh časov.

č) Z naštetim so v bistvu že zajete **kompozicijske metode**, ki se jih je skladatelj posluževal pri koncipiranju tega dela. Zadošča naj omeniti, da tu ne nahajamo kontrapunktičnih prijemov ali spretnosti in gre tedaj za prvenstveno **homofono** delo na akordični podlagi.

d) **Stilna opredelitev** ni težavna, ako uporabljamo doslej vajeno terminologijo; po značaju skladbe sodeč, pa bi jo smeli imenovati **klasično** v smislu klasičnega umetnostnega ideala: skladnosti vsebine z izrazom, kajti delo prav gotovo odseva zahtevano ubranost vseh sestavnih elementov. Spričo nestalnosti znanstvene področne terminologije so tu dovoljene različne kategorizacije, ki se naslanjajo pač na različne slogovne kriterije. Zadoščati mora tedaj premišljena in znanstveno dovolj utemeljena razporeditev, četudi morda še ni povsem točno določena in dokončno veljavna.

9. 2. primer: W. A. Mozart, »Eine kleine Klavier-Sonate für Anfänger«, K. V. Nr. 545.

Uvodne ugotovitve: C-dur, klavir dvoročno. Analiza:

a) **Metrično-ritmična:** 4/4-takt; glede tega velja, kar je bilo povedano pod 8. Z ozirom na brzi tempo (Allegro) lahko štejemo prve štiri takte po skladateljevi notaciji; pri naslednjih štirih taktih pa se pokaže, da ima vsak takt dva razločno poudarjena vrhova, 1. in 3. četrtno, ker so pristopile urnejše notne vrednosti (šestnajstinke). Gre torej spet za 2/4-takt, koder sta po dva takta strnjena v enega višjega reda. Ritem ni predtaktan in je tedaj dvodelen trohejski; lahko ga računamo dvočetrtinsko s poudarkom na 1. in 3. četrtni, ali pa po polovinkah; tedaj je prva polovinka (pol 4/4-takta) poudarjena, ostali dve četrtni 4/4-takta pa veljata za drugo polovinko (takt bi bil v tem primeru alla-breve), ki je nepoudarjena. V 5. taktu moramo Mozartov takt razdrobiti na dvoje, da dobimo enako močne poudarke na 1. in 3. četrtno; enako seveda naslednje takte.

b) **Melodično-harmonična analiza** nam pokaže v prvih štirih taktih monodičen melodični spev, podprt z razloženim akordom. Le-ta pa ni figura v smislu oblikovne sestavine, temveč je zgolj na osminke razbit akord, ki je skozi prvi takt tonika (T), v drugem taktu pa mala avtentična kadenca (D-T), in to dominanta kot terckvartakord, medtem ko sta obe toniki trozvoka. Nadaljnja dva takta prinašata varianto prvega dvotaktnega motiva, oslonjeno na kadenco S-T-D-T (S kot kvartsekstakord, D kot kvintsekstakord, obe T kot trozvoka).

c) **Oblikovni material** je tu samo harmonizirani **motiv**; šele v 5. taktu pristopi **figura** v postavi lestvičnih pasaž v obeh smereh (navzgor in navzdol). Figure podpirajo nove kadence, ker sama ni razložen akord. Ob nastopu figure umolkne motiv; motiv in figura torej ne nastopata skupaj kot v prejšnjem primeru, temveč vsak zase, kar ustvarja prozornejšo, a tudi manj tehtno fakturo.

č) Glede **kompozicijskih metod** velja tudi tu omeniti, da se skladatelj odreka kontrapunktičnim pripomočkom, vsled česar je skladba

d) **po stilni pripadnosti** homofono-monodična. Z zgodovinskih vidikov je ni težko opredeliti, po značaju pa sodi v lahkotni rokokojski žanr.

10. 3. primer: L. van Beethoven, III. simfonija, začetek I. stavka. Uvodoma: Es-dur, 3/4-takt, orkester. Analiza:

a) **Metrično ritmična:** tako metrum kot ritem sta neproblematična. Števne enote so četrтинke, ritem je daktilski, pri čemer je poudarjena prva nota v taktu hkrati tudi podaljšana na dvojno vrednost. Oba uvodna takta veljata zgolj kot osamljena signala ter nimata sicer s tematiko skladbe nič skupnega.

b) **Melodično-harmonična** struktura je jasna. Glavni **motiv** se začne v 3. taktu, ki je pravzaprav prvi takt. Glede tega motiva, ki je prava simfonična téma, je moč reči, da je v prvih treh taktih pravzaprav **figura**, kajti ne prinaša drugega, kot tone razloženega toničnega trozvoka. Šele v 4. in 5. taktu nastopi okret, ki figure prevrednoti v motiv; toda odločnost, klenost glasbene misli že takoj skraja dvigne sicer vsakdanjo figure na stopnjo karakterističnega signalnega motiva, ki se potlej v 5. taktu spremeni v akordično bazo, nad katero se dotakratna spremljevalna figura violin povzpne v motivično nadaljevanje, s katerim se odstavek tudi zaključi. Spremljava prinaša s sinkopami razbit akord tonike (T), nakar kadenca $T - D_5^6 - T - Sp^6 - D_4^6 - \frac{5}{3} - T$ pripelje do enostavnega, odločnega konca fraze in periode (faza je melodično zaokrožena misel, perioda pa oblikovna enota). Kadenčni red je nekoliko bogatejši od **Bachovega** in **Mozartovega**, vendar ne presenetljivo nov ali nenađen. Akordi se vrstijo v celotaktnih presledkih, disonance se razvezuje po pravilih strogega stava. Jasnost akordičnih dosledij pripomore k enovitemu, pregnantnemu učinku teh taktov, ki že spočetka odločno postavijo osnovno razpoloženje celega simfoničnega stavka. V trajanju harmoničnih funkcij lahko vidimo širši graditeljski zamah kot v prejšnjih dveh primerih: osnovna tonika traja polnih 5 taktov (če upoštevamo oba uvodna takta iste harmonične funkcije).

c) **Oblikovni material** je prvenstveno motivičen in nikjer ne zvedeni v figuracijo; motivične poteze so ostro profilirane in akordika ni statična, temveč ritmično razgibana. Prava figura stopi v ozadje.

č) Tudi ta odstavek ne kaže kontrapunktičnih prijemov, pa tudi barvnost, ki igra v kasnejšem poteku stavka veliko vlogo, je še podrejena motivi. Oblikovnost je velikopotezna in perioda šteje 12 taktov.

d) **Slogovna pripadnost** je časovno zlahka določljiva, podreja pa se že vsebinskim in izraznostnim karakteristikam ter izstopa iz tipologije takratne simfonike. Skladatelj zavestno širi in veča obliko, skladno z napetostjo vsebine in s prepričljivostjo izraza. Osnovni stilni odnos je kljub temu klasičen; vodi ga stremljenje k uskladitvi vsebine z izrazom, kar sta očitovala v svojem merilu tudi prejšnja dva primera. Slog vseh treh kompozicij bi torej vsebinsko in izrazno lahko imenovali »klasičnega« kljub jako vidnim in časovno pogojenim razlikam, ki pa niso notranje tako močne in pomembne, da bi jim šla celotna veljava.

B. POSEBNO OBLIKOSLOVJE

1. OBLIKOSLOVJE

1.1. Posebno oblikoslovje je delo, ki opisuje in razlaga oblikoslovne značilnosti jezika. Vsebuje opis oblikoslovnih sredstev, ki so značilna za določen jezik ali jezikovno skupino. Vsebuje tudi opis oblikoslovnih sredstev, ki so značilna za določen jezik ali jezikovno skupino. Vsebuje tudi opis oblikoslovnih sredstev, ki so značilna za določen jezik ali jezikovno skupino.

11. Splošno. V tem delu knjige bodo obravnavane glasbene oblike po izvajalski postavitvi, izhajajoč iz manjših zasedb v smeri proti večjim ansamblom. To dá tri oddelke: 1. vokalne oblike, 2. instrumentalne oblike, 3. vokalno-instrumentalne oblike. Na prvem mestu so vokalne oblike, ker prevladuje (sicer še nedokazano) mnenje, da je bilo prvotno glasbeno udejstvovanje ozko povezano s petjem. V resnici so tudi najmanjše oblike vokalne in se tako ujemajo praktični razlogi učnega postopka z domnevnim razvojem. S prevlado instrumentalne glasbe nad vokalno v 17. stoletju je nastala cela vrsta dotlej še malo uporabljanih ali celó popolnoma novih oblik, ki so se v veliki večini ohranile do danes in tvorijo pravzaprav jedro proučevanja v oblikoslovju. Slednjič je vzporedno s prvimi in drugimi tekla zvrst iz kombinacij obeh, ki se je uveljavljala bodisi kulturno ali pa dramatično in je črpala svoj oblikovni zaklad tako iz vokalne kakor iz instrumentalne glasbe. Seveda pa so ves čas vplivale vokalne forme na instrumentalne, kakor tudi obratno, ter so se prepletale med seboj, tako da je zgornja razdelitev le bolj načelna, kakor pa dejanska. Vendar lahko služi za sistematično obravnavanje in zato je bila tu pridržana.

I. OBLIKE VOKALNE GLASBE

12. Pesemske oblike. Enostavna péta ljudska pesem je najboljši primer pesemske oblike, ki nastopa v številnih različkih. **Periode** so navadno med seboj skladne ter štejejo sodo število taktov, ponajveč po štiri do osem. Štiri-taktne periode poimenujejo nekatere knjige kot »mali stavek«, osemtaktne pa »veliki stavek«. Vendar je iz popreje navedenih razlogov taka označitev preohlapna, odvisna od metrične notacije, le-ta pa od izbire notnih veljav. V sorazmerno redkih primerih imamo periode z lihim taktnim številom, načelno pa proti njim ne more biti pomisleka. Mnogokrat tudi periode niso med seboj popolnoma enako dolge; zlasti končne periode so rade daljše ali krajše od začetnih, to pa ponajveč iz vsebinskih in estetskih ozirrov. Sploh pa doslovno

skladanje period ni posebna odlika v oblikovnem pogledu in zaradi njih postanejo marsikateri zgledi enolični.

Pesmi z eno samo periodo ali pa one, pri katerih stoji namesto nove periode bolj ali manj točna ponovitev prve periode, se običajno imenujejo **enodelne periode**. Lahko se tudi zgodi, da se prva perioda dvakrat ali celo trikrat ponovi, vendar le redkokdaj je tako ponavljanje točno in doslovno; po navadi je že prva ponovitev v katerem koli pogledu različna od osnovne periode (njena *varianta*), nadaljnje ponovitve pa bodisi prinesejo ponovitev prejšnjih ali pa nove variante; le najredkeje se pridružijo popolnoma tuja nadaljevanja. Analiza preproste ljudske pesmi »**Na planincah sončece sije**« bo ponazorila povedano.

Pesmico si predstavljamo napisano v C-duru in v 3/4-taktu. Ritem je trohejski z dvakrat podaljšano prvo noto (dve četrтинки = polovinka); številne enote so četrтинки. Prvi ton je »g«, torej kvinta tonike; velika večina preprostih pesmi sicer rada vzame kot svojo prvo noto primo tonike. Prvi takt obsega polovinko »g« in četrтинko »f« (note posplošimo, ker je nevažno, v kateri oktavni legi stojijo; če bi jih notirali v violinskem ključu, bi bila prva nota pač »g'«). Prva perioda obsega prve štiri takte. Sledi ji za cel ton višje druga perioda, ki je ponovitev prve periode; tretja perioda je doslovna ponovitev prve, četrta pa njena *varianta*.

Če zaznamujemo vsako periodo z ustrežno črko in le-to opremimo z indeksom (po načinu matričnih zapisov), bi lahko simbolično označili prejšnji odstavek takole:

C, 3/4 a1 + a2 + a1 + a3

kar čitamo: C-dur, tričetrтинski takt, prva perioda, druga perioda, ponovitev prve periode, tretja perioda. Črko "a" smo obdržali za vse tri periode, ker so po svojih ritmičnih in melodičnih značilnostih enake; druga perioda pa se loči od prve s tem, da stoji en ton višje; 3. je enaka 1., četrta pa je melodično nekoliko, a ne bistveno spremenjena.

S tem je podana že tudi melodična analiza; harmonična analiza nam pokaže, da je prvi takt izpolnjen z dvema tonoma, ki pripadata dominantni akordiki. Iz tega sklepamo, da je 1. takt pravzaprav predtakt in v širšem ritmičnem pogledu lahek. Zato je edini ton 2. takta (terca tonike) težak. Periodičnost binarnega ustroja terja, da je 3. takt spet lahek in po svojih tonih obleži na toniki; četrti vsebuje dva značilna tona iz dominantnega območja. Harmonični potek prvih štirih taktov kaže tedaj sliko: D — T — T — D (akordi se vrstijo po celih taktih). Če ocenjujemo to akordično sosledje kot niz treh kadenc, imamo pred seboj naslednji kadenčni red:

takta 1 — 2: avtentična kadenca;

takta 2 — 3: ponovitev akordične funkcije (kadenca O), in

takta 3 — 4: plagalna kadenca.

Kakor je videti, je harmonično življenje prvih štirih taktov (prve periode) dovolj razgibano, saj vsebuje dve glavni kadenčni obliki, avtentično in plagalno kadenco, poleg ponovitve iste funkcije.

Harmonična analiza druge periode (a2) pove, da je pravzaprav za cel ton navzgor prestavljena 1. perioda. Akordika pa ne more biti transpozicija

kadenčnega reda prve periode, ker bi s tem izstopili iz osnove tonalitete (C-dur) in prešli za ton više v D-dur; to pa bi pomenilo modulacijo, ki je za tako preproste primere ljudskega petja nemogoča, saj se cela pesem razvija strogo diatonično. Ne preostaja tedaj drugo, kot melodično transpozicijo harmonično poenostaviti, kar gre s ponavljanjem prejšnjih funkcij. Analiza pokaže novo situacijo takole:

takta 4 — 5: Sp, plagalna kadenca;

takta 5 — 6: ponovitev akordične funkcije (kadenca O);

takta 6 — 7: isto;

takta 7 — 8: Sp — T (sekundna zveza navzdol).

Tretja perioda je popolnoma enaka prvi periodi tudi v harmonični gradnji; četrta perioda pa stoji v celoti na dominantni, ki ji šele v zadnjem taktu sledi tonika:

takta 12 — 15: D;

takta 15 — 16: avtentična kadenca (D — T).

Celotni 16-taktni stavek (ki bi ga lahko s primerno spremenjeno metriko zožili na osem taktov) sestoji torej iz ene same periode in dveh njenih variant. Oblikovno sodi pesem potemtakem k **enodelni pesemski obliki**.

13. Dvodelna pesem je zgrajena, kakor že ime pove, iz dveh enakih ali neenakih delov; oba primera sta pogostna. Prvi del je lahko (8-taktna) perioda, drugi del pa je bodisi druga (8-taktna) perioda, ali pa sestoji iz dveh skladnih polovic, od katerih je prva popolnoma nova perioda, druga pa polovica prve periode. Če napišemo poljubno izbran primer in označujemo periode po prejšnjem zgledu, beležimo:

$a1 + a2 + b1 + a2$

in primer beremo: prva perioda sestoji iz dveh odstavkov ($a1 + a2$), druga perioda pa je v prvi polovici nova ($b1$), v drugi pa ponovitev druge polovice prve periode ($a2$). To pa je samó en primer iz mnogih, kajti razume se samo po sebi, da so periode lahko tudi drugače sestavljene, n. pr. $a1 + a1$ (ponovitev istega odstavka) + $b1 + b1$, ali krajše: $2a + 2b$; ali pa (drug primer): $a1 + a2 + a3 + b$; v vsakem primeru je torej za dvodelnost potrebno, da nastopi nov, melodično in harmonično tuj element; sama ponovitev za to ne zadošča. Seveda pa so dvodelne pesmi v splošnem tudi obsežnejše od enodelnih in so tu navedeni primeri le skrajni različki.

Trodelna pesem sestoji iz treh med seboj vedno ločenih delov ($a - b - c$); v nekaterih učbenikih se smatra za trodelnost tudi primer $a - b - a$. To velja zlasti tedaj, ko gre za obsežnejše skladbe, koder je vsak posamezni del že sestavljen iz več period. V takšnih primerih pišemo dele z velikimi črkami ($A - B - A$). To je v navadi pri instrumentalnih pesemskih oblikah in pri plesih; skerco in menuet sta zgleda za te vrste trodelnih oblik, kjer vsak del zajame več (enako ali različno grajenih) period in je odstavek B kontrasten z okvirnima, med seboj bolj ali manj podobnima deloma A (ali $A1$ i. p.).

14. Pesemske oblike v instrumentalni zasedbi. Čeprav pritičejo pesemske oblike — kakor že ime pove — vokalni glasbi, vendar jih v prenesenem pomenu pozna tudi instrumentalna glasba. Še celó velika večina instrumentalnih skladb, zlasti za solistične instrumente, stoji v eni od pesemskih, po navadi več kot enodelnih oblik. Pesemske oblike so vobče najpogostejše v vsej glasbi in svetovna glasbena literatura je nekako do treh četrtin zasičena z njimi. Preprosta, a vendar dovolj kontrastna struktura, ki dopušča mnogo različkov, napravlja pesemske oblike prikladne za vse zvrsti liričnih razpoloženj, ki so v bistvu snov muzikalne ekspresije. Ponovitve posameznih period in odstavkov so v pesemskih oblikah zelo domačne in pripomorejo največ k razumevanju glasbenega poteka; zato so pesemske oblike prikladne za vse zvrsti kompozicijskega izražanja ter po izvoru in uporabi najbolj elementarne, po svoji razumljivosti pa najbolj pristopne širšim krogom glasbo čutečih ljudi. Zato so pesemske oblike v bistvu osnova drugim formam ter po svojih različkih najbolj pestre in bogate glasbene tvorbe.

Zgodovinski razvoj pesemskih oblik najlaže zasledujemo po njenih vokalnih in instrumentalnih različkih. Prve obseže ta oddelek, druge pa bomo obravnavali v instrumentalnem oblikovnem oddelku.

15. Zgodovina vokalnih pesemskih oblik. Petje pesmi se je najprej pojavilo med ljudstvom kot folklor, obenem pa tudi kot obredno petje pri kulturnih prireditvah; folklornemu petju se je ob bok postavil ples kot instrumentalna zvrst pesmi in pesemskih oblik. Področje folklornega petja še ni tako temeljito proučeno, da bi dovoljevalo dokončne sklepe; vendar nam redki napisani primeri omogočijo trditev, da je bilo ljudsko petje v vseh stoletjih od prvih javljenj glasbe v evropskem kulturnem krogu krepko razvito in nekateri kasnejši znani primeri (kot kanonično petje v Angliji) dokazujejo, da se je posluževalo tudi običajno kot učenih razvpitih kompliciranih kontrapunktičnih oblikovanj.

Mnogo bolj kot razvoj ljudskega petja poznamo kulturno petje. Za nas prihaja tu v poštev v glavnem cerkveno petje, ki je sprva bržkone nasledovalo židovsko sinagogalno petje in povzelo marsikaj iz zaloge tempeljskih himn. Običajno vidiijo avtorji oblikoslovij zametek naše glasbe v **gregorijanskem koralu**, čeprav nekatere značilnosti tovrstnega petja ne govorijo v prid razvojnim možnostim.

16. Gregorijanski koral. — Liturgično petje je v prvem tisočletju našega štetja iz drobnih osnov zraslo v obsežno območje, v katerem so nastajale in izginevale ali pa se spreminjale številne muzikalne oblike. V bistvu so bile vse navezane na tekste, ki so jih črpali iz obredne, testamentarne ali sicer nabožne literature in jih prirejali za cerkvene potrebe. Cesar Konstantin Veliki je v milanskem ediktu (313.) zajamčil katoliški cerkvi svobodo in od tedaj dalje so cerkveni očetje postavili lastno stališče nasproti kulturnim stremljenjem in potrebam. Zapiskov iz prvih štirih stoletij cerkvenega petja, ki je gotovo že obstajalo, nimamo; iz izročila menihov-kronistov pa vemo, da je bilo v cerkvi nekako sredi 4. stoletja uvedeno petje psalmov (*psalmodija*)

v **antifonarni** obliki, to je v izmeničnem petju dveh enoglasnih zborov. Prvotno židovske psalme so menda prevzeli od sirskih menihov, med katerimi se je našlo tudi več komponistov-avtorjev himn. Pod tem nazivom poznamo latinski "hymnus" milanskega škofa **Ambroža** (340—397), ki služi danes v liturgiji. Izraz "**psalmodija**" se nanaša na način izvedbe in označuje hitro recitiranje (po navadi na enem tonu, z dvigom in padcem intonacije, sledeč interpunkciji). Psalmodiji popolnoma podoben in včasih z njo sovpadajoč je bil "**accentus**" — osnovni način v izvedbi **gregorijanskega koral**. Le-ta ni neka posebna oblikovna zvrst, temveč nosi svoje ime v bistvu po zbirki liturgičnih spevov, ki jo je organiziral* papež **Gregor Veliki** (590—604) in predpisal za liturgična opravila. Razlik med **Ambroževim** in **Gregorjevim** načinom je bilo dovolj, nanašale pa so se v glavnem bolj na izvajanje kot pa na oblikovne poteze. Napevi so bili strogo navezani na besedilo, vendar je polagoma vdrlo v strogo recitiranje nekaj melizmatičnih okraskov, kar je značilno za obliko "**concentus**". Nadaljnje, bolj posvetne oblike napevov, ki so se polagoma prikradle v strogi ritus gregorijanskega koral, so bili "**tropi**" in "**sekvence**". **Tropus** (iz grškega »tropos« = okret, »viža«) pomenja gregorijanskemu koralu vključen ali nanj priključen napev melodičnega značaja (ki ga koral v bistvu ni poznal), nekakšna muzikalična interpolacija, ki je obstajala bodisi v melizmatičnem, zlogovnem okraševanju ali pa z vrivkom napeva z lastnim besedilom (*silabično* ali *tekstovno*). Tekstovni različek tropa se je imenoval tudi »**prosa**«*. **Sekvenca** je bila posebna zvrst tropa nad sklepno »aključje«, koder se je na široko razpasla in kmalu zadobila relativno znatno samostojnost. Na široko razpeta sekvenca se je pogosto imenovala »**jubilatio**« ali krajše »**jubilus**«, ki je imel včasih lasten tekst. Kasneje se je sekvenca uveljavila kot samostojna oblika, iz katere je vznikel (protestantski) koral.

Razlika med himnami in sekvencami je bila med drugim v tem, da so se himne močneje približavale kitični pesmi, medtem ko so bile sekvence slične sedanjim »prekomponiranim« pesmim. Posredovalno obliko med strogo cerkvenimi oblikami in posvetnimi, ljudskimi tvorbami drži »**lais**«, ki je bil pogosto tudi spremljan z glasbili.

Nekako od 11. stoletja dalje je zavzela pomembno mesto nova oblika, »**conductus**« imenovana. Kakor že ime pove, je bil to sprevodni napev, ki je spremljal premike pri cerkvenih obredih; bil je skoraj že podoben kitični pesmi, saj mu je bil podlaga kitični tekst. V tej dobi se je začelo že tudi pojavljati dvoglasno petje (dotelej je bilo vseskozi enoglasno). Najpreprostejše dvoglasje predstavlja oblika »**organum**«, pri kateri je glavni glas (vox principalis) ležal v zgornjem glasu, spremljal pa ga je v čistih kvartah v spodnjem glasu stranski glas (vox organalis). Z oktavno podvojitvijo obeh glasov v dveh dodatnih zgornjih glasovih je nastalo četveroglasje iz vzporednih kvint, kvart in oktav. Posebna zvrst organa je poznala tudi »**cantus firmus**« (trdni, t. j. nespremenljivi napev), ki se giblje nad ležečim basom. Iz mnogih različkov organa izstopa »**discantus**«, pri katerem stopata po dva ali več glasov v protipostopu; pri večglasju se pričnejo uveljavljati vzporedne terce in sekste od

* Ta podatek je še sporen, a udomačen.

* »Prosa« = »pro sequentia«.

13. stoletja dalje. Različek diskanta je »**fauxbourdon**« (»falso bordone« = nečisti bas), ki spremlja globoko postavljeni cantus firmus v terci in seksti, kar dá zaporedje sekstakordov; le na začetku in na koncu se razstopijo glasovi v oktavo z notranjo kvinto. Posebno v Angliji je cvetela dvoglasna zvrst tega načina, imenovana »**gymel**« (cantus gemellus = petje v dvojčkih), ki so jo dobili kot spremljavo »cantus firmi« z vzporednimi zgornjimi ali spodnjimi terciami.

