

262343

II

GM

REVIJA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE
80/81/ST. 7 / 22. 5. 1981/L. 11
GLASBENI BAROK

REPUBLIKA
SLOVENIJA



GM

REVILJA
GLASBENE MLADINE
SLOVENIJE 80/81/ŠT. 7
/22. 5. 1981/L. 11



Fotografija: LADO JAKŠA

NASLOV UREDNIŠTVA

Revija GM, Krekov trg 2/11, 61000 Ljubljana, telefon 322-367. Račun pri SDK Ljubljana, 50101-678-49381. Izide osemkrat v šolskem letu, celoletna naročnina je 40 din, posameznega izvoda 5 din, tematska številka 10 din.

UREDNIŠKI ODBOR

Miloš Bašin (tehnični urednik in oblikovalec), Urška Čop, Lado Jakša, Marko Kravos, dr. Primož Kuret (glavni urednik), Igor Longyka, Mija Longyka (lektorica), Kaja Šivic (odgovorna urednica), Mojca Šuster in Metka Zupančič.

UREDNIŠKI SVET

dr. Janez Hoefler (predsednik), Tone Lotrič (ZKOS), Željka Nardin (ZSMS), Jasmina Pogačnik (GMS), Jože Stabej (DGUS), Dane Škerl (DSS), Tone Žuraj (GMS) in delegacija uredništva (glavni in odgovorni urednik).

Revijo GM izdaja Glasbena mladina Slovenije. Grafično pripravo izdeluje Dolenjski list v Novem mestu, tiska tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani. Revija je oproščena temeljnega davka od prometa proizvodov po sklepu republiškega sekretariata za informacije 412-1-72, z dne 22. oktobra 1973. Sofinancirata jo kulturna in izobraževalna skupnost Slovenije.

ŠTEVILKI NA POT

Spet je leto naokoli in tokrat naša revija ne prinaša križanke, pisem bralcev in seznama izžrebanih reševalcev. Revija GM, že četrtoč zanjeta, kar na 32 straneh, drugačna od ostalih, nosi številko 7, prav tako pa Glasbena mladina Slovenije že sedmič izdaja tematsko številko. Morda ne bi bilo napak, če povemo, da so prejšnje popestrile našo glasbeno literaturo s temile besedili: Mozart, Ipavci – Lisinski – Mokranjac, Bela Bartok, Novi akordi, Jazz, Slovenska opera. Letošnji Glasbeni barok je pripravil dr. Janez Hoefler, muzikolog, umetnostni zgodovinar in docent PZE za umetnostno zgodovino ljubljanske Filozofske fakultete.

Verjetno ste že opazili, da smo si začrtali takšno pot, da temo iz svetovne glasbene literature naslednje leto dopolni besedilo o domači glasbeni ustvarjalnosti. Posegamo v različne glasbene zvrsti, kolikor se da vključimo v besedilo tudi zapise in fotografije iz umetnostne zgodovine.

Tokrat je pred vami Glasbeni barok, živahno in pomembno ustvarjalno obdobje v evropski umetnosti, ki je dalo številna nepozabna glasbena in likovna dela pa tudi mnoge spomenike v arhitekturi. Kakšne so likovne mojstrovine, si natančno oglejte v številki, vsako reprodukcijo pojasnjuje obširno besedilo. Večino gradiva pa izpolnjuje zapis o baročni glasbi, ki jo avtor časovno opredeli v zgodnji, visoki in pozni barok. Obravnava takratno glasbeno dogajanje v najrazvitejših evropskih državah, a ne pozablja slovenske, sicer skromne, pa vendar naše baročne glasbene ustvarjalnosti.

Baročna glasba že nekaj časa doživlja pravo renesanso, ljubitelji dobre glasbe vedno znova odkrivajo Bacha, Haendla, zanimajo jih številne baročne glasbene oblike. Morda bo kdo le pomislil, da ima vse staro svojo vrednost in postaja v sodobnem svetu zanimivo in mikavno. Res, tudi glasba, posebno tista, ki je „preživela“ vse do današnjih zvočnih iskanj. Le-ta nas često postavljajo pred pomembno vprašanje: kaj je (še) glasba? Zdi se nam, da kljub popularnosti (in številnosti) drugih glasbenih zvrsti baročna umetnost, predvsem glasbena, zasluži tolikšno pozornost. Morda se bo kdo le spomnil, da je barok logična razvojna stopnja glasbene umetnosti in sodobna glasba le eno njenih daljnjih nadaljevanj.