Vse naštete oblike lahko priključimo poglavju o gregorijanskem koralu, saj so nastale okrog njega ali poleg njega v liturgičnem petju ter so v bistvu samo razvojne oblike tega osrednjega napeva. Nastale so pa predvsem zato, ker je bil način gregorijanskega koralu strogo predpisan, ni pa mogel zaustavljati potrebe po večjem muzikalnem razmahu, čeprav ga je po možnosti zaviral. Zaradi stroge kontrole je gregorijanski koral, ki je bil že od vsega početka v bistvu le recitiranje nabožnega teksta, okostenel in se je nad njim razvila vrsta drugih, prožnejših oblik, ki so ga začele polagoma dušiti. Temu je bilo vzrok dejstvo, da gregorijanski koral pravzaprav ni upošteval glavnih glasbenih prvin: ritma, melodije in harmonije, ki so se čedalje tembolj začele uveljavljati v ljudski glasbi, od koder so vdirale v liturgično petje in ga po svoje prikrojevale. Gregorijanski koral je bil v bistvu aritmičen, ameliodičen in aharmoničen: gibal se je pretežno v enakih notnih veljavah, njegovi naglasi so bili strogo vezani na tekst, harmonije pa njegovo enoglasje ni moglo podpirati. Ti faktorji so postali polagoma monotoni in koral te vrste je bil obsojen, da zamre sam v sebi. Hitre pozabe so ga rešili le nešteti spreminjevalni vrivki, ki so donašali žive ritmične, melodične in polagoma tudi harmonične dopolnitve; iz njih so črpali skladatelji več pobude kot iz togega gregorijanskega koralu, ki pa je še dolga stoletja ostal trdna hrbtenica za mnogotera dela.

17. Motet in madrigal. — Motet (iz latinskega »motetus« = beseda) je večglasna pesem cerkvenega ali posvetnega značaja. Nastala je iz priredb gregorijanskega koralu, ki so ga opremili z več samostojnimi, ponavadi tudi različna besedila pojočimi glasovi. Pojavil se je v 13. stoletju v kompozicijskem krogu, ki se po svojem sedežu v Parizu imenuje »notredamska šola« (po katedrali Notre-Dame). Glavna koralna melodija je v srednjem ali spodnjem glasu, zavisno od števila glasov, in se imenuje **tenor**; gornji, spremljajoči glas (ali glasovi) dobi silabično podloženo besedilo, dopolnjujoče tekst koralu, kasneje pa tudi proste vsebine. Cantus firmus (v tenorju) je često podprt s kakšnim instrumentom, da močnejše izstopi. Konec 13. stoletja je motet velika moda in pozna mnogo variant; prvotno izoritmična (v enakih ritmičnih obrazcih korakajoča) obravnava glasov prehaja v poliritmijo (vsak glas je napisan ritmično različno). Posebna zvrst je **troglasni dvojni motet**, pri katerem eden od zgornjih glasov (običajno srednji) poje nabožen latinski tekst, drug zgornji glas pa francoskega posvetnega. Posebno najvišji glas dobi vedno krajše notne veljave, vendar ne toliko kot vokalizacije ali kolorature, temveč prinašajoč nanje samostojne tekstovne zloge, kar mu poveča gibkost.

Madrigal (beseda ima še nepojasnen izvor in pomen) je večglasna pesem italijanskega izvora, ki je nastala kot nadaljevanje oblike »conductus« (gl. 16!). Za razliko od moteta nima danega cantus firmi v tenorju, temveč glavna melodija je ponajveč v najvišjem glasu in vsi glasovi pojejo na isto besedilo; le-to pa je po večini posvetno in v glavnem italijansko. Sprva je bil madrigal dvoglasen; kasneje se je število glasov postopoma večalo. Oblikovno razpade v dva ali tri dele s posebnim zaključkom. Kasnejši madrigal je navadno napisan v hitrejših notnih vrednostih kakor sočasni motet; zaradi tega zveni poskočnejše in je bližji posvetni razigranosti. Vendar je vselej obstajalo polno med obema glavnima oblikama posredujočih »mešancev«, tako da je danes razlikovanje nekoliko otežkočeno in terja specialni študij.

18. Diskantska pesem ali kantilena. — Ta oblika, katere pokrenitelj je bil **Guillaume de Machaut** (1300—1377), ima kot melodično izhodišče svobodno iznajden napev v zgornjem glasu. Le-ta se imenuje »cantus«, pod njim teče prav tako prosto koncipirani »tenor«, fundament pa je »contratenor«. »Cantus« je péti glas, »tenor« in »contratenor« pa sta instrumentalna (kar je veljajo često tudi pri motetu). Kantilena je predhodnik kasnejše spremljane pesmi, saj njene podvrste, zlasti **balada**, **virelai** in **rondeau** vedejo naravnost semkaj s posredovanjem ljudskih rondov, katerim ustreza jugoslovansko kolo. Slog kantilene je bil v ritmičnem pogledu samovoljen, preskakujoč, v melodičnem pa dovolj prefinjen v primerjavi s togim gregorijanskim koralom. Včasih najdemo za kantileno tudi izraz »carmen« (latinsko — »pesem«).

Srednjeveška **balada** se je pojavila v 14. stoletju v Franciji in Španiji in je spremljana umetna pesem, ki je imela skladno z besedilom tovrstnih pesnitev zborovski **refren** ob začetku in na koncu. Francoska balada ni imela začetnega refrena, temveč je bil refren preprosto zadnja kitica balade, ki so jo ponavadi zapeli v zboru, medtem ko je bila sicer balada solistična pesem.

Rondeau ali **virelai** je prav tako solistična pesem, prekinjena z zborovskimi refreni. **Rondeau** je starejši naziv, ki je utemeljen v ljudskem skupinskem plesu (»ronde« = kolo); v 15. stoletju je pogostnejši naziv »virelai«. Oboje sta najbolj v Franciji razširjeni obliki pesmi, ki sta pa prestali konec 16. stoletja ter nanovo oživelili nekako sto let kasneje, v dobi francoskih klavercinistov, in tam doživeli nov, tokrat instrumentalni razcvet.

19. Kánon, chase (frc.) in caccia (it.). — V srednjem veku so bogato cvetele razne vrste kánonov v načinih, ki jih popisujejo kontrapunktični učbeniki. Kánoni so bili v splošnem troglasni in so bili prav tako umetni, kot ljudski; poslednji so bili celó često več kot troglasni (prim. znameniti angleški kánon »Summer is icumen in«, ki je v bistvu četveroglasen z dvema dodatnima glasovoma). Sprva so bili kánoni radi postavljeni na lovska besedila, z zaporednim vstopanjem glasov uspelo oponašajoč lovsko preganjanje; zato so jih poimenovali v Franciji »chace« (danes »chasse«), v Angliji »catch« in v Italiji »caccia«, kar vse pomeni »lov«. Pasivno občuteni lov so prekrstili v Italiji v izraz »fuga« (beg), s čimer pa ni mišljena današnja oblika fuge. Višek kano-ničnih umetnij nahajamo v drugi polovici 15. stoletja (*Ockeghem*); od njega

se je ohranil devetkratni kánon za 36 glasov. Vsi veliki mojstri vokalne polifonije so tudi še v 16. stoletju gojili to formo, ki je pravzaprav v bistvu le posebna zvrst kontrapunktične kompozicijske metode, in kánoni **Orlanda di Lasso** (Orlandus Lassus, 1532—1594) so občudovanja vredni primeri zanjo. Tudi naš **Jakob Gallus-Petelin** (1550—1591) se je posluževal tega postopka, čeprav redkeje in zgolj priložnostno. Slednjič pa je prešel kánon tudi v instrumentalno rabo ter postal neogibno sredstvo kontrapunktičnega obravnavanja kompozicijske tehnike.

20. Frottola, villanella in canzonetta. — **Frottola** je poljudna italijanska, tro- ali četveroglasna zborovska pesemska oblika, ki se je najbolj razcvetela v 15. in 16. stoletju. Preprosta melodija je bila v zgornjem glasu; glede ostalih glasov še ni razčiščeno, da-li so jih izvajali vokalno ali instrumentalno. **Frottola** je bila kitično komponirana (njej sorodni madrigal je bil prekomponiran, t. j. brez kitičnih presledkov ali ponovitev). Podzvrsti frottole so bile »**oda**«, »**capitolo**«, »**sonet**«, in »**kancona**« — oblike, ki so se razlikovale bolj v značaju besedila kakor pa po muzikalni plati. Iz najbolj ljudske oblike frottole se je v 16. stoletju odcepila »**villanella**« (it. »villano« = kmet) kot preprosta plesna pesmica, spočetka troglasna, kasneje do peteroglasna. Podobna je bila »**villota**«, po navadi četveroglasna homofona ljudska pesem, namenjena plesni spremljavi. »**Canzonetta**« je v glavnem le drug izraz za »villanella«, ki je kasneje prešel v novejšo vokalno in instrumentalno terminologijo.

21. Trubadurske pesemske oblike. — Iz glasbene zgodovine je znano, da so se imenovali južnofrancoski potujoči pevci »**troubadours**«, severno- in srednjefrancoski pa »**trouvères**«; obojim ustrezajo nemški »**Minnesänger**«, vsi pa so v glavnem opevali dvorjansko ljubezen. Za njihov kompozicijski način je morda najznačilnejše, da so se uveljavljali individualni pesniki, ki so bili hkrati komponisti svojih pesmi. Svoje melodije so ustvarjali samostojno ali pa so si jih izposojali iz zakladnice liturgičnih napevov; oplajanje pa je bilo bržčas obojestransko. Gojili so zlasti kitično pesem z instrumentalno spremljavo. Tudi trubadurske pesmi so poznale različke, kakor »**pastourelle**« (pastirska pesem) in »**planh**« — polliturgično petje; seveda pa se ti različki javljajo bolj v tekstu, kot pa v muzikalni formi. Od 14. do 17. stoletja so dediči te kompozicijske panoge nemški »**Meistersinger**«, ki so jo slednjič dovedli do golega formalizma.

22. Lauda in cantiga. — V drugi polovici 13. stoletja se je v Italiji pojavila oblika »**laude**« (iz lat. »laus« = hvala, torej »hvalnica«) kot nabožne enoglasne pesmi, ki so jo peli pri procesijah. Po obliki pripada srednjeveški baladi ali virelaiju (gl. 18), zlasti po obveznem refrenu (»ripresa« imenovanem). Drug izraz za refren je bil »**ritornel**« (italij. ritornello = povratek); uporabljali so ga predvsem pri baladi, madrigalu, frottole; slednjič so imenovali

ritornel tudi instrumentalno medigro med pesemskimi kiticami in pa predigre, medigre in poigre v obliki »concerto grosso«, katerega je najprej prinesel solist, nato pa ponovil zbor. Temu je sledila prva solistična kitica s posebnim oblikovnim obrazcem: najprej dve stopici, v Italiji »piedi« (= noge), v Nemčiji »Stollen« imenovani; nato sledi »volta« (obrat), ki pripravlja zborovski refren. Ti napevi niso bili stalni, temveč so jih izvajavci (»predpevci«) pogosto po okusu variirali in improvizirali. V ostalem je bila struktura hvalnic kar najpreprostejša in omembe vredne so zaradi tega, ker je njihov način vplival na kasnejši kompozicijski način koral in v oratoriju.

»Cantiga« (izraz ustreza latinskemu »canticum« in je pomenjal v španščini svečano pesem) je španski različek preje popisane zvrsti »lauda«, le da v besedilu odstopa od splošnih hvalnic ter se omejuje skoraj izključno na področje Marijinih pesmi. Ritmično je pretežno ternarna, oblikovno se približuje baladi; strukturno navaja iste dele kot prejšnje. Obstajajo tudi zbirke posvetnih kantig, ki se naslanjajo na trubadurske napeve, prepletene z gregorijanskimi okreti.

Vse vokalne oblike od odstavkov 15 do 22 so v bistvu srednjeveške, so se pa deloma razširile tudi prek kasnejših stoletij in se ohranile do današnjega časa. Seveda se je v teku stoletij njihova faktura s pomenom vred pogosto menjala; roko v roki s to menjavo pa so se vrstila tudi poimenovanja, ki so zadobila v različni osvetlitvi tudi različen pomen, tako da so danes meje med njimi često zabrisane. Zlasti z (versko) reformacijo v 16. stoletju je nastal položaj precej nejasen, ker so želeli reformatorji uvesti svojstvene tipe nabožnega petja, ki naj bi odstopali od nereformiranih ali celo protireformacijskih tradicij. Tako je nastal

23. protestantski koral kot poseben tip liturgičnih oblik, ki se je od početka dalje močno razvijal, dosegel svoj razvojni višek v delih **J. S. Bacha** in se ohranil, deloma preoblikovan, do današnjih dni. Njegova osnova je preprost nabožni napev kitične oblike in strogo simetrično grajen (običajna osemtaktna perioda). Sam **Martin Luther** in po njem naš **Primož Trubar** sta bila plodna tvorca takšnih napevov. Prvotni koral, namenjeni petju širših ljudskih množic, so bili enoglasni; kasneje so pristopile kontrapunktične in harmonične obdelave, ki so slednjič dale koralu dokončno fakturo. Za razliko od gregorijanskega koral je protestantski ritmično svobodnejši in laže metrično določljiv; tudi njegova formalna gradnja je jasnejša, saj razpade v več drobnejših oddelkov (podperiod), ki jih ločuje znatna zarez (fermata). Najpreprostejši koral 17. stoletja so harmonizirani, z glavno melodijo v sopranu, in četveroglasni; vsakemu zlogu ustreza posebna nota, pravzaprav akord, le mestoma vežejo akorde harmonično tuji toni, predvsem prehajalne note. Koral so bili namenjeni v glavnem zborovskem petju a-cappella (brez spremljave), kasneje pa so pristopili instrumenti, običajno štiri pozavne, ki so spremljale petje unisono, t. j. igrale pevske parte. Tipološko razločujejo več vrst protestantskega koral; **André Hodeir** jih v svojem oblikoslovju našteje kar dvanajst, ki imajo vse svoje primere v Bachovem stvarstvu. Nekaj jih

velja omeniti: **1. Kontrapunktični koral.** Že ime pove, da gre za kontrapunktično obravnavo; glavni napev je v zgornjem glasu, ostali glasovi ga kontrapunktično izpopolnjujejo. **2. Kanonični koral,** kjer je téma spremljana od ene ali več kanoničnih imitacij. **3. Koralna fantazija,** ki uporablja prejšnje načine dokaj svobodno. **4. Koralna parafraza,** pri kateri spremlja péti koral instrument z bolj ali manj svobodnimi variacijami.

24. Zborovska pesem. Pod to oznako sprejmemo lahko vse oblike, ki so namenjene izvedbi v zboru, posebno pa tiste, ki bi jih ne mogli urediti v enega prejšnjih oddelkov in so v glavnem napisane za petje v samem zboru (a cappella). Ločimo jih lahko po sestavu zbora (moški, ženski, mešani, otroški, mladinski zbor), po številu glasov (enoglasni, dvoglasni, in tako naprej), ali po drugih razločilih. V splošnem nimajo točno določene gradnje in se njihove oblike ravnajo po besedilu. Struktura je lahko homofona ali polifona: pri prvi imamo navadno vodilni glas v sopranu, medtem ko služijo ostali glasovi za ponajveč akordično ali vsaj nedosledno kontrapunktično spremljavo; pri drugi pa je vsak glas dokaj samostojen (kolikor pač to dopušča soglasnost v izvedbi) in se poslužuje skladatelj kontrapunktičnih oblikovalnih postopkov. Poslednja zvrst je posebno cvetela v 16. stoletju v Franciji in na Nizozemskem in se je razlikovala od moteta in madrigala po dokaj ljudskem nastrojenju. Običajno je bila četveroglasna, segala pa je tudi do šesteroglasja in prek njega. Pojavlja se v različnih aspektih in si izposoja gradbene postopke tako od ljudskih balad in virelaijev, kakor od moteta in madrigala, uporablja deloma akordično, deloma kontrapunktično-imitatorično gradnjo, vselej pač skladno z izrazom besedila. Največji mojstri 16. stoletja so vneto gojili to obliko, katere glavna privlačnost je bila ravno svobodna obravnava (*Lassus, Jannequin, Costeley*). Novejše zborovske pesmi se pravzaprav bistveno, t. j. v formalni in strukturalni obravnavi, ne razlikujejo od nje, temveč nadaljujejo njen svobodni koncept.

25. Solistična pesem. Posebne oblike za to zvrst ni in izraz se nanaša zgolj na izvedbo. Ločimo pa v glavnem dva načina komponiranja solistične (kakor tudi zborovske, a tu manj očito) pesmi: a) **kitična,** in b) **prekomponirana pesem.** Pri prvi so posamezne kitice (ako je tekst kitičen) muzikalno enako ali vsaj zelo podobno koncipirane; v tem primeru so podobne ljudskim pesmim, ki so običajno kitične. Kadar pa besedilo ni kitična pesnitev, je tudi uglasbitev navadno od konca do kraja zajeta v enem zamahu; v takem primeru gre za prekomponirano pesem. Podrobnejše diferenciacije pesmi so navadno tekstovno pogojene (idile, balade, i. p.) in nimajo določenih glasbenih form. Solistična pesem je seveda lahko strogo periodična, pri čemer je gradnja lahko različna (gl. 5!); lahko pa je tudi aperiodična, sestavljena iz samostojnih, svobodno nanizanih odstavkov, ki odsevajo sproti tekstovna razpoloženja ali pa jih podrejajo osnovnemu, poglavitnemu razpoloženjskemu vodilu. V vsakem takem primeru je oblika nevezana, samovoljna, in je tedaj uspelost skladbe odvisna zgolj od skladateljeve zmožnosti, da poveže raznovrstne dele v skladno enoto. Komponirana pesem se torej ne poslužuje nujno katere koli

pesemske oblike, ki bi bila tu opisana kot formalni kalup; ta opazka velja prav tako za zborovsko kot za solistično pesem (zbor in samospev).

26. Pesemski različki. Obstaja še cela vrsta petju namenjenih skladb, ki ne sodijo pod nobeno naštetih oblik, temveč predstavljajo bolj ali manj ohlapno naslonitev na »pesem« v najsplošnejšem pomenu besede, včasih pa tudi samó tujko, ki se je povsod udomačila in kar se dá točno opredeljuje svoj način. Takšne so (brez zveze naštete) naslednje: »cavatina« — orkestralno spremljana solistična pesem v operah iz 18. in 19. stoletja; njen izvor je »cavata« — lirični zaključek recitativa; »chanson« — frc. pesem, kar najširša označba za vsako péto pesem, morda najstarejši naziv za raznovrstne pesmi, počenši od trubadurske »chanson de geste« (pesem o dejanjih) iz 11. in 12. stoletja, pa do sedanje preproste popevke, ki v bistvu tudi ni drugo kot pripovedna pesem z razširjenim refrenom; ljudska (narodna) pesem, periodično grajena, a brez določene oblike, prikrojena po okusu etnične skupine, ki jo ustvarja anonimno in ohranjuje po izročilu; masovna pesem, večinoma bodrilnega značaja, z ostrim, odsekanim ritmom, navadno enoglasna; ljudske (narodne) pesmi velike večine narodov Evrope so prav tako enoglasne, medtem ko so slovenske ljudske pesmi mlajšega porekla in pesmi nekaterih alpskih rodov (škotske, valižanske) tro-, včasih celó četvero- in peteroglasne.

Vse doslej naštete oblike imajo sicer svoje poreklo v čisti vokalni glasbi, so pa polagoma prešle v področje spremljanega petja ter s tem prestopile v območje vokalno-instrumentalne glasbe. V III., pa tudi v II. delu nahajamo mnogo hibridnih oblik, ki služijo tako vokalni, kakor tudi instrumentalni glasbi; včasih gre za resnično mešane oblike, včasih pa je le naslov prevzet iz ene skupine v drugo; tedaj gre prvenstveno za simbolične, razpoloženske nazive, kakor n. pr. »elegija«, »uspavanka« i. p., ki ne določajo oblike, temveč se nanašajo na vsebino.

Podobno je s plesi, ki so spremljani bodisi s petjem ali pa z glasbili, največkrat pa z obema. Njihova imena se opirajo ponajveč na domovinsko pripadnost, včasih pa so svobodno izmišljena. Našteli jih bomo v II. delu, pripominjamo pa lahko že sedaj, da so to načelno eno-, dvo- ali večdelne pesemske oblike, predstavljene v instrumentalno ali pa tudi v vokalno-instrumentalno področje. Vzporedno z njimi teče dandanes cela vrsta tujih nazivov, posebno na območju popevk in plesov, ki ne pomenjajo posebnih oblik v glasbi, temveč zadevajo samó splošni izraz pri tem uporabljene glasbe, sklicujoč se pogosto tudi le na domnevno novo ali pa na nov način izrabljeno plesno gestiko.

II. OBLIKE INSTRUMENTALNE GLASBE

27. Izvor pesemskih oblik v instrumentalni glasbi. V srednjem veku pa tja do konca 16. stoletja instrumentalne skladbe niso poznale lastnih oblik, temveč so jih v glavnem povzemale iz vokalne glasbe, tako ob sočasni spremljavi petja, kakor tudi v kratkih instrumentalnih medigrah. Prvič srečamo v

zgodovini južno-angleške tabularne glasbe* v 14. stoletju posebne skladbe, oziroma priredbe vokalnih skladb za instrumente s tipkami (orgle). Še v 15. in 16. stoletju so to ponajveč dela, zgrajena ob vokalnih originalih ali nad njimi; med njimi pa so tudi že čiste klavirske, oziroma orgelske kompozicije. Gotovo je tudi, da so ples spremljali instrumentalni sestavi; v takšnih primerih imamo opraviti s plesnimi oblikami, ki spadajo med peserske forme instrumentalne uporabe. Med instrumenti so prednjačile orgle, saj so bile od 15. stoletja dalje ne samo cerkveni, temveč tudi hišni instrument. Sicer so skladbe teh tabularnih zbirk še anonimne, spadajo pa v glavnem v naslednje kategorije: a) predigre — **preludiji** in **tokate**, b) **plesi**, c) **transkripcije** vokalnih del, zlasti motetov in šansonov, č) **koralne priredbe**, t. j. nad tenorjem liturgičnega značaja zgrajene skladbe. V 16. stoletju se pojavijo izrecne orgelske kompozicije pod različnimi nazivi; ena od posebno priljubljenih oblik je bil »ricercar«, ki je pomenil pravzaprav na orgle preneseni motet v več imitatorično koncipiranih odstavkih; danes smatramo, da je ričerkár v bistvu predhodnik fuge. Drug izraz za »ricercar« je bil »fantasia«, kar nima z današnjim pojmom fantazije nič skupnega.

Drug tip orgelskih (in klavirskih) skladb tabulturnega sloga je bila »toccata« (»toccare« = dotakniti se, v prenesenem pomenu »udarjati v tipke«). Zanja so značilne hitre pasaže, lomljeni akordi, ki jih kdaj pa kdaj prekinjajo fugirani (imitatorični) odstavki in težki, polni akordi. Tokata nima trdne, vnaprej določene oblike in je v tem pogledu še svobodnejša kot ričerkar. V Španiji so gojili tokato pod imenom »tiento« (kar pomenja isto). Tudi izraz »fuga« se tedaj že pojavlja, označuje pa le imitatorični postopek, ne pa še določene oblike. V Angliji so že prilično zgodaj gojili klavirsko glasbo, ki so jo kasneje po instrumentu poimenovali »virginalna glasba«. Posebnih oblik ne kaže, običajno se naslanja na srednjeveško instrumentalno obliko »estampie«, ki so jo uporabljali potujoči godci 13. stoletja. Točno določljive oblike tudi estampida (špan.) ni imela; v bistvu je to le nepéta sekvenca (gl. 16!) z notranjimi ponavljanji in z odločnim sklepom. Deloma so oblike virginalne glasbe posnete po plesih obrazca **a a b b**. (črki a in b pomenjata dokaj samostojne odstavke, pri čemer je med »a« in »b« neka, čeprav ne posebno velika razlika). Takšni plesni obrazci pa kažejo včasih tudi na trodelnost in jih označujemo z **a a' b b' c c'**, pri čemer označujejo odstavki z indeksom ' melizmatično ali figuralno varianto osnovnih odstavkov a-b-c.

28. Samostojne instrumentalne oblike 16. stoletja. V tem obdobju nastopajo že skladbe za posamezne instrumente ali za instrumentalne ansamble poleg nesamostojnih transkripcij vokalnih skladb. Najznamenitejši primer iz te dobe je skladba »Sonata pian e forte« **Giovannija Gabrielija** (1557—1612), ki je izšla v zbirki »Symphoniae sacrae« leta 1597. Ta zbirka obsega skladbe, napisane za 6 do 16 glasov, izvedljive prav tako pevske, kot instrumentalno. Iz naslova sledi, da gre za cerkvene instrumentalne skladbe; orkester je v tem

* Tabulatura je notni zapis za instrumente, koder so poleg menzualnih znakov uporabljali še tudi posebna znamenja, črke in številke, iz katerih se je dal razbrati prijem tipk.

primeru sestavljen iz cinkov (»cornetti«), pozavn (»tromboni«) in violin. Izraz »sonata« je tu seveda mišljen in uporabljen v nasprotju z izrazom »cantata« in pomenja skladbo za igranje na instrumentu, medtem ko je »cantata« skladba za petje. Tudi izraz »symphonia« stoji v svojem prvotnem pomenu kot »sozvočje« (sc. pevskih glasov in glasbil) ter nima z današnjo obliko tega naziva nič skupnega. V glavnem imajo instrumentalne skladbe poznega 16. stoletja še tradicionalne vokalne oblike, deloma s starimi naslovi (»canzone«) ali pa z novimi, bolj način izvedbe kot pa obliko označujočimi imeni (»sonata«, »fantasia«). Vobče pa je terminologija tistih dob zelo neopredeljiva ter najdemo istovrstne skladbe tudi pod različnimi nazivi, ne da bi poznali pravi vzrok za takšno početje.

29. Novejše instrumentalne oblike. Konec 16. stoletja ter prva polovica 17. stoletja stojita še v znamenju za instrumente prirejene ali prilagojene vokalne glasbe, od katere ju loči bolj način izvedbe, kakor pa formalna opredeljenost. Polagoma pa se instrumentalna glasba osamosvoji in zajame deloma posvojene, deloma nalašč za instrumente formirane oblike. Med te štejemo tri glavne oblikovne tipe: **a) variacije, b) rondo in c) sonata.**

30. Variacije. Že angleški virginalisti, še močnejše pa francoski klavencinisti so posvetili dobršen del svojega muzikalnega opusa obliki variacij, ki jo označuje vrsta sprememb posebne, za to pripravne ali izbrane melodije, oziroma muzikalnega stavka (periode). Osnovni stavek (perioda) se po navadi imenuje »téma«; sledi mu, nikjer predpisano, število sprememb (variacij), ki so po navadi enako dolge kot téma. Po načinu variiranja ločimo: **a) ornamentalne, b) kontrapunktične, c) karakterne variacije.**

a) Ornamentalne variacije so zgodovinsko najstarejše; pozna jih že španska glasba za lutnjo iz srede 16. stoletja pod imenom »diferencias«. Postopek je preprost: melodijo obigravajo trilčki, arpedži, oktavne prestave in gosto omrežje okraskov melizmatičnega značaja; glavni melodični toni, pa tudi harmonično ogrodje ostane pri tem nespremenjeno ali le prav malo prizadeto. Ta način variiranja, ki spada pravzaprav med kompozicijsko-tehnične postopke, se je ohranil tja do 19. stoletja in skladb te vrste je — v polnem pomenu besede — nešteto. Med slovenskimi skladatelji ga je še vneto gojil **Jurij Mihevec** (1805—1882). V salonski klavirski glasbi 19. stoletja so igrale ornamentalne variacije zaradi svoje invencijske cenenosti in široke dostopnosti veliko vlogo; kasneje so padle v nemilost tako pri komponistih, kakor tudi pri poslušavcih, ter jih danes zalotimo le še v nekaterih poskusih lahke glasbe. Pač pa so bili na tem področju nenadkriljivi mojstri **J. S. Bach** (v »double« imenovanih suitnih variacijah), **W. A. Mozart** (v več zbirkah), prav tako **J. Haydn** in slednjič tudi **L. v. Beethoven** v zgodnji dobi komponiranja.

b) Kontrapunktične variacije. Ta način oblikovanja sprememb so gojili posebno od 17. stoletja dalje; z njim je nastalo nekaj stalnih instrumentalnih oblik, ki spadajo še danes med glavne forme. Takšne so: 1. »Chaconne« (šakona) in »Passacaglia« (pasakalja), 2. instrumentalne **kanonične** variacije.

Šakona (it. ciaconna) je bil prvotno španski ples v trodelni meri, kasneje umerjen dvorski ples v Franciji, ki je bil sprejet celó v dvorni balet. **J. S. Bach** je povzdignil v svojih delih ta ples v trdno variacijsko formo s tem, da je na harmonično podlago nanizal vrsto sprememb, ki so grajene postopoma in ciljno. Variacijski postopek pri šakoni je bil znan že pred **Bachom**; toda šele v njegovem ustvarjanju je šakona zavzela tisto določeno in značilno obliko, ki ji je potlej ostala. Na tem mestu naj sledi okvirna oblikovna razčlemba **Bachove** šakone iz četrte violinske sonate. Osnovo tvori harmonična kadenca T — D — T — S — D — T, torej razširjena avtentična kadenca z nekaterimi zadržki in akordičnimi vrivki. Téma je štiritaktna s predtaktom, ki se dopolni v četrtem taktu. Zanja ni toliko značilna melodija, kakor akordična osnova; le-ta se v nadaljnjem 61-krat ponovi, vsakokrat ustrezno spremenjena. Lahko pa štejemo po dve štiritaktni periodi kot eno (osemtaktni mali stavek) in tako doženemo, da sestoji šakona iz 31 variacij, ki med seboj niso prekinjene na več kot dveh mestih: na koncu prve tretjine skladbe preide delo iz prvotnega molovskega tonskega načina v istoimenski (D) dur, v zadnji tretjini pa se spet povrne nazaj v d-mol. Nikjer se ne spremeni metrična struktura in štiritaktne periode prehajajo tako rekoč neopazno druga v drugo, tako da je cela skladba kakor zlita. V tem se razlikujejo variacije v obliki šakone bistveno od siceršnih oblik variacij: potekajo zdržema in ne razpadejo v témo in poljubno število sprememb.

Pasakalja se dandanes v ničemer ne razlikuje od šakone. Prvotno je bila pasakalja španski, dokaj svečani ples v trodelni meri. Že prvi avtorji trdijo, da obe imeni pomenita isto; kasneje so hoteli napraviti med njima umetno razliko, trdeč, da je šakona posvetna oblika, pasakalja pa nabožna, vendar za to ni nobenih potrdil. **Bach** je res nekatere tovrstne skladbe za solistične instrumente imenoval »šakone«, za orgle pa »pasakalje«, vendar globlji vzrok za takšno razlikovanje ni nikjer podan. V glavnem sta osnovi obeh oblik enaki: dvo-, štiri- ali osemtaktne periode z določenim harmoničnim potekom, izraženim predvsem v temeljnem basu (**basso continuo**), ki je fundamentalen za celo skladbo. Variacije se rade stopnjujejo s krajšanjem notnih veljav, z drugačnim ritmiziranjem, s kontrapunktičnimi dodatki, skratka, z novimi osvetlitvami, kar pripelje do prvega viška. Sledi notranji odstavek v paralelnem ali istoimenskem drugem tonovskem načinu (dur-mol), ki spet doseže svoj višek, nakar se bolj umerjeno pojavi spet prvotni tonovski način ter s svojimi, ponovno stopnjevanimi spremembami doseže ponajveč svečan konec.

Druga zvrst kontrapunktičnih variacij so **kanonične variacije**; pri njih se variacije poslužujejo kanoničnih in drugih kontrapunktičnih prijemov in obravnavajo témo popolnoma samostojno, spreminjajoč ji tudi njen harmonični potek na ljubo kontrapunktičnim umetnijam. **J. S. Bach** je v klavirski zbirki »**Goldberg-Variationen**« (tako imenovani po mecenu Goldbergu, katere-mu je posvečena) dal trajen zgled takšnega variacijskega ravnanja: kot téma služi »Aria« sarabandnega značaja, nakar sledi niz sprememb, katerih vsaka druga je kánon v drugem intervalu in v različnih (kanoničnih) zvrsteh: 3. va-

riacija je kánon v primi, 6. je kánon v zgornji sekundi (diatonični), 9. v spodnji (diatonični) terci, 18. v zgornji seksti, 21. v zgornji septimi, 24. v spodnji oktavi in 27. v zgornji noni; kvarto in kvinto zastopata kánona v protipostopu (št. 12 in 15). Ostale variacije so svobodne in se nanašajo predvsem na melodične obrise téme; h koncu stoji »quodlibet« (poljubno), posebna zvrst kontrapunktičnega obravnavanja téme, pri kateri **Bach** strpa obrise »arie« s potezami ljudske šaljivke »Kraut und Rüben haben mich vertrieben« in tako spretno spoji aristokratsko korakajočo sarabando s šegavo ljudsko popevko. »Quodlibet« je bil v ostalem v 16. in 17. stoletju zelo priljubljen v Nemčiji, v Italiji in Španiji, kot zabavna kontrapunktična oblika, oziroma metoda dela. Španskemu kvodlibetu so tudi rekli »ensalade« (solata); ta naziv seže do današnjih dni in najde nekaj uporabljavcev tudi med resnimi skladatelji.

Nadaljnji vzori za kontrapunktične variacije izhajajo tudi od **J. S. Bacha**; to sta zlasti zbirki »Das musikalische Opfer« in »Die Kunst der Fuge«, ki obe temeljita na kanoničnih umetnijah. V sedanjem času so kanonične variacije manj pogostne; zlasti v atonalnem slogu katere koli vrste izgubijo svoj pomen, ker kánoni pomenijo iznajdljivo umetnost samó v diatoniki, sicer postanejo brezobvezne in časotratne igračke.

c) **Karakterne variacije.** Ta oblika je nastala šele v 17. stoletju in se razlikuje od prejšnjih dveh v tem, da je njen namen, prikazati témo v različnih osvetlitvah. Za to se poslužuje skladatelj najrazličnejših postopkov: spreminja ritem, metrum, agogiko, dinamiko, dur zamenjava z molom in obratno, veselo z otožnim, skratka, skuša izvleči iz téme kar je moč kontrastov. Seveda tudi ta zvrst variacij, enako kot prva, razpade v kratke sličice, ki se po obliki ravnajo po témi in ne predejo muzikalnega tkiva nepretrgoma (kakor šakona ali pasakalja). Skladatelj skrbi torej zlasti za to, da se posamezne variacije stopnjujejo med seboj in da močno kontrastirajo; tako nastane niz sprememb, ki v celoti učinkuje kot močna gradacija osnovne misli, ki jo pa zlahka tudi popolnoma izmaliči. Posamezne variacije se v glavnem držijo temeljne tematične oblike; često pa jo tudi močno razširijo in ustvarjajo nove forme, ki so razumljive le kot obširnejša interpretacija v témi prikrite vsebine.

Karakterne variacije so področje, na katerem se je najbolj bleščeče uveljavil **L. v. Beethoven**. On je takrat razpasle in precej nične ornamentalne variacije povzdignil v vrednosti in jim dal nove, globoko zajete vsebinske značilnosti. Napisal je vrsto skladb, od katerih so nekatere še starejšega kova, dokler ni z najobsežnejšo med njimi, op. 120, »33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli« (za klavir) postavil neminljiv in enkratni vzor karakternih variacij. Prijetni, a nepomembni Diabellijev valček* je téma obširne obravnave. V bistvu se v celem kompleksu variacij nikoli ne povrne v prvotni obliki ali v kakšni ceneni ornamentalni spremembi, temveč za vsako variacijo uporabi skladatelj novo motiviko, slonečo na harmoničnih kadencah téme, vendar ne tako, da se vedno znova pojavljajo iste kadence, temveč z izrab-

* **Antonio Diabelli** (1781—1858) je bil Beethvonov sodobnik in na Dunaju zelo upoštevan klavirski pedagog, skladatelj in založnik; zlagal je večinoma didaktična dela, ki so deloma še danes v rabi pri klavirskem pouku.

ljanjem kadenčnih karakteristik, ki se ponavljajo. Skladatelj pravzaprav razdrobi témo v njene harmonične, melodične in ritmične značilnosti ter razvija svojo spreminjevalno domiselnost zdaj nad eno, zdaj nad drugo od njih. Razume se skoraj samo po sebi, da so podvrženi spreminjevanju vsi sestavni glasbeni elementi in da je variiranje docela svobodno; seveda se skladatelj posluži tudi kontrapunktične metode in dve variaciji (24. in 32.) sta poimenovani »fughetta« in »fuga«; s tem seveda oblikovno popolnoma izskočita ter se ne držita števila taktov, kar je pri ornamentalnih variacijah pravilo. Tudi nekatere druge od teh 33 variacij izgledajo vsaj na videz kot popolnoma samostojne skladbe in je skoraj težko poiskati stikališča s témo; rekli bi lahko, da je téma samó oplodila skladateljevo fantazijo, kateri se je potlej kar prepustil, ne da bi dlje pomišljal o katerem koli značilnem tematičnem elementu. Tako je za 22. variacijo uporabil **Mozartovo** misel iz opere »Don Giovanni«, ki z **Diabelli**jevo témo nima nič skupnega, razen tonalitete (C-dur) in prvega basovskega koraka; skladatelj pa je podčrtal prav to golo zunanjo sorodnost, katere se je morda priložnostno spomnil. Posebno bogato je izrabil klavirski zvok, tako da slednjič zveni **Diabelli**jeva domislica kar borno spričo preboga tega toka fantazije, ki ga je bila sprožila.

Skladatelji vseh dob so se v obilni meri posvečali variacijski kompozicijski tehniki tja do današnjega dne. Sčasoma so narasle variacijske oblike, ki so spočetka bile skoraj neznatne; posebno obdobje romantike je gojilo to zvrst, v kateri se lahko prav posebno izkaže skladateljeva fantazija. Svetovna glasbena literatura obiluje v variacijah, bodisi za solistične instrumente ali pa za vsakovrstne ansamble, slednjič tudi za orkester. Po **Beethovnu** so prispevali pomembne variacijske skladbe **F. Schubert**, **R. Schumann**, **Fr. Chopin**, **Fr. Mendelssohn**, **Fr. Liszt**, **J. Brahms**, **C. Franck**, **C. Saint-Saëns**, **M. Reger**, **P. Dukas**, **V. d'Indy**, **R. Strauss** in poleg njih še skoraj vsi skladatelji, brez ozira na pomembnost in veljavo. Pri **d'Indy**jevi simfonični variacijski skladbi »Istar« naletimo na redko posneman način variiranja, pri katerem se najprej zvrstijo spremembe in se šele kot konec oglasi téma; torej prav nasproten postopek od običajnega. Variacijska oblika je najbogatejša glede možnosti raznovrstnega oblikovanja lastnih ali izposojenih glasbenih misli, obenem pa tudi prikazuje skladateljevo domiselnost v najbolj žarki osvetlitvi. Slednjič je od vseh klasičnih oblik najmanj vezana na potek ali kakršen koli kompozicijsko-tehnični obrazec; zato so jo kot edino uporabno prevzeli tudi skladatelji atonalnih smeri, zlasti adepti dvanajsttonske kompozicijske tehnike, kateri se nobena druga forma (rondo, sonata i. p.) tako ne prilega kot variacijska.

Obstajajo tudi vokalne variacije za različne zborovske zasedbe, bodisi v koncertni, kakor tudi v operni literaturi; slednjič so omembe vredni nekateri variacijski odlomki v vokalno-instrumentalnih delih oratorijskega tipa. Najbogatejša je v pogledu variacij orkestrska simfonična literatura, koder naletimo na vse tri navedene zvrsti, zlasti pa na karakterne variacije.

H kraju velja omeniti različek šakone španskega, oziroma portugalskega ljudskega izvora: »folia« (včasih tudi »follia« napisano po italijanskem pravopisu). Po gradnji pripada folia šakonskemu tipu, saj stalno ponavlja isti harmonični obrazec v basu in je v trodelnem metru ter svečanega značaja.

Cvetela je zlasti v dobi violinske virtuoznosti 17. stoletja, pa tudi v dobi romantike naletimo tu pa tam nanjo. Danes velja kot pozabljena in sta jo popolnoma izpodnesli šakona in pasakalja, v kolikor se le-ti sploh še tudi oglašata v moderni kompoziciji.

31. Rondo. Ta oblika, ki je ena najvažnejših v instrumentalni glasbi, ima svoj izvir po eni plati v francoskem, našem »kolu« ustrezem plesu »rondeau«, po drugi plati pa v dvo-, tro- ali večdelni pesemski obliki. Zanja je značilno ponavljanje okvirnega stavka, refrena, ki ga je pri spremljanem plesu od solista povzel zbor. Za rondojske oblike je v splošnem značilna neka poskočna lahkotnost, neobtežnost, ki je pravzaprav njegova dediščina iz davnine. V teku razvoja je rondo povzel vsakovrstne oblikovne različke, ki so jih hoteli kasneje tipološko razporediti in oštevilčiti kot rondo I., II., III., IV. in V. vrste. Vendar je takšno kategoriziranje po eni strani preveč enostavno, po drugi pa preveč tvegano, kajti mnogo rondojskih različkov se upira sploh kakršni koli uvrstitvi. Za vse različke ronda je značilno le večkratno povračanje k isti témi, oziroma k istim témam, kadar jih je več. Pravi rondo ponovi glavno misel najmanj trikrat in kaže torej strukturni obrazec A-B-A-C-A, pri čemer sta odstavka B in C manj pomembna, včasih tudi krajša ali samó prehodna. Odstavek »A« je vedno periodična oblika pretežno homofonega značaja; v rondo sploh le redkokdaj nahajamo kontrapunktične prijeme. Obsežnost téme »A« zavisi od samega koncepta skladbe: včasih je téma prav kratka in preprosta in temu je ustrezen tudi nadaljnji potek skladbe. V velikih instrumentalnih sonatah in simfonijah nahajamo seveda tudi dokaj razsežne téme, ki potlej po svoje vplivajo na celotno oblikovanje stavka.

Rondoji imajo lahko tudi po več glavnih, a med seboj vendar ne enako pomembnih in obravnavanih tém, od katerih se prva največkrat ponovi. Tako bi lahko bil obrazec za rondo, pri katerem se téma šestkrat ponovi, ta-le: A — b — A — c — A — d — A — e — A — f — A ali podobno; seveda so potlej odstavki "b", "c", "d", "e" in "f" le manj pomembni zvezni členi, ki spajajo ponovitve téme med seboj, obrazec pa bi mogli poimenovati »rondo prvega tipa«, ker ima v bistvu samó eno témo. Takšni so bili rondoji francoskih klavecinstov od Couperina do Rameauja. Včasih je kakšen zvezni člen zadobil večji pomen in se je tudi (vsaj enkrat) ponovil; tedaj je nastal obrazec A — B — A — c — B — A ali podobno, pri čemer je bil zgolj člen "c" še podrejen, odstavka "A" in "B" pa skoraj enako pomembna; seveda pa je bil člen "A" večkrat ponovljen kot člen "B". Z naraščanjem števila tém se je oblika močno razširila; rondo IV. tipa naj bi imel že štiri téme. V takšnem primeru ni bilo pravega prostora za večkratno ponovitev vsake od tém A, B, C in D; zlasti poslednja je bila oškodovana in je padla spet na položaj golega zveznega člana. Slednjič je z razširjenim notranjim delom, kjer bi se po zgornji shemi morali pojavljati témi "C" in "D", nastal nov rondojski tip, »sonatni rondo«, koder je bil notranji del skoraj popolnoma nov in samostojen, od prve rondojske téme povsem neodvisen ter je nadomeščal sonatni del »izpeljava«, o katerem bomo govorili kasneje. Kljub težkemu in dosledno komajda izvedljivemu opredeljevanju rondov v razne tipe ali vrste pa vendar smemo

ločiti dve glavni kategoriji rondov, bodisi po značaju ponovitev glavne misli ali pa po tonaliteti, v kateri tečejo ponovitve. Prvi različek je ta, da téma pri prvi in vseh nadaljnjih ponovitvah ni popolnoma enaka prvemu nastopu, temveč primerno spremenjena (variirana). Variiranje seveda ne sme pregloboko seči in bistveno spremeniti strukture in značaja téme, temveč se mora omejiti na nekatere nebistvene, zunanje poteze. Ta način spreminjanja téme pri ponovitvah je bil vselej zelo priljubljen in skorajda malo je tém, ki se skozi celo obliko ronda ponavljajo nespremenjene.

Drugi način obravnave zadeva harmonijo: da se izognemo enoličnosti, je moč pri ponovitvah tém menjati tonovski način (to velja seveda le v diatonično zasnovanih skladbah). Tedaj mora vskočiti še kratek, ali pa tudi dlje razpreden vmesni, modulacijski člen, če med obema tonaliteta ni bližnjega (kvintnega ali terčnega) sorodstva. Isti postopek uporabljajo skladatelji pogosto pri uvedbi druge ali tretje téme; najčešče se menja tonski rod v odnosu »dur-mol« in obratno, včasih seže odstop od prvotne tonalitete tudi dlje. V vsakem takšnem primeru je modulacija bodisi nenadna, ali pa ustrezni modulacijski odstavki uvajajo prestop.

Razlika med splošno variacijsko obliko in rondom je v bistvu ta, da razpadejo variacije v prilično enake odstavke, ki se vedno nanašajo na »tému« kot stalno obravnavani del skladbe, medtem ko je rondo enovita oblika, v kateri se téme sicer ponavljajo, a ne prekinjajo muzikalnega toka skladbe, ki je izpeljan od konca do kraja. Stopnjevanje (gradacija) kot gonilni motor poteka je v rondu enotno, zajeto v enem zamahu, medtem ko je pri variacijah sicer tudi lahko osnovno, a vendarle pogosto prekinjeno in nato iznova vzpostavljeno.

Rondo kot instrumentalna oblika je zacvetel v dobi angleških virginalistov in francoskih klavecinstov. Tipološko je bil prevzet iz vokalne glasbe in navezan na pesemsko obliko. Kasneje je zdrsel na višino zabavne glasbe, kot neke vrste muzikalni pogovor ali celo žlobudranje; v tem pomenu ga nahajamo v salonski glasbi 18. in 19. stoletja. Takrat je nastalo brez števila rondojev v klavirski literaturi plehkega značaja. Vendar je že nekako ob istem času prešel v obliko ciklične, večstavčne sonate sprva kot lahkonogi, neproblematicni finale, ki mu je pripadla naloga, razpršiti težje misli in nekoliko lahkomišno postaviti končno piko skladbam, ki so se sicer mestoma nagibale k meditaciji. Tako najdemo rondo kot zaključni stavek sonate ali pa simfonije, gotovo v želji, da se poslušavci vedri razidejo in ne podlegajo morebitnim problemom, ki bi jih vzbudilo prereno razpoloženje prejšnjih stavkov. Prav zaradi lahkotnosti te forme so veliki simfoniki, počenši z **Mozartom**, začeli uporabljati tudi druge forme za zaključne stavke sonat in simfonij, najčešče pravo sonatno formo. Vendar še danes naletimo na skladbe z zelo serioznim uporabljanjem forme ronda, n. pr. **P. Dukasa** simfonični rondo »**Črnošolec**«, i. dr. Seveda pa so takšne rondojske oblike, tako rekoč na višji stopnji, navadno karakterno mešane s sonatno obliko in pravih rondov je od romantike dalje vedno manj.

32. Sonatna forma. — Razlikujemo sonato kot večstavčno instrumentalno skladbo, prvotno tako imenovano za razliko s kantato, ki je bila namenjena petju (gl. 28!), in pa sonatno obliko v ožjem pomenu besede, pri čemer je mišljena določena oblikovna shema, uporabljena v posameznih, zlasti prvih sonatnih stavkih. Tu bo obravnavana sonatna oblika brez ozira na mesto v celi skladbi.