Med baročnimi skladatelji smo izbrali le najpomembnejše in med njimi Slovenca Janeza Krstnika Dolarja. Neznane ali manj znane besede smo razjasnili v slovarju, pripisali vire in literaturo, iz katere je avtor črpal podatke za Glasbeni barok. Ker pa glasbo predvsem poslušamo, objavljamo seznam glasbenih posnetkov, ki jih bomo jeseni izdali na kasetah ali magnetofonskem traku.



Fotografija: LADO JAKŠA

DR. JANEZ HOEFLER

GLASBENI BAROK

UVOD

Barok je posebno obdobje v zgodovini umetnostnega izražanja, ki se časovno pokriva s 17. in z velikim delom 18. stoletja. Beseda prihaja iz portugalske („barroco“: biser nepravilne oblike); z njo so zaznamovali stvari, ki so oblikovane nasproti pravilom, pretirane, popačene, narejene s slabim okusom. S tem izrazom so poznejši rodovi ocenjevali umetnine tega časa, ki so se jim zdele prav takšne, nepravilne, pretirane, popačene, dokler niso spoznali, da imajo tudi te svoje zakone in umetniške vrednote.

Baročna umetnost se je rodila iz posebnih zgodovinskih okoliščin Evrope. Zanje je na eni strani značilna obnova moči katoliške cerkve po reformaciji in protestantizmu, na drugi razvoj meščanske družbe, posebej v tistih deželah, ki so ostale protestantske. Zahodnoevropske države z močno mornarico (Španija, Portugalska, Francija, Holandija, Anglija) so si začela razdeljevati izvenevropske dežele in ustvarjati kolonije (zlasti južna in severna Amerika, Indi-

ja, Indonezija), ki so postale pomemben vir njihovega bogastva. Ponekod, posebno v Franciji, se je razvil politični absolutizem: oblast je dobil vladar in državo vodil v celoti sam po nasvetih majhnega kroga najožjih sodelavcev. Srednja Evropa je sprva trpela v vojni med protestanti in katoliki, imenovani tridesetletna (1618–1648). Po westfalskem miru (1648) so se razmere izboljšale. Okrepile so se številne države, kneževine v severnem delu Nemčije, oblast habsburških cesarjev pa se je omejila na Avstrijo, Češko in Madžarsko s Hrvaško. Tudi skoraj celotno slovensko ozemlje je še naprej ostalo v okviru Avstrije.

V baroku je prišlo do novih odkritij v naravoslovju in novih misli v filozofiji, ki so oblikovale duha tega časa. Umetnostna načela novega zgodovinskega obdobja so se uveljavila v literaturi in gledališču, v arhitekturi, slikarstvu in kiparstvu, v drobnih uporabnih predmetih in v stilu življenja. V besedni in likovni umetnosti se na eni strani nadaljuje izročilo renesanse, na drugi strani se pojavljajo ravno za barok značilne novosti, ki odsevajo miselne in družbene spremembe časa. Baročna umetnost je predvsem umetnost cerkve in visokega plemstva, ki ga poskušata posnemati tudi preprosti meščan in celo kmet.

V njej se prepletata smisel za stvarnost z mistiko in duhovnim zamaknjenjem. Umetnost je naravnana na zunanje učin-

kovanje, je razgibana in slikovita, polna je učinkovitih nasprotij (kontrastov). Daje vtis, kot da se ne dogaja sredi življenja, marveč na privzdignjenem gledališkem odru.