Sonatna oblika je doslej najšire razpredena glasbena oblika vobče; po svojem poreklu ni prirodna, preprosta, kakor so pesmi in plesi, temveč produkt večstoletnega oblikovanja. Naziv »sonata« se pojavlja v drugi polovici 16. stoletja in pomenja v glavnem prenos motetnega stavka v instrumentalno področje. Z istim pomenom je uporabljen naziv »canzona«, kakor je sploh terminologija v času prestopa zgodovinske ločnice 1600 precej ohlapna in majava. Ob istem času naletimo na pogostno formo **koncerta**, ki sprva tudi ni točno opredeljena ter šele počasi dobiva svoje kasnejše lice. Tretja oblika iz te dobe instrumentalne glasbe je **simfonija** v prvotnem besednem pomenu; tako so se imenovali operni instrumentalni vložki, kasneje pa uvodna glasba k operi (danes bi rekli **uvertura**). Po kraju izvedbe se je ločila operna simfonija od koncertne; poslednja je dobila naziv »**simfonija da camera**« (komorna simfonija). Tudi sonata se je poimenovala po mestu izvedbe; poznali so cerkveno sonato (»**sonata da chiesa**«) in komorno sonato (»**sonata da camera**«). Toda sonata kot ime pritiče vselej večstavčni skladbi, nikoli pa ne označuje naše sedanje sonatne oblike in se včasih tudi ne loči dosti od »**suite**«, ki je vselej niz plesnih skladb. Razlikovanje teh pojmov in poimenovanj je odločilno za podrobnejše poznavanje muzikalnih form; na našete izraze se bomo še povrnili. — Za sonatno formo je značilna posebna razporeditev tematičnega gradiva in njegova podreditev pod skupno formalno zadržanje. V tem smislu ima klasična sonatna forma (ki jo še danes priznavamo kot zgledno) tri poglavitne dele: a) ekspozicijo, b) izpeljavo in c) reprizo, vsak od teh delov pa je sestavljen iz vrste pododdelkov s posebno funkcijo in nazivom.

a) **Ekspozicija** je prvi večji odstavek sonatne oblike in zavzema približno tretjino sonatnega stavka. Osnova ekspozicije je periodična gradnja, ki se je polagoma izkristalizirala iz **Bachove** neprekinjene muzikalne preje (en oblikovni element prehaja pri njem skozi različne faze obravnavanja, po večini na podlagi neke razširjene harmonične kadence). Na ta razvoj naletimo že kmalu v obdobju za **Bachom**, deloma še za njegovega časa; sledove kažejo že skladbe italijanskih violinskih virtuozov in komponistov (**Corellija**, **Sammartinija**, i. dr.). Bistven je dualistični postopek pri uvajanju tém: poleg glavne, osnovne misli se pojavi kmalu po nji ali pa celó zvezano z njo še druga, kontrastna misel. Danes označujemo ta pojav kot **bitematiko** (dvojno vrsto uporabljenih tém). Kasneje se je iz bitematike razvila **tritematika** in danes analiziramo sonatno obliko izza **Mozarta** in **Haydna** po tem vzorcu: **ekspozicija** predstavi najprej odstavek A, ki je po pravilu v tonaliteti cele skladbe, nato po krajšem ali daljšem prehodu (ali pa lahko tudi brez njega, torej neposredno) drugi odstavek, B, praviloma v najsorodnejšem tonovskem načinu, pri durskih skladbah torej na dominantni (D), pri molskih pa na paraleli (Tp), in za njim še manj pomembni sklepni odstavek, C, ki obdrži

tonalitetu téme B. Po sklepnem odstavku sledi nagel ali razširjen zaključek, še vedno v tonaliteti téme B in nanj je lahko navezan privesek, **coda** (= rep) imenovan. Vsaka od naštetih misli (A, B in C) je pravzaprav perioda; vendar je njena periodičnost pogosto okrnjena. Shema ekspozicije je tedaj vedno: A — B — C, pri čemer so med posameznimi členi krajši ali daljši zvezni odstavki z manj izstopajočo značilnostjo; te zveze pa v bistvu niso obvezne (obligatne) in se jim skladatelj lahko odreče, ako jih ceni kot nevažne.

Običaj, ne predpis, je tudi, da morata glavna misel (A) in stranska misel (B) po značaju kontrastirati med seboj. Udomačil se je postopek, po katerem je glavna misel (A) krepka, odločna, misel B pa nežnejša; zato so včasih tudi imenovali glavno misel (A) **moško témo**, misel B pa **žensko témo**; ta oznaka pa se sedaj po pravici opušča, kajti že **Beethoven** ima primere, ko kontrast ne drži. Nahajamo pa tudi dele, pri katerih je téma B le varianta téme A in raste tako rekoč iz nje; tu je seveda kontrastnost zreducirana na minimum.

Po ekspoziciji sledi **b) izpeljava**. Ta odstavek je bil spočetka prav kratek in je vseboval le modulacijo, ki je peljala iz tonalitete, v kateri se je zaključila ekspozicija (praviloma D, oziroma Tp), nazaj v prvotni tonovski način. Zaradi preprostosti tega postopka je nemalo primerov, ko je izpeljava sploh odpadla. Od **Beethovna** dalje je navada, da se v izpeljavi izkaže skladateljeva domiselnost v drobljenju tematičnega gradiva in v različnem osvetljevanju teh drobcev; to je postalo torišče modulacij, pa tudi kontrapunktičnih manir in s tem je izpeljava zavzela ne samo po mestu, temveč tudi po veljavi osrednji položaj. Za kompozicijo izpeljave kot srednjega sonatnega dela ni nikoli bilo posebnih navodil ali predpisov; v resnici je ta odstavek sonatne forme zelo prikladen za stopnjevanje in vsebinsko izčrpavanje v tematičnem materialu ekspozicije nabranih misli. Pogostni so primeri, pri katerih izpeljava po dolžini daleč prekaša ekspozicijo; toda to so preje napake v ravnotežju odstavkov, torej prestopki zoper estetska pravila, kakor pa odlike.

Tretji del sonatne forme je **c) repriza** (ponovitev). Ponavljanje je od nekdanj najbolj prvobitno ravnanje s tematično snovjo, saj se šele z njim poslušavec zavé oblikovnosti. Repriza iznova prinese tematiko ekspozicije, toda s to razliko, da je sedaj v celoti na toniki (T). S tem se potrди osnovna tonaliteta stavka in ponajvečkrat tudi cele kompozicije. Pri reprizi rade nastopijo nekatere variante, ne toliko v témah, kot v medigrah in prehodih, ki tu niso več potrebni. Povečan in ojačan je navadno tudi sam sklep reprize. **Beethoven**, ki je tej obliki posvetil glavnino svojih skladb, je pri nekaterih obsežnejših sonatah iz II. ustvarjalne periode dodal reprizi še ponovno, **II. izpeljavo**, s katero je potlej zaključil stavek. Ta način je našel dosti posnemavcev, vendar je prikladen le takšnim kompozicijam, ki imajo dovolj notranje, zlasti dramatične vsebine, ker je sicer nevarnost, da potek glasbe zvodeni.

Tu obravnavana sonatna forma je seveda samó tip, ne pa kalup, ki bi bil nekako obligaten za vsako sonato. Vendar vsebuje takšne življenjske kali, da je od začetka preteklega stoletja dalje osrednja kompozicijska forma, veljavna prav tako za solistične sonate, kakor tudi za komorno in simfonično glasbo. Pri poslednji se vse dimenzije seveda znatno razširijo tako po številu,

kakor tudi po trajanju posameznih pododstavkov. Vendar so tudi simfonični stavki v bistvu zgrajeni po navedenih načelih sonatnega oblikovanja in tako smemo reči, da je **simfonija** pravzaprav sonata za orkester ter je vsaj njen prvi stavek napisan v sonatni formi.

Prvi sonatni stavek, ki očitno kaže sonatno obliko, je po navadi hiter (Allegro, ali Allegro z dodatnimi pristavki, nanašajočimi se v glavnem na vsebinski značaj stavka, n. pr. Allegro appassionato, Allegro con fuoco, i. p., oziroma na hitrost, n. pr. Allegro vivace, Allegro con brio, i. p.). Predklasični prvi stavki so bili v bistvu še **monotematični**, t. j. z eno samo témo; vendar se je že kmalu od téme A odcepila téma B kot različek téme A. Vendar nekateri učbeniki vztrajajo pri nazivu »monotematičen« za vse primere, kadar téma B ni polnovreden kontrast k témi A. Šele v pravzaprav tritematičnih stavkih (A, B, C = téme), kakor je v prejšnjem popisan, priznajo **bitematičnost**; terminologija v tem pogledu še ni enotna. V francoski literaturi ločijo od običajne večstavčne sonate še »ciklično« sonato, pri kateri so téme vseh stavkov med seboj sorodne, oziroma zgrajene iz ene same »celice«, ki je bodisi ritmično ali pa melodično karakteristična; seveda si lahko predstavljamo tudi harmonično »celico« in primer za to zvrst je postavil **A. Skrjabin**. Prototip ciklične sonate je violinska sonata **C. Francka**. Ponekod ta izraz služi za večstavčno sonato sploh, kar pa je odveč.

S sonatno obliko so izčrpane temeljne forme instrumentalne glasbe in preko nje še do danes nismo prišli, čeprav je bilo storjenih mnogo poskusov v smeri popestritve oblikovanja.

Pri doslej popisanih formah vokalne in instrumentalne glasbe je določen kompozicijski postopek povzročil posebno gradnjo, po kateri se je skladba uvrstila v eno točno opredeljivo vrsto; pri vseh pesemskih oblikah je bil graditeljski postopek enak, in sicer je nanizaval (adiral) periode različnih zvrsti in števil, pri variacijah so se ponavljali iz pesemskih period sestavljeni deli in so bili pri tem podvrženi raznim operacijam v ritmičnem, melodičnem, harmoničnem ter v manjši meri oblikovnem pogledu; pri rondu imamo iz kontrastnih večjih odstavkov sestavljene večdelne pesemske oblike, pri sonati pa naletimo že na gradnjo višje stopnje, pri kateri je oblika sestavljena iz več med seboj naozko povezanih odstavkov, ki so skupaj podrejeni neki urejevalni formuli A — B — A (ekspozicija — izpeljava — repriza). Prav ta obrazec je glavni oblikovalni regulator v glasbi in večina razsežnejših skladb očitno teži k oblikovni trodelnosti. Kaže, da je trodelnost v glasbi najosnovnejši formalni prijem in celó izrecna kontrapunktična fuga je v bistvu trodelna.

Večje glasbene forme, kakor sonata, suite, koncert, simfonija i. p., so vselej sestavljene iz doslej popisanih oblik, ki stoje pri njih bodisi ohlapno razvrščene ali pa s skupnimi motivičnimi vezmi spojene (ciklične). V naslednjem popisane oblike niso več vezane na neko posebno strukturno shemo, temveč je zanje značilna samó še uporaba, razvrstitev in poimenovanje posameznih delov, ki so sami po sebi nujno zgrajeni v eni doslej obravnavanih form.

33. Sonata. — Razvoj sonate je bil popisan v prejšnjem odstavku; danes velja, da je sonata večstavčna instrumentalna oblika, pri kateri pa niso niti število, niti izbira, niti značaj posameznih stavkov predpisani, temveč je prepuščeno skladatelju, da jih določi in naniza; čim jasneje je dognan vsebinski korelat glasbe, tem uspelejša je skladba; presoja o tem pa gre estetiki in ne spada sèm. Običaj je, da je vsaj eden od sonatnih stavkov, navadno prvi, napisan v sonatni formi (gl. 32!); vendar tudi ta zahteva ni stroga in obstaja mnogo sonat, pri katerih nima niti en stavek sonatne forme. Še več, poznamo tudi sonate, ki imajo samó po en stavek, pa niti ta ne ustreza oblikovno. Izraz »sonata« pomeni torej danes kakor od vsega početka skladbo, namenjeno izvedbi z instrumenti brez kakršnih koli ožjih določil. Drugače pa je z nazivom »klasična sonata« mišljena večstavčna skladba, pri kateri je regularni stavčni odnos: 1. stavek v sonatni formi, 2. stavek v večdelni pesemski obliki, 3. stavek menuet ali skerco in 4. stavek (finale) rondo ali v sonatni formi.* Analiza vzorca klasične sonate kaže, da je v takšni razporeditvi dokaj dobro zajet »klasični ideal soglasja med obliko in vsebino«; prvi, najtehtnejši stavek stoji v najrazsežnejši glasbeni obliki, v »sonatni« formi. Drugi stavek, ki je po značaju bolj notranji, meditativni in že zavoljo tega (po nekakšni asociaciji) ponavadi počasnejši (Adagio, Lento), se zaradi takšnega poteka zadovolji z (razširjeno) dvo- ali trodelno pesemsko obliko A — B — A, naletimo pa zlasti v simfonijah pogosto na počasne stavke v sonatni formi, le da je pri njih izpeljava običajno okrnjena, oziroma slabše razvita. Tretji stavek je v klasični sonati »menuet«; to je trodelna pesemska oblika A — B — A, zmerno hitrega značaja, prvotno ples; obravnavali jo bomo pri plesnih oblikah. **Beethoven** je tu posegel z reformo in je prekrstil menuet v »skerco«; pri tem je prvotno dispozicijo A — B — A v glavnem obdržal, samo vsebino je prikrojil po svoje: krotki dvorjanski menuet je preoblikoval v zanosni, pa včasih tudi viharni skerco, ki je terjal pospešenejši tempo in jačje dinamične kontraste. Po **Beethovnu** je skorajda postala navada, namesto menueta uvesti skerco. Četrty stavek je dolgo veljal kot oddih in zato je služila večini skladateljev lahkotna forma rondo; toda že med klasičnimi sonatami nahajamo nekatere, ki na tem mestu spet uporabljajo »sonatno formo«; s tem izenačijo četrty stavek s prvim, kar vpliva enotneje in se vtis cele sonate na kraju ne porazgubi. Finale je sicer v splošnem živahnejši od prvega stavka, toda v simfonični glasbi naletimo včasih tudi na nasprotno (**Čajkovski**, 6. simfonija), pač ustrezno vsebinskim zahtevam cele kompozicije.

Sonata je bila sprva povsem igriva, skladno z umetnostnim idealom svojega obdobja. Že **Mozart** in **Haydn**, za njima pa predvsem **Beethoven**, so zanesli vanjo globlje, resnejše poteze, ki so jih kasnejši skladatelji skušali še bolj podčrtati. **Lisztu** je bil pred očmi nov, romantičen, s poezijo prepojen koncept, po katerem naj bi se cela sonata razvijala iz ene same misli; **Franck** je to predstavo uresničil s svojo **ciklično sonato**, v kateri prevladuje glavna, v vseh stavkih nanovo v prvotni obliki ali smiselno variirana in ponavljana misel. Temu nasproti je **Skrjabin** skorajda zabilisal meje med posameznimi

* Vrstni red ni obvezen; mnogo sonat ima skerco (menuet) na drugem mestu in počasni stavek na tretjem; lahko tudi manjka eden od obeh srednjih stavkov.

odstavki v sonatni formi ter pri svojih tovrstnih delih strnil vse stavke v enega samega, pri katerem komaj moremo ločiti osnovno trodelnost sonatne oblike. Tako se je sonatna forma iz klasične oblike preko ciklične sonate povrnila pravzaprav nazaj k svojemu prvotnemu pomenu.*

34. Suita. — (Suita = sosledje, zapovrstje). Pod nazivom suite razume-
mo niz najmanj treh skladb pesemske ali plesne oblike, ki so napisane ponaj-
večkrat v istem tonovskem načinu in podobno zgrajene. Suita je ena najsta-
rejših sestavljenih instrumentalnih oblik in njen izvor seže v srednji vek; že
takrat je bila navada, da so postavljali po dva in dva plesa skupaj. Rimski
plunkarji* iz prve polovice 16. stoletja so že družili razne plesne skupine,
ne da bi imele te zveze stalno zaporedje ali izbiro. Kasneje so se izoblikovale
precej redne vrste in tudi izbira se je ustalila. Tako najdemo v 16. stoletju
zaporedje: **pavana, galjarda, alemanda, kuranta**; to so bili štirje prvotni plesi
suite, ki jih bomo kasneje posamič obravnavali. V 17. stoletju se vrstni red
spremeni v **alemanda, kuranta, sarabanda** in **žiga**; tako sestavljeno suito zdaj
imenujemo »**klasično suito**«. Polagoma se je število sestavnih delov povečalo
in k prejšnjim štirim so po skladateljevi volji pristopili še: **preludij, sonatina**
ali **uvertura** kot uvodni deli, med osrednjimi plesi pa so se pojavili vrinjeni,
tako: **menuet, gavota, lur, paspje, rigodon, šakona** ali **pasakalja** i. p. Včasih
so po enem od teh delov poimenovali celo suito; tako se **Bachove** orkestralne
suite imenujejo »**uverture**«. Pri francoskih klavecinistih se je pojavila navada,
da so posamezni deli, brez ozira na formo, dobili simbolična imena; takšni
nazivi so bili neke vrste posvetila ali pa značajne označbe, ki jih danes čisto
sploh več ne razumemo. Mojster te vrste suit, katerih posamezni deli so prav-
zaprav najpreprostejši rondi, je bil **Couperin**. Od njega izvira tudi označba
»**ordre**«, kar v bistvu pomeni »red, zaporedje« in je bilo poleg izrazov »**partie**«
(frc.), »**partita**« (it.) najpogosteje uporabljani naziv za suito. »**Ordre**« ni imel
točno določenih zaporedij, pač pa od 4 do 12 drobnih stavkov, ki so bili
dovolj karakteristični, da so označevali od skladatelja zaželena razpoloženja,
ki so bila nasploh igriva in galantna. Kot primer naj služi **Couperinov** »**ordre**«
»**Les Folies françaises**« (»francoske norčije«) v 12 stavkih:

1. **La Virginité** (sous domino invisible) (devišstvo v nevidnem kostumu);
2. **La Pudeur** (sous domino rose) (sramežljivost v rožnati obleki);
3. **L'Ardeur** (sous domino incarnat) (vnema v škrlatnem);
4. **L'Espérance** (sous domino vert) (upanje v zelenem);
5. **La Fidélité** (sous domino bleu) (zvestoba v modrem);
6. **La Persévérance** (sous domino gris de lin) (vztrajnost v lanenosivem);
7. **La Langueur** (sous domino violet) (poželenje v vijoličastem);

* Mala sonata se imenuje »**sonatina**«; pri nji so vsi oblikovni deli krajši, preprostejši, srednja izpeljava pa močno okrnjena. Za razločevanje sonatine od sonate pa je vodilna tudi njena vsebinska plat.

* **Plunka** je lutnja ali vsako brenkalo tega ali pa kitarnega tipa. (SP: = starinska harfa, kar pa bržkone ne drži).

8. **La Coquetterie** (sous différents dominos) (spogledljivost v različnih barvah);
9. **Les Vieux Galants et Les Trésorières Surannées** (sous dominos pourpre et feuille morte) (stari dvorljivci in prestare čuvajke zakladov, v purpurnem in v barvi velih listov);
10. **Les Concours Bénévoles** (sous domino jaune) (prostovoljni prispevki v rumenem);
11. **La Jalousie Taciturne** (sous domino gris de Maure) (molčečno ljubosumje v maversko sivem);
12. **La Frénésie ou le Désespoir** (sous domino noir) (razburkanost ali obup v črnem).

Kakor je videti, so naslovi polni danes že nerazumljivih namigovanj, nanašajočih se na dvorjanike in dvorjanice ali na njihov značaj; cela suita pa stoji v znamenju maškarade, zato označbe barv oblačil, ki pa so tudi namigljive in polne igrive simbolistike — v stilu galantne govorice.

Večinoma so stavki klasične suite napisani v dvodelni pesemski obliki (A — B), in sicer tako, da odstavek A modulira iz T v D (pri molskih zgledih iz T v Tp), nakar privede odstavek B nazaj v osnovni tonovski način. V tem smislu predstavlja posamezna skladba suite v osnovi isti tonalni odnos, kot smo ga našli v sonatni obliki med ekspozicijo in reprizo, ali še bliže med témo A in témo B. Kaže, da je to osnovni harmonični odnos med posameznimi odstavki neke sestavljene glasbene oblike; njegov prototip se javlja tudi pri fugi v odnosu duks — komes.

Često sledi v suiti posameznemu njenemu delu (plesu) njegova varianta, »double« imenovana. To je navadno le neznatna ornamentalna sprememba, pri kateri se daljše note s trilčki in pasažami razčlenjujejo. Nekatere suite štejejo kar po več takih »doubles«, ki so v notah označeni z rimskimi številkami. Ta navada seže daleč nazaj; že španski vihuelisti* na kraju 15. stoletja so se jih posluževali pod nazivom »diferencias« (= različki). Tudi pri Bachu jih še najdemo, kasneje pa so jih opustili.

Kmalu pa naletimo na suitne stavke, ki niso idealizirani plesi, temveč druge karakterne skladbe, običajno zložene v dvodelni pesemski obliki. Sèm spadajo: **aria** (ali **air**), **elegija**, **romanca***, i. p. S takimi, svobodno dodanimi stavki se je poprejšnje stalno zaporedje razbilo in ga je zamenjala prosta izbira skladb tako z ozirom na število, kot na značaj. Polagoma so v suiti nastala nova zaporedja, ki so se samovoljno poimenovala po svojem namenu »serenada«, »kasacija«, »divertimento«, ne da bi s tem postavljala kakšne formalne zahteve. Naštete tri oblike so ponavadi večstavčne (od 4 do 7), pri čemer so stavki precèj kratki in preprosti, vsebina pa igriva ali celó zabavna. Galantno 18. stoletje je zelo gojilo to nezahtevno zvrst suite. Kasneje so sestavljali suite iz posameznih, posebno uspelih in za skupinsko poimenovanje prilagodljivih odstavkov iz baletnih in sceničnih glasb; znameniti primeri so:

* Vihuela je bila španska zvrst kitare, oz. lutnje.

* Ne zamenjaj z rusko »romanco«, ki je ime za lirično-sentimentalni samospev! (Tudi »romans«, m.)

Bizetova suita iz scenične glasbe k Daudetovi drami »L'Arlésienne«, **Griegova** suita iz scenične glasbe k Ibsenovi drami »Peer Gynt«, **Stravinskega** suita iz baletne glasbe »Pomladno žrtvovanje«, i. p. Takšne suite družijo odlomke, prvotno namenjene spremljavi odrskih uprizoritev, prilagojene koncertni izvedbi. Trdnejše oblike imajo nekatere poznoromantične suite, kakor n. pr. **Čajkovskega** »Serenada«, ki sestoji iz štirih stavkov: **Pezzo in forma di sonatina, Valse, Elégie, Allegro con spirito** (rondo). Nekateri slovanski skladatelji so skušali klasično suito poživiti s slovanskimi plesi; tako vsebuje **Dvořákova** »Suita« naslednje stavke: **Preludij, Polka, Menuet, Romanca, Furiant**. Notranja povezava je v novejši suiti še rahlejša kot v klasični suiti in tako je prvotna suita kot samostojna večstavčna tvorba z obligatnimi (obveznimi) in neobligatnimi (neobveznimi) deli polagoma zdrknila na raven blizu »potpurija«, ki slično kakor некоč »quodlibet«, (gl. 29!) nanizava poljubno izbrane točke iz neke druge zvrsti kompozicije ter jih ne ureja po estetskih načelih, temveč po cenejših kriterijih, kakor so: priljubljenost, zabavnost, prikupnost.

35. Posamezni stavki suite. Po izvoru, značaju in kompozicijski strukturi lahko zvrstimo posamezne suitne stavke v tri glavne skupine: a) plesi, b) karakterni komadi, c) kontrapunktične oblike.

a) **Plesi.** Časovno razpade ta skupina v štiri velike podskupine: **1. klasični plesi, 2. ljudski plesi, 3. moderni plesi, 4. jazz.**

1. Klasični suitni plesi. Plesov, ki so si od 16. stoletja dalje priborili pristop v suito, je mnogo, težko pa je odločiti kriterije, po katerih bi se jih dalo razvrstiti. Glede najstarejših plesov je težava v tem, da je izvor mnogih še prav tako neznan, kakor njihovo sprejetje v suito; dalje pa se je tudi suitni razpored pogosto menjaval tako po deželah, kjer so nastale, kakor po času, v katerem so suitne kompozicije zavzele tako pomembno mesto, da jih moramo upoštevati. Zato je abecedna zapovrstitev najprimernejša in najprikladnejša.

Allemande (alemanda = alemanski, t. j. nemški ples), je nastala v 16. stoletju in postala nato nizozemski dvorski ples. Stoji v sodem metru (2/4, 4/4), brez ritmičnih posebnosti, a s tekočimi šestnajstinkami; pogost je predtakt ene šestnajstinke. Pozna tudi kontrapunktično, imitatorično razpredanje sicer melodično nepomembnih motivov; njen stavek je ponavadi gosto četrroglasen. Tempo je dokaj umerjen (Moderato). V prvi polovici 19. stoletja je klasična alemanda izginila in jo je za čas dunajske klasike nadomestila nova **alemanda** v lihem metru (3/4). Le-ta je imela svoje korenine v alpskem ljudskem plesu »Ländler« (naš »Potrkan ples«) in je bila po kompozicijski strukturi znatno preprostejša; slednjič se je vtopila v valčku.

Anglaise (= angleški ples): zbirno ime za več različnih plesov iz 17. stoletja v sodem metru (2/4, 2/8) in hitrem tempu. V Nemčiji so tekli pod imenom »Française« (= francoski ples) pač zato, ker so neposredno prišli prek francoskega ozemlja. V suiti je ta ples sorazmerno redek; **Bach** ga ima v tretji francoski suiti. Zelo soroden ples je bil »Ecoisaise« (= škotski ples) v trodelnem metru, ki so ga plesali pri dvorskih prireditvah; v dobi romantike se ga je poslužilo mnogo skladateljev, tako **Beethoven, Schubert** in **Cho-**

pin, le da so ga premaknili v dvodelni takt in ga najčešče variacijsko obravnavali.

Bergamasca (= ples iz italijanskega mesta Bergamo): ples iz 17. stoletja, ki ga nahajamo kot vzorec v **Bachovih** »Goldberg-variacijah« v sklepni točki. V 19. stoletju najdemo bergamasko kot hiter ples v 6/8-taktu. Izraz je kasneje simbolično uporabil **Debussy** v »**Suite bergamasque**«, kjer je istoveten z »italijanski«.

Bolero je španski ples v trodelnem taktu in zmerne hitrosti, ki je nastal konec 18. stoletja. Njegov ritem je zelo oster in značilen, v bistvu podoben poloneznemu (gl. tam!). Soroden španski ples je **Seguidilla** (ime od španskega pridevnika »seguido« = neprekinjen), s prilično istim ritmičnim utripom, a nekoliko hitrejši od bolera. Oba plesa spremljajo tipični španski instrumenti, kitara in kastanjete. Bolero je našel tudi vstop v koreografsko, oziroma simfonično literaturo z **Ravelovo** skladbo tega imena, seguidilja v **Bizetovo** opero »Carmen«.

Bourrée je bil francoski ples v sodem, navadno alla-breve metru in ritmično odsekan, ljudskega izvora, ki se je v 17. stoletju povzpel do dvora. V **Bachovih** suitah ga najdemo kot dvodelno pesemsko obliko, spremljano od različka (double, gl. 34!). Podoben ji je »**Rigaudon**« v hitrem, pogosto alla-breve taktu s predtaktom na zadnjo četrtniko. Ime mu gre od pariškega plesnega mojstra **Rigauda**, medtem ko je izvor naziva buré še nepojasnen.

Branle, včasih tudi po starem pravopisu **Bransle** (branler = stresati) je eden najstarejših francoskih plesov, ki je bil povzet v klasično suito kot neobligatni del. Nahajamo ga tako v dvodelnem kot v trodelnem metru, stal pa je blizu pétega plesa »rondeau« (po naše »kolo«). Poznali so ga v več različkih, kot **branle double** (3/4-takt), **branle simple** (v počasnem dvodelnem taktu), **branle gay** (= veseli branl) in **branle de Bourgogne** (burgundski b.); poslednji je bil namenjen mladini.

Canarie, hiter francoski ples v 3/8-taktu, bržkone doma na Kanarskih otokih.

Chaconne (tudi *chacone*), prvotno v 16. stoletju španski ljudski ples v trodelnem taktu, kasneje francoski dvorski ples, od koder je našel pot v umetno glasbo. Zanj je značilen kratki motiv v basu (*ostinato*), ki se nenehno ponavlja in nad katerim so grajene ritmične, melodične in harmonične variacije. (Glede te posebne forme gl. 30!) Obstajale so vokalne in instrumentalne šakone; poslednja je prvo popolnoma izpodrinila. Isto kot šakona pomeni pasakalja, gl. tam!

Contredanse, it. **contradanza** (izvor je angleški »country-dance«, t. j. podeželski ples) je bil angleški družabni ples 17. stoletja; v Franciji so ga često imenovali »**Anglaise**« (gl. tam!), v Nemčiji »**Française**«, pač po deželi, od koder so ga prejeli. Glasbeno so ga obravnavali že angleški virginalisti. Iz njega se je kasneje razvila **kvadrilja**.

Courante, it. **Corrente** (= tekoči ples), francoski dvorski ples v hitrem taktu iz 17. stoletja, je našel svoje mesto kot 2. obligatni del klasične suite. Često so ga spremljali različki (double).

Entrée (= vstopna glasba) je bila v francoskem **Ballet de Cour** (dvorski balet) vstopna točka korakajočega značaja, ki se je uveljavila tudi v takratni operi (*Rameau*). Od tod je prešla v suito kot uvod.

Fandango je španski ljudski ples v trodelnem taktu z ostro ritmizacijo, ki se v različnih španskih pokrajinah različno imenuje (**malagueña**, **rondeña**, **murciana**, **granadina**, pač po mestih Málaga, Ronda, Murcia, Granada). Dasi je ples že star, je našel pot v suito šele v novejšem času, podobno kot **Fandola**, neke vrste provensalsko kolo, ki ga nahajamo prvič v **Bizetovi** suiti »**L'Arlésienne**«. V isto zvrst plesov spada **Forlana** (= furlanski ples), ki je bržkone slovanskega izvora in ga od 18. stoletja dalje plešejo v Furlaniji. Stoji v trodelnem ali šestdelnem taktu in je podoben po eni strani italijanski **taranteli** (gl. tam!), po drugi pa našemu kolu. Poznal ga je že **Couperin**, kasneje so ga češče uporabljali v operi. Kot ljudski ples je v glavnem že izumrl.

Gaillarde (tudi **Galliarde** ali **Gagliarde**) (gaillard = vesel) je bil živahen ples v trodelnem taktu, zelo razširjen od 15. do 17. stoletja. Gaillarda je bil eden od prvih plesov, sprejetih v suito in najstarejše suite kažejo zaporedje obligatnih delov »**Pavane, Gaillarde, Allemande, Courante**«. V začetku 17. stoletja je gaillardo nadomestila alemanda, iz splošne rabe pa je izginila v začetku 18. stoletja.

Galop (vrsta konjskega hoda) je bil prvotno hiter nemški ples v dvodelnem taktu, podoben polki in posebno priljubljen do kraja 19. stoletja. V suiti redko naletimo nanj, pač pa je bil neogiben del operne, še bolj pa operetne in baletne glasbe in je slavil svoj nekoliko razuzdani vrh v francoski opereti **Offenbacha**. Njegov naslednik je bil še bolj nebrzdani »**cancan**«.

Gavotte (frc., gavota) je plesu branle podoben ples v dvodelnem taktu z značilnim poltaktim predtaktom; mera je ponavadi alla-breve. Formalno razpade v dva dela, od katerih se prvi ponovi (A — B — A); lahko pa sledi prvemu delu samó krajši kontrastni odstavek v trodelnem taktu, ki je po značaju mirnejši od prvega odstavka. Gavota je postala dvorski ples v 17. stoletju in vsi pomembni skladatelji so jo sprejeli bodisi v suite ali pa v balet in v opero.

Gigue (frc., žiga, italj. giga, angl. jig) je po izvoru irski, oziroma škotski ples v zelo hitrem, trodobnem taktu, navadno 6/8 ali pa 9/8, včasih notirano tudi v triolah. **Bach** se je žige lotil s kontrapunktičnimi manirami in v njegovih suitah jo najdemo kot dvodelno pesemsko obliko (A — B), katere drugi del je glasovna zamenjava ali obrnitev prvega dela; toda takšna obravnava ni obvezna. V klasični suiti je bila žiga četrti obligatni (obvezni) stavek. Tudi novejše suite vsebujejo pogosto žige, seveda v primerni sodobni obdelavi.

Habañera (špansko = ples iz mesta La Habana na Kubi) je tangu podoben kubanski ples v počasnem dvodelnem taktu; prišel je pravzaprav iz Anglije, kjer je spadal v bogato izbiro tako imenovanih »country dances«

(podeželski plesi) prek Španije v prvi polovici 19. stoletja na Kubo. Znamenita je avanjera iz **Bizetove opere** »Carmen«, pravzaprav povzeta iz neke zbirke ljudskih plesov španskega skladatelja **Yradiera**. V našem stoletju se je avanjera prelevila v **tango** in pod tem imenom zavzela svoje posebno mesto v plesni literaturi.

Intrada (= vstopna glasba, tudi »entrada«) je bila bolj koračnica kot ples; z njo so v 16. in 17. stoletju uvajali dvorske plesne prireditve. Sredi 17. stoletja je izpodrinila močnega tekmeca, ples **pavano** (gl. tam!) in po njem še **alemando** (gl. tam!) ter se končno pretopila v uvodno koračnico; od nje se je ohranilo le še ime.

Loure je francoski ples 17. in 18. stoletja, v zmernem trodelnem metru (dvodelno tudi notiran s triolami); ime je posnel po dudi (mehu), od katere je povzel tudi nekaj karakteristik. V 18. stoletju ga najdemo kot neobligatni suitni stavek, nato pa kmalu izgine.

Menuet (frc., italij. minuetto) je bil v 17. in 18. stoletju osrednji dvorski ples in neobligatni suitni stavek. Takt mu je bil trodelen, napisan kot 3/8, 3/4 ali pa tudi 6/8, oblikovna gradnja pa je bila precéj neenakomerna; čisto ga najdemo s polnim predtaktom (= začne se z lahkim taktom). Spočetka je bil enodelen in šele **Lully** mu je dodal drugi del, ki so ga sprva izvajali v pihalnem triu; odtod naziv »trio«. Razširjenega so povzeli dunajski klasiki in ga uvedli v simfonijo; tam nahajamo trodelne menuete (A — B — A) s triom in s ponovitvijo prvega odstavka. Osnovni ritmični obrazec menueta kaže četrtniko in za njo štiri osminke; ohranil se je skoraj nespremenjen tja do kasnejših **Beethovnovih** simfonij, kjer se je polagoma sprevrgel v mnogo odločnejši, hitrejši in izrazitejši **skerco** (gl. tam!).

Passacaglia (italij. frc. Passecaille, pasakalja) je bil v zgodnjem 16. stoletju španski ljudski ples v trodelni meri s stalno ponavljajočim se motivom v basu (= **basso ostinato**, trmasti bas); takratne in kasnejše suite ga navajajo kot sklepni stavek. Kasneje je prešel kot stilizirana variacijska forma v suito in prek nje v samostojnost in se pri tem docela izenačil s **šakono** (gl. tam!).

Passamezzo (italij.), precéj hiter ples 16., 17. in 18. stoletja, v dvodelni meri in sestavljen iz več variacijskih poddelov.

Passepied (frc.) je našemu kolu podoben francoski ljudski ples v 3/8, 6/8 ali 3/4 taktu, hiter in veder; sestavlja ga več odstavkov, ki se sproti ponavljajo. **Lully** ga je vpeljal na dvor in od tod so ga prevzeli tudi kot neobligatni del suite, kjer je stal tik pred sklepno žigo.

Pavana (tudi **paduana** ali **padovana** = ples iz italijanskega mesta Padova) je bil svečan ples v lihem taktu; v 16. stoletju ga nahajamo kot prvi stavek suite, od koder pa se je moral še v istem stoletju umakniti intradi (gl. tam!). Kasneje je bila zlasti pod značko **žalne pavane** zelo priljubljena v glasbi za lutnjo in godalni orkester.

Polka (češki ljudski ples) je postala v začetku preteklega stoletja prav posebno priljubljen družabni ples. Stoji običajno v 2/4-taktu in se giblje

v osminkah, od katerih je tretja podaljšana za eno šestnajstinko (= osminka s piko).

Polonaise (frc., = poljski ples) najbrž ni poljski ljudski ples, pač pa so ga prvič izvedli sredi 16. stoletja pri kronanju poljskega kralja Henrika, po rodu francoskega plemiča, v Krakovu. Že **Couperin** in **Bach** sta ga uporabljala kot suitni stavek; njegov takt je 3/4, z dvema šestnajstinko na 2. osminko, torej podobno boleru (gl. tam!); hitrost je zmerna, korak svečan.

Quadrille (frc., kvadrilja), evropski družbeni ples iz prvih desetletij preteklega stoletja, sestojec iz več krajših delov (figur) v 2/4-taktu in zmerne hitrosti. Kvadrilja je bila izredno priljubljena; na njenem koncu je našel mesto tudi **galop** (gl. tam!).

Saltarello (italij., = poskakujoč ples), je zelo uren in stoji v 3/8 ali 6/8 taktu alabrevnega štetja (triole); poznali so ga že v 14. stoletju, v 17. stoletju pa si je utrl pot v suito, kjer je stal sprva takoj za pavano.

Sarabanda je svečan španski, iz Srednje Amerike prevzeti ples v 3/2 ali 3/4-taktu s poudarkom na 2. četrtniki. Oblikovno sestoji iz dveh neenako dolgih odstavkov, ki se oba sproti ponovita. Sarabanda si je osvojila Evropo v začetku 17. stoletja in našla mesto v suiti med kuranto in žigo.

Sicilienne (frc., italij. siciliano = ples iz Sicilije), italijanski ljudski ples v 6/8 ali 12/8 hitri meri, ki se je konec 17. stoletja vgnezdil kot **pastorale** v suitah in sonatah, zlasti v violinski literaturi.

Tarantella (italij., = ples iz mesta Táranto) je uren, v tempu pospešujoč južnoitalijanski ples v 3/8 ali 6/8-taktu, soroden saltarelu. Bil je zelo priljubljen pri virtuoznih solističnih, predvsem violinskih skladbah, pa tudi v operah.

Tedesca (italij.; = nemški, sc. danza), v bistvu isto kot alemanda (gl. tam!), v klasični glasbi 19. stoletja isto kot **Ländler** (gl. tam!), pogosto označen kot »alla tedesca«, t. j. na nemški način. Različek je bil »**Tyrolienne**« (= tirolski ples), ki je bil v preteklem stoletju družabni ples in je rad vpletal tirolske ljudske napeve.

Valček (frc. valse, nem. in ital. Walzer), eden najbolj razširjenih starejših družabnih plesov, vedno v 3/4-taktu, precéj hitrega tempa, oblikovno periodično sestavljen in rad družec se v vrsto enako zgrajenih plesov v »valčkovo verigo«. Znan je bil že v 14. stoletju kot »nemški ples«, kasneje se je kot meščanski ples posebno od francoske revolucije dalje zmagovito uveljavil nad dvorskim menuetom, s katerim pa ima več sorodnih potez. V 19. stoletju se mu je le malokdó od skladateljev odrekel in odprlo se mu je tudi mesto v novejši suiti.

2. Ljudski plesi.

Večina poprej naštetih plesov, ki so jih uvedli v teku stoletij v suito, je izviral iz ljudskega plesa in je včasih težko določiti pravo poreklo. Vendar obstaja zlasti med slovanskimi narodi nekaj plesov, ki niso bili sprejeti v suito, deloma ker jih skladatelji niso poznali, deloma pa zato, ker je slovanska glasba šele v drugi polovici prejšnjega stoletja stopila v svetovno glasbeno

areno in se v tako kratkem razdobju še ni mogla uveljaviti. V naslednjem naštejemo nekaj takih plesov, ne da bi mogli izčrpati bogato zakladnico slovanskih ljudskih plesov in njihovih številnih različkov.

Jugoslovanski ljudski plesi. Med temi se je doslej najmočneje uveljavilo **kolo**, čigar sorodnost s splošnimi plesi tipa »rondeau« je bila že podčrtana. Kolo stoji v 2/4-taktu; glede tempa je zanj značilno, da ga postopoma pospešuje in h koncu na široko razpne. Oblikovno sestoji iz mnogih ponavljanj iste periode; število ponavljanj ni določeno, temveč ponajveč improvizirano. Različki kola so narodnostnega ali lokalnega značaja; imamo srbsko, makedonsko (»oro«), bulgarsko (»račenica«), pa tudi sarajevsko, zagrebško, timoško itd. kolo. Bistvenih muzikalnih ali oblikovnih razlik ni med njimi; vendar je treba dodobra poznati tip kola, ako naj ga uspešno ločimo od sorodnega tipa. Tudi za ostale jugoslovanske ljudske plese (ki jim ponekod pravijo »tance«) je lihi takt značilen in prav tako sorazmerno kratkosapna periodika, ki se najpogosteje zadovoljujejo z neodmerjenim in trdovratnim ponavljanjem kratkih period. Le slovenski »**Potrkan ples**« stoji v sodem taktu, a bržkone ni slovenski po izvoru, temveč na naša tla presajeni alpski »**Ländler**« (gl. tam!).

Češki ljudski plesi. Med temi je eden, ki je postal splošno-evropski družabni ples: **polka** (gl. tam!). Poleg nje se je v suitah čeških skladateljev uspešno uveljavil »**furiant**«, zelo živahen ples v 3/4 taktu, čigar ime izvira najbrž iz latinskega »**furia**« = bes.

Poljski ljudski plesi. Bogatejša je bera poljskih ljudskih plesov; po imenu je najznačilnejša seveda **poloneza**, toda njen poljski izvor osporavajo. Pač pa je »**mazurka**« nedvomno poljski ljudski ples. Ima ime po pokrajini Mazuriji, mera je trodelna (3/4-takt), toda s premakljivim naglasom, ki se seli s poudarjene prve četrтинke tudi na ostali dve četrтинki ter s tem uvaja v ternarni ritem obrazce binarnega ritma. Nestilizirana mazurka je precéj hitra; toda pri **Chopinu** najdemo tudi takšne, ki so otožne in počasne ter polagoma izgubljajo svoje tipične okrete. Po načinu plesa, pa tudi po pokrajini ločimo več tipov mazurke, kakor so »**kujavjak**«, počasna mazurka iz Kujavije, »**krakovjak**«, močno sinkopirana mazurka iz okolja Krakova, »**oberek**« ali »**obertas**«, ki je zelo hiter, vrtinčast ples tipa mazurke s številnimi ritmičnimi variantami. Oberek je izključno instrumentalen, k obertasu pa se poje plešoč. **Chopin** je nekako strnil vse različne tipe mazurke v stilizirano mazurko in takšna je bila vpeljana tudi v suitno in simfonično glasbo mnogih, zlasti francoskih in slovanskih skladateljev. Posebna kompromisna oblika med češko »**polko**« in poljsko »**mazurko**« je — v drugi polovici preteklega stoletja zelo priljubljena — **polka-mazurka**, v kateri je združen odbojni korak polke s trodelnim ritmom mazurke. Zanimivo je, da je prav polka-mazurka s svojim enakomerno potrkavajočim ritmičnim obrazcem osminke s piko, šestnajstinke in dveh četrтинk izredno močno vplivala na našo, prav takrat šele porajajočo se umetno glasbo, izraženo v samospevih zadnjih dveh 19. in prvih dveh desetletjih 20. stoletja. — Slednjič bi šlo omeniti, da je vpliv mazurke segel preko

poljskih mej na Švedsko, kjer je postala »polska« ljudski in kasneje tudi družabni ples v 3/4-taktu.

Ruski ljudski plesi. Tudi ruska ljudska glasba je bogata v plesih, toda v suitno in opersko-simfonično je doslej našel pristop le »hopak«, verjetno ker je najznačilnejši tako po ritmu, kakor po običajni plesni izvedbi. Hopak je hiter, poskakujoč ples v dvodelnem taktu; pravzaprav je ples solističen, spremlja ga petje in krožno korakanje zbora. Solist često izvaja zelo komplirane figure, odskoke in počepe; njegov ples sega v akrobacijo. Hopak je beloruski in ukrajinski ples; drugod poznajo različke, ki se oblikovno ne ločijo dosti od osnovnega tipa, v katerem prevladuje nanizavanje kratkih period v stalno pospešujočem ritmu. Drugi ruski plesi so: **trepak**, **kamarinskaja** in **lezginka**; vsi stojijo v dvodelnem taktu in so prilično živahni.

Med madžarskimi plesi je zavzel splošno pomembno mesto **čardas**, ki ima (stiliziran) dva odstavka; prvi je počasen uvod (»lasan«), drugi je živahna varianta (»friska«); **Liszt** je idealiziral čardas v svojih »Ogrskih rapsodijah«.

3. Moderni družabni plesi.

Po valčku pravzaprav ni bilo plesa, ki bi si mogel osvojiti ves svet in svojo oblast tudi trajno obdržati. V našem stoletju se je že od vsega početka pojavilo mnogo plesov različnega izvora, ki so se malo časa ali dlje uveljavljali na plesiščih, a niso mogli prodreti v suitno ali celó simfonično glasbo ter si vsaj za krajše obdobje zagotoviti mesto v nji. Z vdorom ameriške glasbe sloga »jazz« je prispelo mnogo tujih, zlasti črnskih in latinsko-ameriških plesnih različkov v Evropo; od njih se že najdlje uveljavlja »tango«, južno-ameriški različek habavanjere (gl. tam!) s celo vrsto podvrsti lokalnega značaja (prim. **Darius Milhaud**, **Saudades do Brazil**). Pod skupno značko »tango« teče danes lepo število nekoliko različnih plesov, ki jim je vsem skupen dvodelni takt, ritem v osminkah, od katerih je prva punktirana (= podaljšana za polovico, t. j. za eno šestnajstinko), prilično zmerni tempo, dvodelna oblika (A — B) in troha sentimentalnosti v izrazu. V nekaterih tangih prevladuje gladki tok osmink, drugi pa ljubijo sinkopiranje, ki je prišlo v tango pod vplivom jaza. Jazz ni ples, temveč slog izvedbe; najbolj značilni tip plesa zanj je »blues«, ki je bil sprva pravzaprav plesna pesem ameriških črncev ob posebnih, prvenstveno otožnih priložnostih (angl. »to feel blue« = biti žalosten). Pri prehodu iz pesmi v ples zadobi blues ostrejšo, pogosto sinkopirano ritmiko, pri čemer se lahko tudi tempo menja. Velika večina modernih plesov sloni na takšnih pevsko-plesnih improvizacijah brez trdnejšega formalnega ogrodja, zato so variante tako pogostne, da je mogoče na isto glasbo kar sproti oblikovati nove tipe plesov, ki se le gestično ločijo od prejšnjih, plesanih na isto ali vsaj zelo podobno glasbo (n. pr. **calypso** i. p.). Šlo bi tedaj v brezbrežje, ako bi naštevati posamične plesne oblike našega časa, ker se ne razlikujejo bistveno od nekaterih prototipov iz prejšnjih obdobj, zlasti pa zato ne, ker so moderni plesi oblikovno vedno le dvodelne pesemske oblike s popolnoma stereotipno izvedenimi simetričnimi periodami. Morda je ravno v tej enoličnosti vzrok, da se moderni plesi tako hitro menjavajo; njihova oblikovna struktura pač ne nudi mnogo osnov za trajnejšo ohranitev.

4. Jazz. Pod tem imenom razumemo danes določeno muzikalno gibanje našega stoletja z vsemi njegovimi sestavnimi elementi; temeljito področje mu je razpoloženska in uporabnostna glasba, njegov vpliv pa presega to področno omejitev in se odraža v vseh oblikah glasbe in morda tudi v drugih umetnostih in v življenju našega stoletja sploh. Zgodovinsko sega pokret v zadnji dve desetletji 19. stoletja; javno pa je prodrl z nastopom skupine »Alexander's Rag Time Band« leta 1911. Izraz »ragtime« se je v glavnem nanašal na razbrzdani, »besni« ritem, »jazz« pa je označeval koloristični element (harmonijo, orkestracijo); ta izraz je brž izpodrinil prvega in postal vseobsežna označba celotnega gibanja. To je prevzelo glasbene prvine od koder koli in si jih prisvojilo; dovršen del glasbe za jazz izvira od klasikov, oblike pa so bile izposojene od družabnih plesov, kakor so bili mazurka, polka, kvadrilja, valček i. p. Ritem se je spremenil s tem, da je — po zgledu črnske glasbe — prešel naglas s težke (poudarjene) dobe na lahko (nepoudarjeno), kar so zmotno imenovali »sinkopiranje« (*»syncopated music«*). Izrazno je bil uspeh jazz postavljen na odpor proti klasični tradiciji, ki je skoraj statično terjala spoštovanje neogibnih gradbenih, melodičnih, harmoničnih in kontrapunktičnih delovnih metod; njegov mik je bil predvsem v nevezani, tako rekoč »divji« improvizaciji, ki se je lahko vsak udeležil. Z nebrzdanim izrabljanjem prevzetega, v teku stoletij nabranega blaga ljudske in umetne glasbe se je jazz bogatil in število njegovih sodelavcev je kmalu zdaleka prekosilo tiste, ki so nadaljevali tradicijo gojitve glasbene kulture v znamenju klasičnih idealov. Nastali so različni načini obravnavanja glasbe za jazz, prvenstveno zadevajoč izvajanje (*»New-Orleans style«, »Dixieland style«, »Swing music«, »Jam music«, »Boogie-woogie«, »Bebop«, i. p.*); vsekakor je uporaba termina »stil« za različke med temi načini izvedbe nekoliko pretirana, kakor bi bilo neumestno proglasiti za »slog« vsako »maniro« izvajalske vrste.