GLASBENI BAROK V EVROPSKI GLASBENI UMETNOSTI

Obdobje glasbene umetnosti, ki ga zaznamujemo kot 'baročno', zajema poldrugo stoletje, približno od leta 1600 do leta 1750. Razumljivo je, da je v tem stoletju in pol glasba doživela velik razvoj: skladbe, ki so nastale v začetku 18. stoletja, se že močno razlikujejo od tistih z začetka 17. stoletja. Zato v glasbeni zgodovini radi delimo obdobje baroka na več manjših časovnih odsekov, ki jih po zgledu drugih zgodovinskih obdobjev imenujemo zgodnji, visoki ali srednji in pozni barok. Glede tega, kako je treba razmejiti te časovne odseke, si glasbeni zgodovinarji niso povsem enotni. V glavnem pa velja, da traja zgodnji barok približno prva štiri desetletja (1600–1640), visoki ali srednji naslednja štiri desetletja (1640–1680) in pozni od okoli leta 1680 dalje. V zgodnjem baroku so bili položeni

temelji baročnega glasbenega izraza. Razvila se je opera. Spočeta sta bila kantata in oratorij, izoblikovala se je samostojna instrumentalna glasba. Visoki barok je potekal v znamenju kantate, opere in oratorija, pozni barok pa je ob kantati in operi prinesel vse tiste zvrsti baročne instrumentalne glasbe, ki jih dandanes najčešče srečujemo v koncertnih dvoranh: sonata, suite, concerto grosso itd.

ZGODNJI BAROK: RECITATIVNI STIL IN OPERA

Florenca, bogato srednjeitalijansko mesto, kjer se je rodila renesansa in pustila najlepše in najpomembnejše spomenike slikarstva, kiparstva in arhitekture, je bila tudi zibelka glasbenega baroka.

Kdaj je prišlo do prvih znamenj novega glasbenega izražanja, ne vemo. Nedvomno gre tu za širši pojav, ki se je kazal na različne načine in v različnih glasbenih središčih Italije. Lahko pa rečemo, da je dobil v Florenci, v krogu naprednih izobražencev in umetnikov, imenovanem Camerata, najotipljivejšo podobo.

Camerata je naziv za skupino odličnih pisateljev in pesnikov, umetnikov in glasbenikov, ki so se zbirali v salonu (ital.: camera, soba, sprejemnica) grofa Giovannija Bardija v Florenci. Tu so razpravljali o filozofiji ter umetnostih in prirejali glasbene večere. Med glasbeniki florentinske Camerate so bili odlični pevci in skladatelji Emilio de Cavalieri, Jacopo Peri in Giulio Caccini. V njihovem delu je prišlo do izraza nezadovoljstvo do polifonije,* značilne za glasbeno ustvarjanje renesanse: menili so, da polifonija s številnimi prepletajočimi se glasovi zamegljuje smisel besede in ne dovoljuje, da bi se pomen besedila izrazil v kompoziciji. Imeli so jo za nenaravno, izumetničeno. Pri tem so se ozirali daleč nazaj v antiko. Čeprav niso vedeli,

kako je zvenela glasba za časa starih Grkov, so si zamišljali, da je antična glasba veliko bolj upoštevala besedo. Za vzor so si vzeli antično tragedijo (to so že vedeli, da se je pela) in jo hoteli presaditi v svoj čas. Rezultat tega prizadevanja je bila opera. (Prvo delo te smeri je opera Dafne Jacopa Perija, izvedena leta 1594 v hiši grofa Bardija.) Ta prva opera je bila, povedano najpreprosteje, gledališka drama, v kateri so se vloge pele, in sicer tako, kot je značilno za novi, tako imenovani recitativni stil: ne povsem melodično, a tudi ne suho deklamacijsko, marveč nekje v sredini, pri čemer so se poudarjale določene besede, v katerih se je izražalo čustveno razpoloženje nastopajočih oseb. Razumljivo je, da je vsaka oseba pela samo svojo

vlogo, se pravi enoglasno, kar je bilo v nasprotju s staro polifonijo, petje pa je spremljalo le nekaj instrumentov, največkrat čembalo, lutnja in kakšno basovsko godalo. Takšni spremljavi sicer pravimo basso continuo ali generalni bas.

Tako se je v krogu florentinske Camerate izoblikoval novi način petja in komponiranja za pevski glas, ki ga imenujemo recitativni slog ali včasih tudi „monodija“ („enoglasno petje“). Recitativni slog polno upošteva besedo, njen smisel in njen čustveni pomen. V teoretičnih spisih zgodnjega baroka zasledimo misel, naj beseda ne bo služkinja glasbi, marveč njena gospodarica. Recitativni slog se je uveljavil tudi v sočasni pesmi. Prvo zbirko solističnih enoglasnih pesmi v novem slo-

gu, za glas in generalni bas, je prispeval drugi skladatelj iz kroga florentinske Camerate Giulio Caccini („Le nuove musiche“ – „Nova glasba,“ 1601 ali 1602). Caccini je tej zbirki dodal tudi teoretični uvod, iz katerega tudi izvemo, kako so peli v novem slogu.

Okoli leta 1600 in v letih zatem je recitativni slog zajel že več italijanskih skladateljev, najpomembnejši naslednik florentinskih prizadevanj pa je bil Claudio Monteverdi. Monteverdi je možnosti novega sloga najprej pokazal v operi (Orfej, 1607), zatem pa tudi v večglasnih madrigalih.* Lahko rečemo, da so umetniška načela monodije tudi sicer prodrla v oblikovanje posameznih glasov v večglasnih skladbah (madrigalih in motetih).*

Evridika:

Bas:
Ah! vi-sta troppo dol-ce e troppo a-ma-ra. Co-

si per troppa-mar dunque mi perdi? et io mi-se-ra per-do....

Claudio Monteverdi, odlomek iz recitativa Evridike iz četrtega dejanja opere Orfej (1607). „Oh, pogled ta presladak in prebridek. Zaradi prevelike ljubezni me torej izgubljaš? In jaz nesrečnica ne bom mogla več uživati svetlobe in pogleda, in izgubljam tudi tebe, nadvse dragega mi soproga.“ Odlomek je vzet iz prizora, ko se Orfej na Evridikina moledovanja vendarle ni mogel upreti, da se ne bi na poti iz podzemlja ozrl nanjo, s tem pa je po višji zapovedi izgubil možnost, da bi jo popeljal na površje. Notni zapis sestoji iz Evridikinega glasu zgoraj in bassa continua spodaj, zapisanega le s

posameznimi daljšimi notami. Čembalist je na teh mestih igral preproste akorde. Recitativ sestoji iz več marsikdaj ponavljajočih se tonov v ritmu, ki ustreza poudarkom besed, na posebno značilnih besedah (dunque mi perdi: torej me izgubljaš?, et io misera: in 'jaz nesrečnica) pa je bolj razgiban. Recitativ torej ne prinaša kakšne izrazitejšje melodije in je bolj ali manj podrejen besedam in njihovemu smislu. Moramo pa dodati, da pevci navadno niso izvajali samo zapisanih not, marveč so jih dodatno okraševali.

**ZGODNJI BAROK:
GENERALNI BAS
IN „VOKALNI
KONCERT“**

Poleg oblikovanja pevskega glasu ima v novem recitativnem slogu poseben pomen generalni bas (splošni bas), imenovan basso continuo (ital.: nenehni, neprekinjeni bas). V notnem zapisu je bil generalni bas zapisan z eno samo basovsko melodično linijo, po potrebi zaznamovano s števkami: te so pomenile vrsto akorda, ki naj se na določenih mestih izvede. Generalni bas sta navadno izvajala en basovski instrument (viola da gamba, pozavna in podobno) in en akordni instrument (čembalo, orgle, lutnja ali podobno), ki je sprti po predpisih improviziral akorde. Generalni bas ima tudi velik umetnostni pomen: omogočil je sprostitvev pevskega glasu, skladbi pa je dal krepko harmonsko in ritmično gibalno. V napetosti med solističnim glasom in basom tiči pravzaprav

bistvo vsega glasbenega baroka. Glasbeni zgodovinarji niso zaman poimenovali obdobja glasbenega baroka najprej kot „obdobje generalnega basa“.