V formalnem pogledu to gibanje ni moglo ustvariti nekaj novega, organsko s prejšnjim povezanega in iz globljih korenin vzklijočega; zato se oblikovno ves jazz oprijemlje dvodelne pesemske oblike, ki se najjasneje odraža v »popevki« kot njegovi vokalni emanaciji, medtem ko pokret instrumentalno goji vezani variacijski način v najprimitivnejši zvrsti: periodika malih odstavkov z nekaj formalističnimi spremembami in ponovitvami je navadno ves oblikovalni postopek. Preko njega sežejo le nekateri izjemni viški, ki prodirajo tudi v simfonično glasbo, ne da bi pri tem močneje opuščali opisano ravnanje (**Gershwin, Rhapsody in blue** in istega skladatelja **klavirski koncert**). Tudi takšnim idealiziranim primerom jazzovskega »sloga« ni bilo doslej dano, da bi se približali pravemu oblikovnemu snovanju, temveč so ostali na ravni povprečnosti. Pač pa so prijemi jazz vplivali na kompozicije nekaterih dovtetnih skladateljev resne glasbe ter jih popestrili zlasti v ritmičnem pogledu; arhitektonsko pa pomlajevalnih vplivov ni moč izslediti, saj je jazz oblikovno še precéj nebogljen in njegove številne različice (**»Black-bottom«, »Charleston«, »Foxtrott«, »Cake-walk«, »Lambert-walk«, »Shimmy«, »Slow-fox«** (sc. trot), **»Swing-fox«** (sc. trot) in mnogo podobnih ne zadevajo »oblik«, temveč se nanašajo bodisi na plesne korake, tempo izvedbe ali druge priložnostne značilnosti. — Podobno so imena raznih latinsko-ameriških raz-

ličic tanga (»Beguin«, »Cha-cha-cha«, »Carioca«, »Cucaracha«, »Mambo«, »Raspa«, »Rumba«, »Samba«), ki jih je tudi skoraj nešteto, zgolj priložnostna, včasih regionalna, včasih pa svobodno izmišljena za označevanje nebistvenih variant istega plesa.

b) Karakterni komadi. V tem zaglavju najde svojo mesto pretežna večina vseh skladb svetovne glasbene literature, ki jim je skupna forma pesmi, presajene na instrumentalno področje. Tu srečamo pesemske oblike vseh zvrsti, od najpreprostejše periode do sestavljenih večdelnih form; vsem je skupna periodična gradnja, aditivno zaporejanje period na harmoničnih kadencah, oblikovno zaokroževanje in zaključevanje monotematičnih formalnih skupin in podobno. Arhitektonski princip je pri vseh enak: gre za razpredanje započetih muzikalnih misli, simbolično podobnih govornim stavkom v ritmičnem, melodičnem in harmoničnem modelu (kalupu), ki jamči za medsebojno ujemanje teh glasbenih elementov (prvin) in njihov usklajeni nastop v formalni enoti. Vsaka, tudi najpreprostejša ljudska pesem je v bistvu tako zgrajena; samó sproti improvizirana glasba te formalne povezave ne pozna.

Instrumentalne, bodisi solistične ali ansamblske skladbe pesemskih oblik spadajo semkaj in se le vsebinsko ločijo med seboj. Taksativno bi jih bilo moč naštet, če bi bile vse od njih stalne; tradicija je nekaterim od njih že dala pečat, po katerem tudi nove tvorbe lahko razvrstimo; vedno pa se iznova pojavljajo novi nazivi z bolj ali manj določenim vsebinskim korelatom; prepogosto pa so takšni nazivi svobodno izmišljeni in pomenijo nasilno aplikacijo od drugod povzetih pojmov, včasih pa tudi zgolj leporečno nadomestilo za neopredeljiv, manjkajoč izraz. Zato se dá na kratko omeniti le nekaj najpogostejših, dlje pa se ustaviti le pri nekaterih, ki določajo že zdavnaj ustaljene in proučene forme brez ozira na vsebine.

Pod označbo »karakterni komadi« lahko uredimo dve zvrsti: **vsebinsko** označene skladbe in pa **namembne** skladbe. K prvim štejemo vse tiste, ki jim je z naslovom bolj ali manj točno opredeljena vsebina ali vsaj vsebinsko razpoloženje (oboje je težko razločevati). Takšne so:

»Pesem brez besed«, »Elegija«, »Nokturno«, »Nenija«, »Impromptu«, »Improvizacija«, »Barkarola«, »Gondoljera«, »Serenada«, »Poème«, »Rapsodija« in z njim vse zvrsti iz poetike, kakor so »simfonične pesnitve«; dalje nazivi, kakor »Burleska«, »Noveleta«, »Bagatela«, »Arabeska«, »Miniatura«, »Intermezzo«, »Humoreska«, »Capriccio« in kolikor je še takih in podobnih. Nekateri od teh izrazov precéj točno opredeljujejo razpoloženje, kakor »nokturno«, ki označuje »nočni spev«, torej glasbo, opisujočo nočno razpoloženje. Različnim stopnjam šaljivosti služijo »humoreska«, »capriccio«, »burleska«, »grottesca«; zazibavajoči značaj označujejo »barkarola«, »gondoljera«, »uspavanka« (»Berceuse«), nepomembnost skladbe izpovedujejo »miniatura«, »bagatela«, »badinage« i. p. Improvizirani način nastanka ugotavljajo nazivi »impromptu«, »improvizacija«, »arabeska«, »rapsodija«, »fantazija« i. p.; žalovanje izražajo »elegija«, »nenija«, »žalna glasba«, spevnost »canzonetta«, »romanca«, »pesem brez besed«, »poème«, vse seveda s prizvokom, ki jim pritiče v poeziji. Iz abstraktnosti v konkretnost vodijo oprijemljivejše oznake, kakor »Letni časi«,

»Gozdni mir«, »Pomladanski spev«, »Čmrljev let« in brez števila podobnih, na realni ali namišljeni svet nanašajočih se izrazov, ki se včasih težko izogibljejo čustvenosti in zapadejo v sentimentalnost; za to je v njih obilovalo rahločutno 19. stoletje.

Najširša karakterna označba je »**pesnitev**«; uporablja se prvenstveno v orkestralni literaturi kot »**simfonična pesnitev**« in tu je postala ustaljen pojem. »**Simfonična pesnitev**« zajema programsko glasbo brez določene oblike; forma se tu ravna skoraj izključno samo po programu, ki je vnaprej določen. »**Simfonična pesnitev**« torej pravzaprav sploh ne označuje oblike, temveč podaja le dve opredelitvi: kot »simfonična« označuje skladbo, napisano za simfonični orkester in ustrezno razsežnost, kot »pesnitev« pa poetično pripadnost. V solistični instrumentalni glasbi bi njej še najbolj ustrezala oznaka »**fantazija**«, kajti tudi v fantaziji se posamezni odlomki zapovrščajo in so podrejeni samó neki skupni poetični usmerjenosti; v novejšem času najdemo tudi ansamblske in orkestrske skladbe tega naziva.

Namembne skladbe so v glavnem takšne, ki služijo določeni uporabi; v solistični literaturi tečejo pod to značko zlasti »**etude**«, v orkestralni pa »**koračnice**« in »**uverture**«.

Etuda je skladba, namenjena obravnavanju nekega tehničnega ali pa interpretacijskega problema; zato je ponajveč solistična, predstavljamo pa si seveda tudi orkestralno skladbo s tem ciljem. Zato je etuda ponajveč enocelična, to se pravi, da izvira njena oblika iz motivičnega materiala, zgrajenega iz lastnih ponavljanj. Tehnični problem je ponavadi že takoj v pričetku nakazan, potlej pa motivično izpeljan po periodah; slednjič je z njegovim ponavljanjem in prestavljanjem, razširjevanjem in zoževanjem dosežena periodizacija v smislu pesemskih oblik. Popolnoma isto gradnjo kaže **preludij** v svoji najbolj klasični formi za **Bachovih** časov.

Koračnica ima svoj namen že zajet v imenu samem; večinoma služi večjim skupinam, zato je navadno zložena za orkester, pa tudi v solistični glasbi jo srečavamo često, tu seveda v prenesenem pomenu kot skladbo, ki naj vzbudi predstavo korakanja. Koračnice se ločijo po hitrosti in taktu; normalna, srednje hitra koračnica stoji v 4/4-taktu, hitrejša v 2/2-taktu, prav urne pa so v 6/8-taktu (= 2/4 v triolah). Redno uporabljajo razširjeno pesemsko obliko A-B-A; odstavek »B« je trio, po značaju nekoliko mirnejši od (obeh enakih odstavkov) A. **Žalna koračnica** je posebno počasna in svečana, skladno s svojim namenom. Trio ima navadno tolažljiv značaj in je v duru, odstavek A pa sta pri nji v molu. S koračnico teče vstric **masovna pesem**, ki je v takem primeru vokalno-instrumentalna zvrst.

Uvertura (= uvodna glasba, predigra) ima kot oblika zelo bogato zgodovino, saj je od vsega početka služila pri otvoritvi predstav, parad i. p. Njen predhodnik je **fanfara**, kratek poziv k pozornosti, ki so ga izvedli najjačji instrumenti (trobente, pozavne, rogovi). Kasneje se je oblika uverture osamosvojila; **beneška uvertura** 17. stoletja je bila trodelna; prvi del je bil počasen, drugi hiter, tretji pa bodisi ponovitev prvega odstavka ali pa poseben počasni odstavek. Prav isti razpored navaja **francoska uvertura** za čas **Lullyja**; bila

pa je bolj briljantna, koračniško usmerjena. Drugi uverturni tip je bila **neapolitanska uvertura**, kakor jo je gojila neapeljska opera. Njeni deli so bili po vrsti: hiter, počasen, hiter — oba hitra odstavka sta torej oklepala notranji počasni del. Tu se je razvila koncertantna uvertura in so bile dane kali simfoniji. Danes ločimo dva uverturna tipa: **francoskega** in **italijanskega**. Od **Glucka** dalje pa so začeli pisati uverture v sonatni, torej simfonični obliki in oba tipa sta se ohranila le še v nekaterih koncertnih uverturah.

Mnogo oper nima šire razpredene uverture; nadomešča jo krajši **uvod** ali **predigra**, ki sodi v toliko že k programski glasbi, ker je v nji včasih zgoščena motivika cele opere; drugod podajajo predigre samo razpoloženje prvega dejanja (slike) ter ga s tem uvajajo. Vse predigre so svobodno zgrajene in obsegajo navadno le en del; ne bi bilo niti treba omeniti, da so popolnoma podobno zgrajene tudi **medigre (intermezzi)**, ki so pri francoskih operah ohranile naziv »entr'acte«. — Glede uporabe naziva »uvertura« pri **Bachu** gl. 34!

c) **Kontrapunktične oblike**. Kontrapunkt kot večšina je samó delovna metoda ter torej ni oblikovalen; vendar tradicija veleva, da imenujemo skladbe, v kateri se poslužujemo kontrapunktičnih metod kompozicijske tehnike, kontrapunktične. Obe glavni obliki te vrste sta **kánon** in **fuga**.

1. **Kánon** je način vodenja glasov, ki vstopajo posamič po dogovorjenem presledku in v naprej določenem redu v prav tako odrejenih intervalih in notnih veljavah ter so tudi glede smeri tonskega zaporedja vezani na določen (dogovorjen) postopek. Grški izraz kanón (danes prenašamo naglas na prvi zlog) pomeni »pravilo, zakon, vodilo« in je prav izbran za ta postopek, ki uravnava glasove vezano na neko pravilo. Časovno odrejene forme kánon nima; redke so tudi daljše kompozicije, ki bi vsebovale kanonično med seboj povezane glasove od početka do kraja. Zato kánon pravzaprav ni določena oblika, temveč le kompozicijsko-tehnični postopek; njegovo obravnanje sodi v učbenik kontrapunkta in ne oblikoslovja.

Tu naj naštejemo samó glavne vrste:

a) po intervalu ločimo kánon v primi, sekundi, terci, kvarti, kvinti, seksti, septimi, oktavi in noni; poslednja sta predstaviti kánonov v primi in sekundi za oktavo (navzgor ali navzdol). Našteti intervali so razvrščeni po kvantiteti; razume se po sebi, da se tudi kvalitativno razlikujejo med seboj in se pri tem ravnaajo po tem, ali je osnova diatonična ali kromatična;

b) po številu glasov poznamo kanonične vrste od dvoglasja naprej; za obsežnejše kompozicije, koder je kánon le priložnostna delovna metoda, prihaja praktično le dvoglasni kánon v poštev;

c) po notnih veljavah poznamo kánon v istih notnih veljavah, kánon v povečanju (per augmentationem) in pa v pomanjšanju (per diminutionem); v prvem primeru ostanejo notne vrednosti drugega glasu enake onim v prvem glasu, v drugem se podaljšujejo v določenem razmerju (eno od teh je podvojitvev notnih veljav), v tretjem pa se krajšajo (tretja vrsta je obrat druge vrste);

č) po smeri notnih vrst ločimo premi ali istosmerni kánon od kánona v nasprotni smeri (inverzni kánon); pri tem si sledijo note v nasprotni smeri od prvega nastopa.

Posebne zvrsti kánona so še:

d) zrcalni kánon; pri njem posnema komes (t. j. drugi glas) svojega prednika (duks, t. j. prvi glas), kot da bi čital note v zrcalu; os obrata je torej tretja = srednja črta notnega črtovja;

e) rakov kánon prinaša témo (duks) od določene prelomnice dalje v obratnem zaporedju not; zrcalni kánon je torej posebna zvrst rakovega kánona;

f) vse te kánonične vrste se lahko kombinirajo med seboj, oziroma nastopajo v različnih intervalih, notnih vrednostih in smereh, pa tudi istočasno ali pa zapored, v dveh ali več glasovih hkrati; na ta način so odprta kombinatoriki kar se dá široka vrata.

Kánon je seveda lahko vokalen ali instrumentalen, oziroma vokalno-instrumentalen; do kraja 16. stoletja so prevladovali vokalni kánoni, potlej pa so prešli na instrumentalno področje. 19. in prva polovica 20. stoletja sta bila revna v kanoničnih umetnijah; v drugi polovici 20. stoletja pa so prišle spet do skoraj srednjeveškega upoštevanja.

2. Fuga. To osrednjo polifono formo, ki je polagoma zrasla iz kanoničnih imitacij, od koder ima tudi ime, smatramo za najvišji dosežek kontrapunktične delovne metode, ki je prerasla svoj prvotni, izumetničeni in igrivi koncept in se razvila v najbolj dosledno izpeljano strogo obliko. Po danes obči definiciji je fuga monotematična trodelna oblika na vokalnem, instrumentalnem ali vokalno-instrumentalnem področju. Monotematičnost fuge obstoji v tem, da tvori njeno srž **téma**, t. j. karakteristična, na harmonični kadenci zgrajena melodija, ki je lahko kratka pesemska perioda z očitnimi motivičnimi značilnostmi. Téma vsebuje v bistvu glavno muzikalno vsebino fuge; podpirajo in dopolnjujejo jo spremljajoči in istočasno nastopajoči **kontrapunkti**, ponekod tudi **kontrasubjekti** imenovani. Prvi nastop téme je enoglasen in se imenuje **duks** (dux = vodja), v istem smislu včasih tudi drugače poimenovan (antecedens, proposta); v bližini njegovega konca ali po kratkem prehodnem **mostičku** mu sledi **komes** (comes = tovariš, spremljevavec), ki ni drugega kot v območje harmonične dominate (= na D) prestavljeni duks. Obstaja vrsta pravil, kako naj vstopi komes; to pa spada v kontrapunkt. Spremljava h komesu je iz istega materiala zloženi **kontrapunkt**, ki je po možnosti stalen, to se pravi, da se pojavi obenem z vsakokratnim nastopom téme. Zaporedje glasovnih vstopov zavisi od njihovega števila; razume se samo po sebi, da ima vsaka fuga najmanj dva glasova. Prvi del, v katerem se v vsakem glasu prvič pojavita duks in komes, se imenuje **ekspozicija**; ekspozicija torej pokaže témo v obeh njenih aspektih (t. j. kot duks in kot komes), njen kontrapunkt ali vse njene kontrapunkte, če jih je več, in pa vse vezne člene muzikalnega tkiva, ki imajo praviloma svoj izvor v tematičnem materialu téme in njenih kontrapunktov. V klasični fugi je ekspozicija zgrajena na harmonični bazi, in sicer na plagalni kadenci (T-D) tako, da je duks vselej na T, komes pa na D. Ako pa téma modulira (in to sme le iz T in D), potem je

naloga komesa, da jo pripelje nazaj na T. Ekspoziciji sledijo **izpeljave**; prva od njih stoji v pogledu akordike na Tp in njeni D, druga v eni sorodnih tonalitet, tretja pa krene proti S in uvaja **kodo**. Število izpeljav ni predpisano ter zavisi od bogastva tematične obravnave. **Koda** temelji na razširjeni avtentični kadenci S-D-T; funkcijo S je že vpeljala zadnja izpeljava, zato štejemo nastop kode pravzaprav šele z vstopom funkcije D. Le-ta se močneje vpelje s **pedalnim tonom** (na D), nad katerim nastopajo tematične **reminiscence**, to je bodisi cela téma ali pa njeni drobci (motivi) v nevezanem zaporedju. Ko se konča pedalni ton na D, vstopi **zaključek**, najpogosteje tudi s **pedalnim tonom** na T. Tudi tu je mesto za reminiscence, dokler sklepna kadenca ne ustavi dotlej neovirani potek tematičnega materiala. Bistvo fuge je, da vseskozi obravnava le enotni, v témi in njenih kontrapunktih zajeti tematični material ter ga prikazuje v različni harmonični osvetlitvi in v kontrapunktični obravnavi. Obstajajo fuge, ki se ne poslužujejo v polni meri kontrapunktičnih kompozicijskih metod; druge pa slonijo na njih in v njihovo korist zanemarjajo harmonično življenje kadenc. Kvaliteta fuge ne zavisi od delovnih metod, temveč od ciljnosti, skladnosti in splošnih muzikalnih kvalitet uporabljenih in v gradbeno enoto zajetih elementov.

Poseben, kanonični način obravnave téme, pri katerem je téma ali del téme sam sebi kontrapunkt, se imenuje **tesna (stretta)**. Tesna je zelo priljubljen, a neobvezen način obravnavanja téme v fugi.

Število fuginih delov se poveča, če povečamo število tém; obstajajo torej tudi bitematične in sploh večtematične fuge. Tedaj se po obliki ločijo takšne, ki že takoj v ekspoziciji prinesejo vse téme (ki morajo v tem primeru biti druga drugi kontrapunkt, to se pravi, obenem iznajdene v eni ali več vrstah tako imenovanega dvojnega kontrapunkta, ki ga obravnava »nauk o kontrapunktu«), ali pa ima vsaka téma lastno ekspozicijo ter se šele v sklepni izpeljavi kombinatorično pojavijo hkrati. Takšne fuge se imenujejo »**dvojne**«, »**trojne**« ali celo »**čtetvorne**« fuge; prvotna monotematičnost forme se torej lahko takoj spočetka prevrže v bitematičnost, tritematičnost ali celo politematičnost. Mnogokrat zelo občudovana gradacija v fugi v bistvu ni kontrapunktični dosežek, temveč zavisi od smotrne razporeditve harmoničnih kadenc; fuga brez le-teh (atonalna fuga) je protislovna, kajti fuga je zgrajena na podlagi kadenc z uporabo kontrapunktične delovne metode ter le po zadnjem svojstvu do neke mere pripada zaglavju o »kontrapunktičnih« formah.

Mala fuga, ki ji manjkajo šire razpredene izpeljave ali ki sicer kakor koli izkazuje formalne pomanjkljivosti, se imenuje »**fughetta**«. »**Fugato**« navadno označuje fugiran zastavek, ki pa po začetni ekspoziciji preide v nekontrapunktično nadaljevanje; ta način so mnogo uporabljali klasiki v sonatnih in simfoničnih stavkih, kadar strožja kontrapunktična obravnava tematičnega gradiva ni bila zaželena.

Kánon in fuga sta obe strogi obliki kontrapunktičnega obravnavanja; takšno metodo dela v milejši obliki prikazuje »**imitacija**«, ki je kanonična

podzvrst. Pri nji ni obvezno posnemanje prvega glasu točno po kvaliteti intervalov in zadošča posnemanje v kvantiteti; tudi so odgovori lahko zagrešili to ali ono nedoslednost ali pa se sicer kakor koli svobodno kretali. Imitatorični postopek so uporabljali mnogi skladatelji, zlasti v krajših nevezanih oblikah (»**invencijah**«); v njih je prišla bolj do veljave domiselnost, kot pa strogost pri posnemanju. Vsekakor pa so tudi najstrožje forme dovoljevale velik razmah fantazije, seveda v dopustnih mejah kadenčnega reda; prav to pa je preizkusni kamen vsake fantazije, ki nikoli ni brezbrežno tavanje v neznanem, temveč vselej smiselno organizirano funkcioniranje.

36. Koncert. Ta naziv v bistvu ne označuje posebne kompozicijske oblike, temveč izpove, da posameznik ali solistična skupina nastopa ob spremljavi druge, zborovsko zasedene instrumentalne skupine. Uporabljala sta ga že oba **Gabrielija** kot naslov zbirke skladb, ki je obsegala primerke iz »musica da chiesa, madrigali et altro« (1587) in je očitno z njim bilo zajeto isto kot kasneje (1597) z napisom »Sacrae symphoniae«, kjer so bili zbrani »motetti, canzoni per sonar e sonate«. Prelomnica 1600, ki je ločila staro glasbo od nove, torej za ime ni bila odločujoča; tudi etimologija besede »koncert« je danes ugotovljena in kaže izvor tega samostalnika v italijanskem glagolu »concertare« = uskladiti, ne pa v latinskem »concertare« = tekmovati. Šlo je tedaj za uskladitev solista, oziroma solistične skupine z ostalim orkestrom, kar je pravzaprav še zdaj globlji kompozicijski namen te zvrsti muziciranja. Danes razumemo pod nazivom »koncert« skladbo za enega ali več solistov ali manjši solistični ansambel ter skupinsko soigro, ki večkrat opravlja zgolj dopolnjevalno, oziroma spremljevalno delo. V tem smislu se pojavi naziv »koncert« v 17. stoletju najprej pri italijanskih skladateljih **Vivaldiju**, **Tartiniju**, **Locatelliju** in drugih; od tam ga je povzel **Bach** in odtlej se je vedno močneje uveljavil v koncertnem življenju; počasi se je premaknilo težišče skladbe iz prvotne soigre solista in spremljevalnega telesa v izpostavitve solistične virtuoznosti ob sočasnem zapostavljanju spremljave. Največji skladatelji novejših dobe so skušali zopet upostaviti prvotno ravnovesje med obema.

Prvotni koncerti so bili nekakšne suite, sestojede iz posameznih stavkov, ki so med seboj kontrastirali v tempu; včasih so imeli tudi samostojne podnaslove, podobno kakor suite. V to skupino spadajo »**Concerti grossi**« (= veliki koncerti), kjer je skupina dveh ali treh solistov-godalcev igrala odstavke skladb izmenoma z večjim godalnim ansamblom. Včasih so mesto solističnih godalcev zavzela tudi pihala; orkester pa je bil načelno vedno godalen. Število stavkov ni bilo obvezno določeno in je nihalo med tri in sedem. Kasnejše oblike koncerta so bile trostavčne: dva hitra stavka sta oklepala srednjega počasnega. V klasiki se je začela pri prvem stavku koncerta uveljavljati sonatna oblika; ta navada je ohranjena do danes, kakor tudi predklasična tristavčnost koncerta. Današnja definicija bi torej uvrstila tip »koncerta« v zaglavje »sonata« s pristavkom, da ima koncert ponavadi tri stavke in se v njem izkazuje pozornost solistu s tem, da ima vsaj eden od teh stavkov solistično »**kadenco**«, t. j. poseben, nespremljan odstavek, v katerem je skladatelj na virtuozen način vpletal glavno tematiko skladbe. Nekoč so izva-

javci kadence improvizirali; od **Beethovna** dalje pa skladatelji svoje kadence sami oskrbujejo, da ne bi preveč odstopale od celotnega koncepta skladbe.