Treba je reči, da generalni bas ni bil ravno florentinska iznajdba. Približno sočasno s Florencio se je „oštevilični bas“, kot se mu lahko tudi reče, pojavil v Benetkah, v cerkveni in instrumentalni glasbi Giovannija Gabrielijsa.

Giovanni Gabrieli, organist pri sv. Marku v Benetkah (1557–1612), je eden najzaslužnejših skladateljev zgodnjega baroka. Izhajal je iz tradicije beneške skladateljske šole, ki je ljubila slikovitost in napetost zborovske glasbe (večzborje).

Slikovitost in dramatičnost je Gabrieli v cerkvenih zborovskih kompozicijah (motetih) povečal s tem, da je pevcem dodajal predpisane (obligatne) instrumente. Tudi to je ena od značilnosti baroka v nasprotju z renesanso, ko so glasbila uporabljali še svobodno in naključno. Gabrieli je dosegel napetost tudi v samih pevskih glasovih, in sicer z večjo pozornostjo do

besed in s posebnim oblikovanjem melodije, v čemer se je približal monodičnemu slogu.

Recitativni slog florentinske Camerate in prvih italijanskih oper in slog Gabrielijskih motetov sta se uveljavila tudi v vokalni cerkveni glasbi (motetih). Motete so začeli pisati za manjše število solističnih glasov s spremljavo generalnega basa. Eden zgodnjih in pomembnej-

ših ustvarjalcev takšnih motetov, ki so se imenovali „koncert“ (ital.: concerto), je bil Lodovico Grossi da Viadana (1564–1645). Njegova odlična zbirka nosi naslov: „Cento concerti ecclesiastici a 1, 2, 3, 4 voci con il basso continuo per sonar nell'organo“ (1602, Sto cerkvenih koncertov za 1, 2, 3, 4 glasove z bassom continuo, ki se igra na orgle). Viadana je našel mnogo posnemovalcev v Italiji, pa tudi v Avstriji in Nemčiji. Njegovemu zgledu sta med drugim sledila tudi Hrvata Ivan Lukačić* iz Šibenika, vodja kapele v splitski stolnici (ok. 1584 ali 1587 – 1648), in Vinko Jelić z Reke (1596–1636?), ki je deloval v Avstriji in Nemčiji. Na Slovenskem je v Viadanovem slogu pisal motete Izak Poš.* Najpomembnejši nemški skladatelj duhovnih vokalnih koncertov, ki se je po umetniški moči lahko meril z Giovannijem Gabrielijem in Monteverdijem, je bil Gabrielijsen učenec Heinrich Schuetz.

**ZGODNJI BAROK:
INSTRUMENTALNA
GLASBA**

Instrumentalna glasba zgodnjega baroka, najsi bo za skupine instrumentov ali za solistične, samostojno nastopajoče instrumente, se pojavlja v najrazličnejših oblikah in jo je težko na kratko opisati. Lahko pa ugotovimo, da ima v glavnem dva vira: ples ali vokalno glasbo. Torej se drži plesnih ritmov in melodij ali pa izhaja iz duha vokalne glasbe. Predvsem pa je pomembno, da je instrumentalna glasba, najsi bo takšna ali drugačna, šele z nastopom ba-



Kupola cerkve sv. Petra v Rimu, zgrajena po načrtih Michelangela Buonarottija v letih 1546–1593. Večno mesto je v 16. stoletju vnovič postalo središče katoliške Evrope, od koder so vodile silnice protireformacije in baročne umetnosti. V cerkvi sv. Petra, papaževem sedežu, je kot organist deloval Girolamo Frescobaldi, pomembni tvorec zgodnjebaročne glasbe za instrumente s tipkami. Med skladatelji, ki so v Rimu delovali pozneje, pa posebej izstopata avtor oratorijev Giacomo Carissimi in utemeljitelj koncerta grossa Arcangelo Corelli. — Michelangelo Buonarotti, poleg Leonarda da Vincija in Raffaela Santija najpomembnejši predstavnik visoke renesanse, slikar, kipar in arhitekt, se je v zadnjih stavbarskih delih že močno približal baročnemu slogovnemu izrazu. Njegova kupola sv. Petra je s svojo močjo in napetostjo postala znanilka baroka v arhitekturi in ideal baročne cerkvene kupole.