Pod zaglavje koncerta spada tudi »**koncertantna simfonija**«, ki je neka-ko sredi 18. stoletja izpodnesla »concerto grosso«; s tem nazivom so hoteli opozoriti na to, da oblika skladbe ni več prejšnja, temveč se naslanja na bitematično sonatno (simfonično) formo; v ostalem je koncertantna simfonija prav tako izmenjavala »soli« in »tutti«, torej solistične glasove s skupnimi orkestrskimi glasovi. Iz koncertantne simfonije se je razvil današnji koncert. Obstajale so koncertantne simfonije za enega ali več istovrstnih ali raznovrstnih solističnih instrumentov; kasneje so jih označili kot »**dvojne**«, »**trojne**« ali »**četvorne**« koncerte (nemški »Doppel-«, »Tripel-« in »Quadrupelkonzert«), pač po številu solistov. Izraz »koncertantna simfonija« je nekoliko zastaral, a se v novejšem času spet ponekod pojavlja.

Naziv »**Concertino**« ima dva pomena; starejši označuje solistično skupino v kompleksu »concerto grosso«; njegovo nasprotje je bilo »tutti« ali »ripieno« (= dopolnilo). Ta izraz je danes odveč, ker ni več oblike »velikega koncerta«. Drugi pomen imena »Concertino« je »mali koncert«, kar se nanaša bodisi na skrčeno obliko skladbe ali pa na manjšo orkestrsko zasedbo, navadno pa obsega oboje. Tako bi imel kratek koncert za en solistični instrument s spremljavo godalnega orkestra vselej pravico do naziva »Concertino«.

Včasih so koncerti nekompletni in imamo od njih morda samó prvi stavek; tedaj ga Nemci kličejo »**Konzertstück**«, Francozi pa »**Morceau de concert**«, pa tudi po prvem tempu »**Allegro de concert**«; v zadnjem primeru bi mu mi smeli reči »**Koncertni allegro**«. Taka zvrst je tudi »**Koncertni rondo**« (»**Rondo de concert**«), s čemer je povedano, da gre za koncertni stavek oblike rondoja. Sploh pa lahko nosi vsaka skladba, namenjena javni koncertni izvedbi, vzdevek »koncertni« (»de concert«), ne da bi s tem vzela nase kakršno koli formalno obveznost.

Seveda je koncertni solist lahko tudi pevec; njegov glas se tedaj podredi skupni obliki ali pa sam določuje obliko; v takšnem primeru prestopi okvir instrumentalne glasbe in posega v območje vokalno-instrumentalne glasbe, ki je obravnavana v tretjem delu. Eden najbolj tipičnih primerov te vrste je 4. stavek iz **Beethovnov** 9. simfonije, napisan za pevske soliste, zbor in orkester; njegova oblika je neodločena, se deloma nagiba k sonatni formi, deloma pa je kantata, sestavljena iz več odstavkov, ki so med seboj le ohlapno povezani in v bistvu sledijo péti poeziji (programska glasba); sodi torej bolj med vokalno-instrumentalna dela in pomenja nasproti drugim stavkom simfonije odstop od simfoničnega koncepta.

III. Vokalno-instrumentalne in scenične oblike

V prejšnjih dveh delih popisane oblike so bile bodisi izključno vokalne (madrigal, motet), bodisi izključno instrumentalne (šakona, sonata), ali pa so veljale obema skupinama (fuga); lahko so nekatere od njih družile vokalno glasbo z instrumentalno (koncert), kar bi obliko samo po sebi sicer raz-

širilo, a ne bistveno spremenilo. V tem zaglavju navedene oblike pa so od vsega začetka (z izjemo maše, ki pa ni posebna oblika, temveč le niz enako ali različno oblikovanih stavkov) navezane na skupno vokalno-instrumentalno izvajanje. Njihova struktura je v največji meri odvisna od besedila in od tega zavisijo tudi njihove forme. Ločimo v glavnem dva načina obravnave besedila; v prvem skladatelj (ali pa že prireditelj besedila) lomi tekst v posamezne odstavke, ki potlej v kompoziciji tvorijo »točke«; takšno ravnanje imenujemo »komponiranje po točkah« in v tem primeru zavisi obsežnost skupne oblike od števila in obsežnosti točk. Drugi način zajame s kompozicijo celotno besedilo od konca do kraja (lahko tudi razdeljeno na večje odlomke, kakor so operna dejanja, i. p.); temu načinu obravnave pravimo »prekomponiranje«. Zgledi za »točkovne« opere so v glavnem vsa tovrstna dela pred **Wagnerjem**; oratoriji in kantate so v veliki meri »prekomponirana« dela, ki imajo sicer večje odstavke, a ne ločijo posameznih poddelov s presledki. Oba načina sta slej ko prej v rabi ter ne vplivata na estetsko ocenjevanje posamezne umetnine. V naslednjem naštetih forme so v resnici celote, ki združujejo več oblikovno ločljivih odstavkov brez ozira na to, ali so grajene po načelu »točk« ali pa po »prekomponiranju«; z njimi ne obravnavamo novih oblik, temveč popisujemo le strukture, ki sestavljajo in družijo »oblike« v obsežnejše gradnje. S termini »opera«, »oratorij«, »kantata« in podobnimi označujemo torej le velike, arhitektonično iz manjših oblik sestavljene celote, ki so namenjene nepretrganemu poslušanju ter vežejo lirične, epične in dramatične, v opernem svetu pa tudi scenične elemente z glasbo in niso glasbene forme v čistem pomenu besede, temveč — bolj ali manj kompromisne — mešane oblike literature, scene in koreografije ter deloma tudi likovnih umetnosti z glasbo, pri čemer pripade glasbi najmočnejši delež.

37. Kantata. Danes uvrščamo pod to ime obsežnejša vokalno-instrumentalna dela, obstoječa iz več med seboj ločenih, ali pa tudi brez presledka prehajajočih stavkov, napisana za ansambel pevskih solistov, zbor in orkester. Prvotno je naziv »kantata« samó opredeljeval vrsto izvajanja v nasprotju z označbo »sonata« (gl. tam!) in ga srečavamo v začetku 17. stoletja s pomenom solističnega pevskega oblikovanja v nasledstvu zborovskega madrigala (gl. tam!); tedaj pa še ni označeval posebne oblike. Šele v 19. stoletju se prične razločevanje kantate kot oblike višje vrste z vzorom **Bachovih** kantat, ki so bile po vsebini cerkvene, napisane za nedeljsko uporabo, in pa posvetne, a namenjene v obeh različnih izvedbi solistov, zbora, orgel (čembala) in ustrezne orkestrske zasedbe; le-ta seveda ni bila stalna ali predpisana, temveč se je ravnala po trenutni zmogljivosti. Kantata **Bachovega** tipa (sam **Bach** je ni tako imenoval) je polagoma zajela več različkov, kakor »koralna kantata«, ki je obravnavala protestantski koral in ga na več načinov variirala, dalje »odna kantata«, kateri je bila podlaga pesniška oblika ode, in pa »madrigalna kantata«, ki je bila po obliki često prekomponirana; sredi 19. stoletja se je močnejše uveljavila »baladna kantata«, ki si je poiskala literarno ogrodje zlasti v romantičnih baladnih pesnitvah. Zdaj pomeni kantata vsako, spremljanemu

petju namenjeno in v daljši obliki koncipirano delo kakršnega koli sloga ali vsebine in je torej zelo širok, zbiralni pojem brez določenega okvira.

Kantata zajema toliko delov, kolikor je odstavkov v tekstu, oziroma kakor je pač besedilo razdeljeno. Vsak del ima svojo obliko in je namenjen vokalni, instrumentalni, ali vokalno-instrumentalni zasedbi. Vse to lahko pri vsakem delu zaznamujemo s posebnim nazivom, ki se bodisi ravna po njegovi obliki ali pa po vrsti izvajanja. Večina imen se nanaša na oboje ter bolj ali manj točno zadene definicijo. V glavnem gre za naslednje tipe:

1. solistični spev (= pesem, aria, cavatina) (samospev)
2. dvospev (duet, duo)
3. trospev (tercet, pri instrumentih tudi trio)
4. četverospev (kvartet)
5. peterospev (kvintet)
6. šesterospev (sektet)
7. sedmerospev (septet)
8. osmerospev (oktet)
9. deveterospev (nonet).

Našteti izrazi upoštevajo samo število izvajavcev ter ne označujejo nobene oblike; le-te so praviloma pesemske, brez ozira na število period, ki jih obsegajo. Na samo obliko se nanašajo izrazi aria, cavatina, i. p.*

a) »Aria« je v sebi zaključena, ponajveč večdelna pesem za en sam glas in je prvotno pomenila isto kot »spev«, »napev«, »pesem«. V 16. stoletju je bila harmonično ogrodje skladbe, ponavadi predstavljeno v basu. V tem smislu jo najdemo kot predklasično instrumentalno obliko. V 17. stoletju je prešla na področje vokalne glasbe ter navzela običajno trodelno pesemsko obliko A-B-A. To je osnovni obrazec tako imenovane »da capo«-arije, iz katere so nastali kasneje mnogi različki v francoski in italijanski operi. Spremljavo arije je sprva oskrboval čembalo, kasneje pa orkester. Nekatere arije so bile napisane tudi samo za to, da je imel pevec priložnost, pokazati svojo tehnično pevsko izvežbanost (virtuoznost); v to zvrst so še v tem stoletju spadale koloraturne arije. Danes imenujemo »aria« razsežnejše speve v kantatah in operah brez določene forme, namenjene solistu.

Različka arije sta »arietta« in »arioso«; njun pomen je v bistvu razviden že iz samega naziva: arieta je krajša arija z manj pomembno vsebino in zahtevnostjo, ariozo pa splošno pomeni spevno skladbico brez posebnih pretenzij.

b) »Cavatina« je prav tako kot prejšnja enodelna ali dvodelna skladba za glas s spremljavo orkestra, v kateri prihaja do veljave spevnost. Nastala je iz kavate (»cavata«), ki je bila sprva lirični zaključek recitativa. Tudi kavatina spada tako med vokalne, kakor tudi med instrumentalne oblike, kjer

* Nastopu več kot devetih solistov gre že naziv »ansambel«; vendar pomeni ta beseda lahko tudi vsako drugo zasedbo, pač ustrezno številu nastopajočih.

je spevnost prenesena na lirično vsebino. Včasih je kavatina tudi pomenila skrajšano arijo.

Vse, kar velja za kantato, se v večji odmeri nahaja tudi v oratoriju in v operi, skratka v vseh vokalno-instrumentalnih delih.

38. Oratorij. Obsežnejša večdelna kantata z nabožnim besedilom se imenuje oratorij (iz lat. orare = moliti, oratio = molitev). Dalo bi se ločiti epični oratorij od dramatičnega, oziroma liričnega. Prvi bi po svoji vsebinski plati sodil v cerkveno glasbo, druga dva pa tudi na koncertni oder. Od kantate loči oratorij zdržana vsebinska povezanost, ki navadno ponazoruje neki dogodek, od opere pa dejstvo, da ga je moč izvajati brez prizorišča. Zgodovina oratorija je zelo razgibana; nastal je iz različnih vej liturgične péte drame in posvetnih opernih dialogov. V 17. stoletju so začeli gojiti zborovske oratorije; kasneje je prevladovalo operno obravnavanje oratorija. Zgodovinsko razlikujemo tri faze oratorija: »**oratorio latino**« na latinski svetopisemski tekst, dalje »**oratorio erotico**« kot posvetni, ljubavne dogodke in doživetja popisujoči in na opero naslonjeni, in slednjič »**oratorio vulgare**«, poljudni oratorij z italijanskim besedilom in svobodno izbrano pesniško podlago. Sestavni deli so bili isti kot v kantati, seveda pa po trajanju in tehtnosti ustrezni za celovečerno izvedbo. Danes poznamo v glavnem oratorije z izrecno nabožno ali vsaj meditativno vsebino. V vsakem primeru obsega oratorij vse v kantati možne oblike, k temu pa še vezne péte ali govorne dialoge, oziroma **recitative**, pa tudi daljše instrumentalne **predigre, medigre** in **poigre**. Po vsebini poznamo: a) **zgodovinski oratorij**, ki črpa vsebino iz obče zgodovine; primerov za to zvrst je mnogo in sežejo od 17. stoletja pa do danes; b) **mitološki oratorij**, čigar snov je povzeta večinoma iz grške mitologije; gojili so ga zlasti v 18. stoletju; c) **nabožni oratorij**, pri katerem je vsebina posneta bodisi po svetopisemskih dogodkih, religioznih legendah ali splošno po dogajanjih iz cerkvene zgodovine; tudi ta zvrst pozna še danes mnogo pomembnih novih primerov; č) **posvetni oratorij**, ki bi ga morali bolj smiselno klicati »kantata« in ki se naslanja na kakršno koli realistično besedilo. Če vzamemo poimenovanje »oratorij« točno, bi smeli tako imenovati le tista dela, katerih besedila bodisi popisujejo ali pa vsaj vzbujajo molitvi podobna razpoloženja; vendar je prešlo v navado, da tako kličemo vsakovrstna celovečerna kantatna dela širšega koncepta in večje izvajalske zahtevnosti.

39. Maša. Posebna, iz več samostojnih delov sestavljena in glavni cerkveni obred spremljajoča kantata je maša (iz latinske sklepne formule »ite missa est« = pojdite, opravljen je /sc. obred/). Maša prav tako kot kantata, oratorij in opera, ni določena oblika, temveč sestoji iz predpisanih delov, ki jih povezuje z obredom v celoto. Nekateri teh delov so obvezni (obligatni), drugi pa priložnostni; vsi pa se ravnaajo po namenu maše. Obligatni mašni deli so: 1. Kyrie (eleison), 2. Gloria (in excelsis), 3. Credo (in unum Deum), 4. Sanctus (Dominus Deus Sabaoth) in 5. Agnus (Dei). Dele naštevamo ponavadi samó z začetnimi besedami. Teh pet delov pa lahko razširimo; tako je »Kyrie« lahko trodelen z oddelki »Kyrie eleison«, »Christe eleison« in ponov-

nim »Kyrie eleison«; v 2. delu so mnogi skladatelji posebej oddelili stavek »qui tollis peccata mundi, miserere nobis«, v 3. delu pa »crucifixus«; od 4. dela se često odloči kot samostojen odstavek »benedictus«, zaključni »Agnus« pa se rad ponavlja v različnih variantah. Zgodovina maše se krije z zgodovino katoliškega obredja in je zelo razgibana in bogata v dopolnilih in spremembah. Zasledujemo jo lahko od 9. stoletja dalje, sprva kot enoglasno vokalno obliko, od 14. stoletja dalje pa kot večglasno péto mašo. Od 17. stoletja naprej je šteti vokalno-instrumentalno mašo, čeprav so seveda tudi že dosti preje k petju pristopili spremljevalni instrumenti bodisi posamič ali pa skupinsko. Zgodovinska različka péte maše sta bila zlasti: a) maša z danim »cantus firmus« in b) parodijska maša. Pri prvi je maša v poglavitnih delih zgrajena na določeni liturgični melodiji (»missa choralis« = koralna maša), ki je bila ponajveč poverjena vodilnemu glasu, tenorju; po polovici posvetna inačica te vrste je sprejemala kot »cantus firmus« tudi popevke (»šansone«), te pa prvenstveno v sopranu. Ta vdor posvetnih napevov v strogo mašno obredje je bil tako spotakljiv, da se je z njim podrobneje ukvarjal tridentinski koncil in ga slednjič strogo zavrl. Pri drugi se je skladatelj poslužil citiranja lastnih ali tujih skladb ali skladbinih delov z drugih področij cerkvene ali posvetne glasbe ter jih svobodno spreminjal; to pa včasih tako močno, da je še danes težko prepoznati originalno podlago. Eden od mojstrov 16. stoletja v tem ravnanju je bil tudi naš Jakob Gallus-Petelin. Seveda pa noben zgodovinski ali sedanji mašni del nima posebno zgrajene oblike, temveč se poslužuje katerih koli vokalnih in instrumentalnih form, ki jih veže v skupnem namenu. Za mašne dele prihajajo prav tako v poštev kontrapunktične kot siceršne pesemske oblike; njihova priljubljenost zavisi od dobe nastanka.

V glasbi zavzema posebno mesto tako imenovana »črna« maša, po latinsko »requiem« imenovana. To je žalni mašni obred, ki nima drugega in tretjega mašnega dela, tako da ostanejo le »Kyrie«, »Sanctus« z odcepljenim samostojnim delom »Benedictus« in pa »Agnus«; poleg teh delov pa so često vstavljeni posebni odstavki, kakor »Requiem« (»aeternam dona eis Domine« = večni mir jim daj, o Gospod), »Dies irae«, »Domine Jesu Christe« in pa »Lux aeterna«; po prvi besedi se kliče cela maša. Rekvijem je po svoji vsebini od nekdanj poseben privlačeval skladatelje, saj se tu dá z glasbenimi sredstvi doseči močne dramatične in lirične učinke.

»Missa brevis« (= kratka maša) je bila prvotno protestantska maša, v kateri posamezni deli niso presegali predpisane dolžine; »missa solemnis« (= svečana maša) je njeno nasprotje in pomeni na široko razpredene mašne dele s posebnim poudarkom na slovesnosti obreda. Oblikovni deli so v tem primeru prerasli okvir obreda ter prestopili strogo cerkveni prag in privedli mašo na koncertni oder; s tem pa so jo odtujili njenemu prvotnemu namenu, tako da danes že lahko govorimo o cerkveni in o koncertni maši kot dvema tipoma, ki imata skupno samó liturgično besedilo.

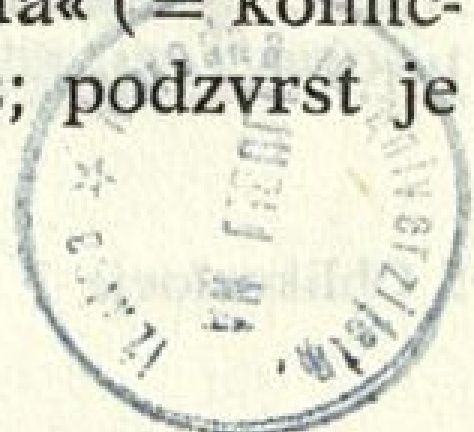
40. Pasijon. Prvotno označuje to ime povest o Kristovem trpljenju in njeno glasbeno obravnavanje. V zgodnjem srednjem veku so peli pasijon (iz lat. »passio« = trpljenje) po evangeliju v razdeljenih vlogah: pripovednik —

evangelist, Kristus in drugi nastopajoči kot solisti, podobno kot se je to dogajalo v liturgičnih dramah; ljudstvo (lat. = »turba«) je prišlo z zborom do besede. Solisti (»soliloquentes«) so se združevali v male ansamble, tako da je izvedba pasijona v malem postala odrska. Iz te vrste pasijona je nastal »motetni pasijon«, v katerem je bil ves tekst poverjen zboru v motetnem slogu. Slednjič se je v 17. stoletju pojavila nova zvrst, »oratorijski pasijon«, ki se v bistvu ne razlikuje dosti od oratorija; različna je le obdelava teksta, ki je pri pasijonu slej ko prej omejen na Kristusovo trpljenje. Uporaba glasbenih oblik je pri pasijonu za čas njegovega največjega razcveta (**Bach**) prav tako pestra kakor pri drugih velikih vokalno-instrumentalnih formah, od katerih se razlikuje le po vsebinski podlagi.

41. Opera. Od vseh vokalno-instrumentalnih oblik je najrazsežnejša in najbolj pestra opera; po definiciji je to scensko delo, ki je vseskozi ali vsaj delno opremljeno z glasbo na podlagi teksta (**libreta**), nalašč napisanega zanj. V idealnem primeru združuje opera literaturo v gledališki obliki, igro in glasbo, ki pa v najuspelejših tovrstnih delih daleč nadkriljuje vse drugo. Iz soigre teh umetnostnih področij sledi velika raznostranost; na razpolago so epična, dramatična, lirčna in komična razpoloženja in ponavadi jih najdemo po več hkrati s prevladovanjem osnovnega.

V muzikalnem pogledu opera seveda ni neka določena glasbena oblika, temveč niz najrazličnejših form, od pesemske oblike pa do fuge. Vsaka znana oblika najde lahko v nji svoje mesto in prav tako vse možne ansamblske in orkestrske zasedbe. Opera jih zmore estetično in vsebinsko pravilno razmestiti in združiti v formalno enoto višjega reda na podlagi subjektivnega ustvarjalnega koncepta. V glavnem lahko operni kompozicijski slog ločimo v dve kategoriji: opero, sestavljeno iz zaključnih točk in pa prekomponirano opero (gl. 36!). Obe imata svoje privrženice in nekoč srditi boj med njima se je podel.

Zgodovina opere išče njen izvor v nekaterih poznih srednjeveških predhodnikih, kakor so bile »liturgične drame«, »melodrame«, »glasbene komedije« in podobno; ime »opera« se pojavi šele sredi 17. stoletja, najprej v Italiji, nato v Franciji, Angliji in slednjič v Nemčiji, koder ga pa zasledimo komaj v pričetku 18. stoletja. Pravi zametki opere so bili vložki v italijanski drami 15. veka (»intermedia«), **madrigalne komedije**, **pastoralne igre**, tipične angleške »**masques**« in »**antimasques**« — pevske in plesne zabave visokega plemstva; v Franciji je temu ustrezal »**Ballet de cour**« — dvorni balet, pa tudi splošno razširjene **maškarade** so do neke mere že vsebovale operne prvine, saj sta nastopala v vseh že poleg posameznih solistov tudi ansambel in zbor. Prvo pravcato opero so prikazali v florentinski kamerati, združenju literarno in glasbeno izobraženih florentinskih meščanov; bila je to »**Dafne**« skladatelja **Perija** (1595 ali 1597). Od tu se je opera brž razvila dalje in sredi 17. stoletja zavzela tudi Francijo, pa tudi nemška glasba ji je posvetila mnogo pozornosti. Vsebinsko so bile prve opere mitološke, kmalu pa še zgodovinske. Takoj sta se odcepili dve veji, »**Opera seria**« (= resna opera) in »**Opera buffa**« (= komična opera); ti dve razlikovanji sta se ohranili po bistvu do danes; podzvrst je



ostala v Franciji »Opéra comique«, ki je bolj liričnega kot komičnega značaja, pač pa ima (danes tudi ne več vedno) vedro vsebino. V 17. stoletju je v Parizu močno cvetela druga vrsta opere, »Tragédie lyrique«, v kateri so se **Lully**, **Rameau** in slednjič zlasti **Gluck** izkazali z dotlej neslišano dramatičnostjo v izrazu; roko v roki s tem pa so tudi povečali vlogo zbora in orkestra in njihova dela so se danes mogla obdržati v opernem repertoarju.

Vse doslej popisane operne zvrsti so bile »opere s točkami«; vsaka arija in vsak ansamblski nastop je bil točno opredeljen. Ta način opernega komponiranja se je izkazal kot zelo učinkovit in je mogel kljubovati celo silni **Wagnerjevi** operni reformi, ki je v bistvu prestop k »prekomponirani« operi. V tej ni posameznih zaokroženih točk, temveč glasba se razvija v smislu dejanja neprekinjeno, prehajajoč iz enega razpoloženja v drugo, oziroma gradeč osnovne dramatične situacije in stopnjujoč jih z muzikalnimi sredstvi. V »točkovni« operi so posamezni stavki med seboj povezani bodisi z govorjenim, ali pa s pétim dialogom (recitativom); »prekomponirana« opera pa se v največji meri poslužuje »vodilnih motivov« (nem. »Leitmotiv«), to je kratkih, jedrnatih muzikalnih rekov, ki označujejo nastopajoče osebe in dogodke, oziroma za razplet drame važne okoliščine. Zaradi takšne ožje povezanosti drame z glasbo je **Wagner** tudi opustil označbo »opera« in jo nadomestil s primernejšo »glasbena drama« (»Musikdrama«). Takšni muzikalni izreki so kratki, jedrnati motivi s posebno značilnimi ritmičnimi, melodičnimi in harmoničnimi potezami, po katerih si jih je lahko zapomniti. Smiselnost njihove dosledne uporabe je v podčrtavanju dramatičnih situacij; v glasbenem pomenu »vodilni motivi« ne morejo oblikovati form, ker so nespremenljivi ali vsaj malo prožni »pečati«. Uporaba »vodilnih motivov« drobi tok glasbe v mozaik, kar je moč delati za silo v kompleksnih formah opere, za simfonično glasbo pa je neprikladna, četudi je po **Wagnerju** nastalo nešteto simfoničnih del v tej tehniki; na tem področju se je še najbolj obnesla pri »simfoničnih pesnitvah«, kjer je smiselno utemeljena.