roka dobila samostojnost. V obdobju renesanse je bila večidel podrejena vokalni glasbi, z barokom pa so začele nastajati posebne kompozicije za instrumente, ki sicer sprva niso bili vselej natančno določeni. Pomembno je bilo tudi to, da so skladatelji pri tem kljub vsemu začeli razmišljati o posebnostih vsakega glasbila posebej in začeli pisati skladbe, upoštevaje tonški obseg in značilnosti igre določenih instrumentov (violi-

ne, trobente, flavte in podobno).

Iz zgodnjebaročne glasbe za ples se je kasneje razvila suita. Iz tiste zgodnjebaročne instrumentalne glasbe, ki je izhajala iz vokalne (canzona da sonar), pa so nastale sonata (sprva kot sonata da chiesa) in z njo druge pomembne baročne instrumentalne oblike (concerto grosso, solistični koncert, uvertura). Posebno pot je ubrala glasba za

solistične akordne instrumente (čembalo, orgle, lutnja), saj so ta glasbila lahko igrala večglasno. Med najpomembnejše zgodnjebaročne skladatelje, ki so ustvarjali glasbo za instrumente s tipkami (čembalo, orgle), sodi Girolamo Frescobaldi,* sodobnik Claudia Monteverdija. Igra na lutnjo in komponiranje za to glasbilo se je v tem času razvilo zlasti v Franciji, na Nizozemskem in v Angliji.

VISOKI ALI SREDNJI BAROK



Fasada cerkve sv. Karla pri Štirih vodnjakih v Rimu, zgrajena po načrtih Francesca Borrominija 1665–1667. Borromini, poleg Berninija vodilni italijanski baročni arhitekt, je s cerkvico sv. Karla ustvaril biser rimske baročne arhitekture. Njeno pročelje s stebri, vdolbinami, posebnim trikotniškim nastavkom na vrhu, zlasti pa z napetostmi med izbočenimi in vbočenimi deli lepo ponazarja dinamične silnice baroka. Tudi pročelje (fasada) postane v baroku posebej skrbno in razkošno oblikovan del arhitekture; njegova naloga je, da – podobno kot kulise na opernem odru – z vidnim učinkovanjem obvladuje prostor okoli sebe in priteguje gledalčevo pozornost od daleč in ob blizu.



Gian Lorenzo Bernini, Apolon in Dafne (marmor, 1622–1625). Bernini, največji kipar italijanskega baroka, je v plastiki upodobil motiv iz zakladnice grške mitologije. Apolon, grški bog sonca in umetnosti, ni imel vedno sreče v ljubezni. Nekoč je zasledoval lepo nimfo Dafne: ko se jo je že dotaknil, se je spremenila v lovorovo drevo. Zgodba o Apolonu in Dafni je rabila za osnovo več zgodnjim italijanskim operam na besedilo pesnika Ottavia Rinuccinija, člana florentinske Camerate. Plastika je izdelana iz finega belega in rahlo prosojnega marmorja, alabstra, ki daje kiparju obilo možnosti, da na umetnini ustvari živahno prelivanje osvetljenih in osenčenih mest in ji s tem vdahne za barok značilni nemir.

V visokem baroku so se učvrstile oblike, ki jih je uvedel zgodnji barok, učvrstil in obogatil pa se je tudi glasbeni izraz. Prvo besedo je imela opera, posebej beneška (Cavalli, Cesti). Spremenili so se nekateri pogledi na vokalno glasbo. Revolucionarne novosti florentinske Camerate in Claudija Monteverdija — beseda naj bo gospodarica glasbe — so se okrhale v korist bolj všečne in prijetnejše melodijske; na splošno lahko rečemo, da ta glasba bolj „godi“ ušesom, da je „prijetnejša“. Giacomo Carissimi je dal oratoriju pravo vsebino in obliko. Tudi instrumentalna glasba se je začela razvijati v določenih oblikah poznega baroka (sonata, suita, concerto grosso ipd.).