V operi so uporabljene vse oblikovne vrste od malih pesemskih oblik pa do simfoničnih form; tudi niso osamljeni poiskusi, uvesti vanjo tipične kontrapunktične oblike, kakor so šakona, pasakalja, kánoni vseh zvrsti in fuga. Za operni dialog je značilen **recitativ**, ki pri doslej opisanih oblikah ni našel pravega mesta in ga nahajamo le v operi, oziroma v odru namenjenih skladbah. Recitativ (iz lat. recitare = deklamirati) je govorno petje brez melodičnih linij, zgolj ritmično pogojeno od besednega naglasa. Služi za povezavo v »operi s točkami«, kjer mu gre pojasnjevalna vloga; zato tudi ne razvija posebnih oblik, temveč je v bistvu statičen. Po načinu obravnave so svojčas ločili dve glavni zvrsti: a) »**recitativo secco**« (= suhi recitativ) in b) »**recitativo accompagnato**« (= spremljani recitativ). Pri prvem je bilo govorno petje spremljano samo z nekaj veznimi akordi na klavirju (čembalu ali pa lutnji), drugega pa je spremljal orkester. V novejših operah (po **Mozartu** in **Glucku**) so jeli opuščati »secco« recitativ; **Wagnerjeva** operna reforma pa je opustila obe vrsti in vključila pripovedna mesta v »neskončno melodijo« glasbenega toka. Le francoska »opéra comique« je še dolgo obdržala govorjeni dialog

(Bizetova opera »Carmen« ga je še vsebovala pri prvi izvedbi leta 1857) in so ga kasneje izpopolnili v neke vrste spremljani recitativ.

Po stranskem tiru opere je krenila **opereta** kot lahkotna zvrst **spevoigre**; opereta je še danes komponirana po točkah in je obdržala govorni dialog. Sestavljajo jo pesmi, krajše ariozne popevke, plesi in nezahtevni ansamblski pevski nastopi. Njene slovstvene in glasbene ambicije so v splošnem skromne. Njen predhodnik in vrstnik je francoski »**vaudeville**«, prvotno zabavljiva popevka, ki jo najdemo že v 15. stoletju v Normandiji; kasneje se je tako imenovala vsaka zabavna spevoigra, to je igra z vloženi pevskimi in plesnimi točkami. **Spevoigre** so nastale v 18. stoletju kot protiutež patetični »opera seria«, oziroma »tragédie lyrique« in so bile sprva prekomponirane igre lažjega značaja. Kasneje so postale ljudske igre s pevskimi vložki ali pa, v skrajnem primeru neresnosti, operete.

Obstajajo tudi nekatera vmesna dela, ki združujejo v sebi različne stilne elemente; med njimi je bil dolgo časa posebno v Franciji tako imenovana »**opéra-ballet**« zelo priljubljena. Kakor že ime pove, gre za opero, ki vsebuje balet kot osrednjo točko; nanj je osredotočena pozornost poslušavca in seveda tudi skladatelja, ki mora vanj položiti največ kar zmore. Nov tip je »**opera-oratorij**«, pri katerem se dejanje ne dogaja realistično na odru, temveč ga opisuje pripovedovanje nastopajočih solistov in zbora. Ti in drugi različni tipi opernega ustvarjanja ne zadevajo toliko glasbenih elementov, kakor značilnosti besedila in scene, zato tudi niso vplivali na oblikovni razvoj.

Večina klasičnih oper ima lastno **uvodno glasbo (predigro, uverturo)**, ki je bodisi samostojna glasbena oblika (gl. 34!) ali pa smiselno razpoloženju prvega dejanja ali cele opere koncipiran glasbeni uvod brez določene forme. Naloga predigre je tudi, vzpostaviti v poslušavcu potrebno zbranost in pripravljenost za dejanje, oziroma njegovo glasbeno ilustracijo. Velike uverture kot v sebi zaključene celote so uporabne tudi kot koncertna uvodna ali sklepna glasba, nekatere pa so nalašč za to zložene; poslednje imenujemo »**koncertne uverture**« za razliko z »**opernimi uverturami**«.

42. Scenična glasba. Sèm sodi na splošno vsaka glasba, ki pripada neki scenski uprizoritvi. Po večini sestoji iz posameznih odlomkov v kateri koli od znanih oblik, ki spremljajo bodisi dogodke na odru ali izpolnjujejo kot medigre čas med scenskimi spremembami; v tem pomenu se scenična glasba ponekod imenuje »**incidentalna glasba**« (angl. »**incidental music**«). Iz posameznih skladb scenične glasbe skladatelji radi izberejo najbolj uspele v suite, ki jih je moč koncertno izvajati; take suite običajno tvorijo jedro koncertnih sporedov bolj poljudne usmerjenosti, saj navadno pripadajo laže dostopni programski glasbi.

43. Baletna in koreografska glasba. Ista razlika kot pri operni kompoziciji je tudi pri samostojnih obsežnejših kompozicijah za plesno interpretacijo: lahko so zložene bodisi »po točkah« ali pa so »prekomponirane«, to se pravi tečejo zdržema od pričetka dejanja do kraja. Prve imajo oblikovni značaj suite in semkaj spada velika večina najbolj znanih baletov klasične šole; pri drugih pa je dejanje dramatično razporejeno in glasba mu sledi

infleksivno, to je po njegovih vzponih in padcih v nepretrganem toku. V tem primeru imamo lahko opravka s simfonično gradnjo, če se gradnja in stopnjevanje koreografično ujemata s sonatno formo in njenimi zahtevki.

Zgodovina baletne glasbe seže nazaj k pustnim zabavam v italijanskih mestih (**«canti carnascialeschi»**) in k prireditvam kraljevskega baleta v Parizu (**«Ballet de cour»**), oboje v 15. in 16. stoletju. Od tod jo je povzela opera in dolga stoletja je obveljalo, da mora vsaka opera vsebovati baletni vložek brez ozira na dejanje. Pogosto je bil baletni vložek najprivlačnejši operni del in najtrši oreh za skladatelja, ki je moral z njim zadovoljevati kar najbolj razvajeno in zahtevno občinstvo. Šele z **Wagnerjevo** operno reformo je ta obveznost v glavnem odpadla, a mnogo opernih skladateljev se ni hotelo odreči baletni glasbi. V novejšem času je nastalo mnogo odrskih plesnih (baletnih) skladb, zlasti odkar se je klasični baletni slog umaknil tako imenovanemu »izraznemu« plesu; skoraj vsi veliki skladatelji iz polpreteklosti in sedanosti so bogatili celovečerni repertoar z uspelimi deli te vrste. Določene oblike te umetnine nimajo, temveč se vseskozi naslanjajo na koreografski scenarij; to pa ne izključuje, da ne bi od primera do primera segle po eni od znanih, tudi v obsežnejše gradnje posegajočih form.

44. Melodrama in pantomima. Pod nazivom melodrama razumemo zvezo govora in glasbe; čim tesnejša je, tem uspelejša je melodrama. Udeležijo se je lahko posamezniki, pa tudi ansambli in zbor, solistični instrumenti ali posamične instrumentalne skupine do orkestra. Melodrama je bodisi samostojno oblikovana ali pa samó vložek v neko odrsko dogajanje; v tem primeru prekinja siceršnji potek dela, a utegne stopnjevati njegovo učinkovitost.

Melodramo kot zaključeno samostojno celoto poznamo šele iz 18. stoletja; popreje je bila pogosto uporabljana kot vrivek. Sedanost goji obe vrsti; posebno priljubljena je uporaba melodramatičnega postopka pri radijskih in televizijskih oddajah.

Melodrami je do neke mere podobna **pantomima**; to je plesano odrsko dejanje, pri katerem pa se čustva in misli gestično izražajo. Prav to pové že samo ime (grško »pantomimos« = vse izražajoč mimično). Prototip pantomime so poznali že v starem Egiptu; od tod se je razširila po klasični Grčiji tja v pozni Rim. V 16. stoletju najdemo pantomimo v Italiji in malo kasneje v Franciji; ponavadi je imela stalne vloge harlekina, pantalona in kolombine in izvajali so jo pod temi krinkami. V 20. stoletju so iznova oživali odrsko pantomimo in mnogi skladatelji so se zavzeli zanjo.

GLASBENA LITERATURA
ZA ANALIZO PRI POSAMEZNIH ZAGLAVJIH

- k 8. J. B. Bach, Das wohltemperirte Klavier, I/II.
(za harmonično analizo primerjaj s M. Baklanč, Harmonika, str. 65/67)
- k 9. W. A. Mozart, Trije klavirske Sonate (für Andante, K. V. Nr. 543)
- k 10. L. v. Beethoven, Klavirska Sonata (Für Elise)
- k 11. J. S. Bach, Klavirska Sonata (Für Anna Barbara)
- k 17. J. G. Albinoni, Opus n. 11, No. 1
- k 19. A. Lajovic, Dvanajst melodijskih, modskih in ženskih stavov
- k 23. Samospievi Schuberta, Schumannova, Brahmsa, Wolfa, Stravinske, Faurija, Debussyja, Čajkovskega, Lajovicja, Korolka, Šerjancja
- k 27. Klavirska dela J. S. Bacha
- k 31a. Klavirske variacije L. v. Beethovna
- k 31b. J. S. Bach, Sebena in 3. violinska sonata
- k 31c. L. v. Beethoven, op. 120, 35 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli
- k 31. F. Casperin, Ordere
Kondici za klavirski sonat Haydna, Mozarta, Beethovna
- k 32. Klavirske sonate Haydna, Mozarta, Beethovna
- k 33. K. son. za klavirsko sonato Chopina, Liszta, Štrjebina, violinska sonata C. Francka
- k 35a. J. S. Bach, Francoske in angleške klavirske suite
F. F. Chopin, Mazurke in polonezi
- k 35b. F. F. Chopin, Nokturni
F. Schobera, Impromptui
P. L. Čajkovski, Letni dani
- k 35c. gl. 1. 36. Šerjanc, Kontrapunkt in (saga 1/1)
J. S. Bach, Das wohltemperirte Klavier I/II

- k 8. **J. S. Bach**, Das wohltemperierte Klavier, I/1
(za harmonično analizo primerjaj L. M. Škerjanc, Harmonija, str. 65/67!)
- k 9. **W. A. Mozart**, Eine kleine Klavier-Sonate für Anfänger, K. V. Nr. 545
- k 10. **L. v. Beethoven**, III. simfonija, op. 55 (klavirski izvleček)
- k 11. 12, 13, 14. Počasni stavki iz klavirskih sonat **Haydna**, **Mozarta** in **Beethovna**.
- k 17. **J. Gallus**, Opus musicum I/IV.
- k 24. **A. Lajovic**, Dvanajst mešanih, moških in ženskih zborov.
- k 25. Samospevi **Schuberta**, **Schumanna**, **Brahmsa**, **Wolfa**, **Straussa**, **Fauréja**, **Debussyja**, **Čajkovskega**, **Lajovica**, **Ravnika**, **Škerjanca**.
- k 27. Klavirska dela **J. S. Bacha**.
- k 30 a. Klavirske variacije **L. v. Beethovna**.
- k 30 b. **J. S. Bach**, šakona iz 3. violinske sonate.
- k 30 c. **L. v. Beethoven**, op. 120, 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli.
- k 31. **F. Couperin**, Orders.
Rondoji iz klavirskih sonat **Haydna**, **Mozarta**, **Beethovna**.
- k 32. Klavirske sonate **Haydna**, **Mozarta**, **Beethovna**,
- k 33. k tem še klavirske sonate **Chopina**, **Liszta**, **Skrjabina**, violinska sonata **C. Francka**.
- k 35 a. **J. S. Bach**, Francoske in angleške klavirske suite.
F. F. Chopin, Mazurke in poloneze.
- k 35 b. **F. F. Chopin**, Nokturni.
F. Schubert, Impromptuji.
P. I. Čajkovski, Letni časi.
- k 35 c. gl. **L. M. Škerjanc**, Kontrapunkt in fuga I/II.
J. S. Bach, Das wohltemperierte Klavier I/II.

- J. S. Bach**, Die Kunst der Fuge, za klavir.
J. S. Bach, Goldberg-Variationen.
- k 36. **G. F. Händel**, Concerti grossi.
L. v. Beethoven, Klavirski koncerti I/V.
L. v. Beethoven, Koncert za violino.
- k 37. **J. S. Bach**, Cerkevne in posvetne kantate.
- k 38. **G. F. Händel**, Mesija.
- k 39. **J. Gallus**, Parodijske maše.
L. v. Beethoven, Missa solemnis.
W. A. Mozart, Requiem.
- k 40. **J. S. Bach**, Matevžev (ali Janezov) pasijon.
- k 41. **G. Bizet**, Carmen (za tip »opéra comique«).
G. Verdi, Aida (za tip »opera seria«).
G. Verdi, Falstaff (za tip »opera buffa«).
R. Wagner, Tristan und Isolde (za tip »glasbena drama«).
I. Stravinski, Oedipus Rex (za tip »opera oratorij«).
C. M. v. Weber, Uvertura k operi »Oberon« (za uverturo).
- k 42. **G. Bizet**, L'Arlésienne.
- k 43. **L. Delibes**, Coppélia (ali Sylvia).
I. Stravinski, Le Sacre du printemps.

POGLAVITNI VIRI

(izbrana dela o oblikoslovju)

A. Splošna leksikalna dela:

H. Riemann, Musiklexikon, XIII. izdaja

Percy A. Scholes, The Oxford Companion to Music, IX. izdaja

Larousse de la musique, 1957

Encyclopédie de la musique (Fasquelle), 1961

Thiel, Sachwörterbuch der Musik, 1962

R. Stephan, Musik (Fischer-Lexikon), 1957

B. Zgodovinska in področna dela:

H. Riemann, Grosse Kompositionslehre, I/III., 1902

A. Copland, What to listen for in music, 1963

A. Hodeir, Les Formes de la musique, 1956

H. Degen, Handbuch der Formenlehre, 1957

H. Leichtentritt, Musikalische Formenlehre, 1920

J. Handschin, Musikgeschichte im Überblick, 1964

G. Nestler, Die Form in der Musik, 1954

V. Peričič-D. Skovran, Nauka o muzičkim oblicima, 1961

L. Bussler, Musikalische Formenlehre, 1913 (zastarelo)

V. d'Indy, Cours de composition musicale, I/III. 1903/33

A. Richter, Die Lehre von der Form in der Musik, 1904 (zastarelo)

Schubert, Franz (1797-1828) — stran 27
 Bach, Johann Sebastian (1685-1750) — stran 4, 16, 19, 31, 35, 37, 41, 43,
 46, 47, 48, 49, 55, 56, 57, 63, 62, 66, 73, 74
 Beethoven, Ludwig van (1770-1827) — stran 4, 16, 19, 35, 37, 38, 42, 44,
 46, 52, 61, 73, 74
 Bizet, Georges (1838-1875) — stran 48, 49, 50, 66, 74
 Brahms, Johannes (1833-1897) — stran 3, 73

IMENIK

V KNJIGI OMENJENIH SKLADATELJEV IN AVTORJEV

Chopin, Frédéric (1810-1849) — stran 4, 33, 41, 42, 72, 73
 Copland, Aaron (1897-) — stran 73
 Corvelli, Arcangelo (1653-1713) — stran 4
 Costeley, Guillaume (1531-1606) — stran 12
 Cuperlin, François (1646-1731) — stran 39, 45, 49, 71
 Čajkovski, Peter Iljič (1840-1893) — stran 1, 44, 47, 73
 Debussy, Claude (1862-1918) — stran 48, 73
 Degen, Heinrich (1801) — stran 75
 Delibes, Léo (1817-1891) — stran 74
 Diabelli, Anton (1781-1858) — stran 3, 38, 73
 Dukas, Paul (1862-1935) — stran 38, 40
 Dvořák, Antonín (1858-1904) — stran 67
 Faure, Gabriel (1845-1924) — stran 71
 Franck, César (1822-1890) — stran 38, 43, 44, 73
 Gabrieli, Giovanni (1557-1613) — stran 54, 60
 Gajdo-Pučin, Jakov (1550-1591) — stran 30, 65, 73, 74
 Gershwin, George (1898-1937) — stran 57, 67
 Gluck, Christoph Willibald (1714-1787) — stran 57, 67
 Grieg, Edward (1843-1907) — stran 47
 Händel, Georg Friedrich (1685-1759) — stran 74
 Händschiu, Jacques (1380-1935) — stran 75
 Haydn, Joseph (1732-1809) — stran 4, 35, 41, 44, 73
 Hindy, Václav (1851-1931) — stran 36, 73

- Ambrož, škof (333—397) — stran 27
- Bach, Johann Sebastian (1685—1750) — stran 4, 16, 19, 31, 35, 37, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 56, 57, 60, 62, 66, 73, 74
- Beethoven, Ludwig van (1770—1827) — stran 4, 16, 19, 35, 37, 38, 42, 44, 47, 50, 61, 73, 74
- Bizet, Georges (1838—1875) — stran 47, 48, 49, 50, 68, 74
- Brahms, Johannes (1833—1897) — stran 38, 73
- Bussler, Ludwig (1838—1901) — stran 75
- Chopin, Frédéric François (1810—1849) — stran 4, 38, 47, 51, 52, 73
- Copland, Aaron (1900) — stran 75
- Corelli, Arcangelo (1653—1713) — stran 41
- Costeley, Guillaume (1531—1606) — stran 32
- Couperin, François (1668—1733) — stran 39, 45, 49, 73
- Čajkovski, Peter Iljič (1840—1893) — stran 4, 44, 47, 73
- Debussy, Claude (1862—1918) — stran 48, 73
- Degen, Helmut (1911) — stran 75
- Delibes, Léo (1836—1891) — stran 74
- Diabelli, Antonio (1781—1858) — stran 37, 38, 73
- Dukas, Paul (1865—1935) — stran 38, 40
- Dvořák, Antonín (1841—1904) — stran 47
- Fauré Gabriel (1845—1924) — stran 73
- Franck, César (1822—1890) — stran 38, 43, 44, 73
- Gabrieli, Giovanni (1557—1613) — stran 34, 60
- Gallus-Petelin, Jakob (1550—1591) — stran 30, 65, 73, 74
- Gershwin, George (1898—1937) — stran 57, 67
- Gluck, Christoph Willibald (1714—1787) — stran 57, 67
- Grieg, Edvard (1843—1907) — stran 47
- Händel, Georg Friedrich (1685—1759) — stran 74
- Handschin, Jacques (1886—1955) — stran 75
- Haydn, Joseph (1732—1809) — stran 4, 35, 41, 44, 73
- d'Indy, Vincent (1851—1931) — stran 38, 75

- Jannequin, Clément (1485—1560) — stran 32
 Lajovic, Anton (1878—1960) — stran 73
 Lassus, Orlandus (1532—1594) — stran 30
 Leichtentritt, Hugo (1874—1951) — stran 9, 7, 5
 Liszt, Franz (1811—1886) — stran 38, 44, 53, 73
 Locatelli, Pietro (1695—1764) — stran 60
 Lully, Jean-Baptiste (1632—1687) — stran 50, 67
 Luther, Martin (1483—1546) — stran 31, 32
 Machaut, Guillaume de (1300—1377) — stran 29
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809—1847) — stran 38
 Mihevec, Jurij (1805—1882) — stran 35
 Milhaud, Darius (1892) — stran 53
 Mozart, Wolfgang Amadeus (1756—1791) — stran 4, 16, 18, 19, 35, 38, 40, 41, 43, 67, 73, 74
 Nestler, Gerhard (1900) — stran 9, 75
 Ockeghem, Johannes (1430—1495) — stran 29
 Offenbach, Jacques (1819—1880) — stran 49
 Peri, Jacopo (1561—1633) — stran 66
 Peričić, Vlastimir (1927) — stran 3, 9, 75
 Rameau, Jean-Philippe (1683—1764) — stran 39, 49, 67
 Ravel, Maurice (1875—1937) — stran 48
 Ravnik, Janko (1891) — stran 73
 Reger, Max (1873—1916) — stran 38
 Richter, Alfred (1846—1919) — stran 75
 Riemann, Hugo (1849—1919) — stran 75
 Saint-Saëns, Camille (1835—1921) — stran 38 f
 Sammartini, Giovanni Battista (1698—1775) — stran 41
 Schubert, Franz (1797—1828) — stran 38, 47, 73
 Schumann, Robert (1810—1856) — stran 38, 73
 Skrjabin, Aleksander (1872—1915) — stran 43, 44, 73
 Skovran, Dušan (1923) — stran 3, 75
 Strauss, Richard (1864—1949) — stran 38, 73
 Stravinski, Igor (1882) — stran 9, 47, 74
 Škerjanc, Lucijan Marija (1900) — stran 73
 Tartini, Giuseppe (1692—1770) — stran 60
 Thiel, Carl (1862—1939) — stran 9, 75
 Trubar, Primož (1508—1586) — stran 31
 Verdi, Giuseppe (1813—1901) — stran 74
 Vivaldi, Antonio (1678—1741) — stran 60
 Wagner, Richard (1813—1883) — stran 62, 67, 69, 74
 Weber, Carl Maria von (1786—1826) — stran 74
 Wolf, Hugo (1860—1903) — stran 73
 Yradier, Sebastian (1809—1865) — stran 50

KAZALO

UVOD	3
A. SPLOŠNO OBLIKOSLOVJE	7
1. Definicija	9
2. Analiza	10
3. Zgodovinski pregled	11
4. Formalni elementi	12
5. Simetrija in periodika	14
6. Slogovni vplivi	15
7. Oblikovno - analitični postopek	15
8. 1. primer: J. S. Bach, 1. preludij iz I. zvezka zbirke »Das wohltemperierte Klavier«	16
9. 2. primer: W. A. Mozart, »Eine kleine KlavierSonate für Anfänger, K.-V. N. 545	18
10. 3. primer: L. v. Beethoven, III. simfonija, op. 55	19
B. POSEBNO OBLIKOSLOVJE	21
11. Splošno	23
I. OBLIKE VOKALNE GLASBE	23
12. Pesemske oblike	23
13. Dvodelna pesem	25
14. Pesemske oblike v instrumentalni zasedbi	26
15. Zgodovina vokalnih pesemskih oblik	26
16. Gregorijanski koral	26
17. Motet in madrigal	28
18. Diskantska pesem ali kantilena	29
19. Kánon, chase in caccia	29
20. Frottola, villanella in canzonetta	29

21. Trubadurske pesemske oblike	30
22. Lauda in cantiga	30
23. Protestantski koral	31
24. Zborovska pesem	32
25. Solistična pesem (samospev)	32
26. Pesemski različki	33
II. OBLIKE INSTRUMENTALNE GLASBE	33
27. Izvor pesemskih oblik v instrumentalni glasbi	33
28. Samostojne instrumentalne oblike 16. stoletja	34
29. Novejše instrumentalne oblike	35
30. Variacije	35
31. Rondo	39
32. Sonatna forma	41
33. Sonata	44
34. Suita	45
35. Posamezni stavki suite	47
a) Plesi	47
1. Klasični suitni plesi	47
2. Ljudski plesi	51
3. Moderni družabni plesi	53
4. Jazz	54
b) Karakterni komadi	55
c) Kontrapunktične oblike	57
1. Kánon	57
2. Fuga	58
36. Koncert	60
III. VOKALNO-INSTRUMENTALNE IN SCENIČNE OBLIKE	61
37. Kantata	62
38. Oratorij	64
39. Maša	64
40. Pasijon	65
41. Opera	66
42. Scenična glasba	68
43. Baletna in koreografska glasba	68
44. Melodrama in pantomima	69
Glasbena literatura za analizo pri posameznih zaglavjih	71
Poglavitni viri (izbrana dela o oblikoslovju)	75
Imenik v knjigi omenjenih skladateljev in avtorjev	77



NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA

COBISS



00000252292

Lucijan Marija Škerjanc
OBLIKOSLOVJE

Založila
Državna založba Slovenija
Za založbo
Ivan Bratko

Natisnilo
ČZP »Soča«, Goriška tiskarna
Šempeter pri Gorici 1966