Visoki barok je dal glasbi širino. Glasba zgodnjega baroka je bila največkrat sestavljena iz razmeroma kratkih odsekov, ki so v visokem baroku postajali daljši in tehtnejši. V operi so se uveljavili mogočnejši in junaštva polni prizori. Tudi v tem času je bil razvoj glasbene umetnosti v rokah Italije. Še več. Italijanski glasbeniki in skladatelji so vse pogosteje potovali po Evropi in razširjali italijanske spodbude. Italija pa je Evropi zagospodovala predvsem z opero; italijanske opere so se z večinoma italijanskimi pevci izvajale tako rekoč po vseh evropskih prestolnicah, kraljevskih in knežjih dvorih. Kot je bila, je opera tudi ostala najbolj aristokratska oblika glasbene umetnosti, zadržana za izbranec plemiškega stanu.

Vendar je bil to tudi čas, ko so posamezne dežele razvile svojo posebno glasbeno kulturo velike vrednosti. To velja zlasti za protestantsko Nemčijo (skupaj s poznimi deli Heinricha Schuetza) in Anglijo (Henry Purcell).

POZNI BAROK

V poznem baroku je dobila glasba tisto podobo, ki jo najbolj poznamo iz koncertnih dvoran in vsakdanje glasbene prakse. Če je bila v zgodnjem baroku vodilna vokalna glasba in je dajala spodbude instrumentalni, se je v poznem baroku položaj obrnil. Ne glede na to, kakšne vrste in oblike je instrumentalna glasba bila, so se pokalaze te pomembne novosti: skladatelji so izrabljali tehnične možnosti posameznih instrumentov, izvajanje instrumentalnih skladb je postajalo vse zahtevnejše in bolj virtuozno; melodije so zgrajene v enakomernem ritmičnem utripu, ki si ga često predstavljamo kot eno najočitnejših značilnosti baročne glasbe; generalni bas je še dalje dajal kompozicijam po-

trebni temelj, vendar so ga skladatelji snovali tako kot zgornje glasove, se pravi, v enakomernem ritmičnem utripu in pogosto s sorodnimi melodičnimi odseki. Ne nazadnje je dobil v poznem baroku novo vlogo kontrapunkt: posnemanje (imitacija) melodije v različnih glasovih ob različnih trenutkih ni skozi celotno obdobje izgubilo veljave, vendar se je pojavljalo v sila kratkih odsekih. V poznem baroku pa nastopa imitacija v precej daljših odsekih in obvladuje tako rekoč cele stavke kompozicij. Razvila se je fuga, ki na poseben način in po posebnih pravilih izrablja možnosti imitacije. Načela fuge so se pojavljala v različnih vrstah instrumentalne in vokalne glasbe, najčisteje pa v glasbi za čembalo in orgle (J. S. Bach).

Pozni barok je dal določene oblike tako rekoč vsakemu področju glasbenega ustvarjanja.

Na področju instrumentalne glasbe so to sonata, concerto grosso in solistični koncert. Na opernem odru je zagospodoval neapeljski tip opere, ki je posegal tudi v oratorij. Operna arija, v kateri se je pojavila arija da capo, se je oblikovala po načelih instrumentalne glasbe. Pevski glas so obravnavali kot poseben instrument, ki mora tekmovati z drugimi virtuoznimi instrumenti. Najpomembnejši italijanski skladatelji poznega baroka so Arcangelo Corelli v instrumentalni glasbi, Alessandro Scarlatti* v instrumentalni

glasbi, Antonio Vivaldi pa je bil utemeljitelj solističnega koncerta.

Različne prvine poznega glasbenega baroka so dosegle vrhunec v delu Georga Friedricha Haendla in Johanna Sebastiana Bacha.

NEMČIJA

Verski spori, ki so se večinoma reševali z vojnami, so razdelili Nemčijo v dva dela. Južni del je skupaj s habsburško Avstrijo ostal v območju katolicizma, severnemu pa se je posrečilo, da je ohranil protestantizem. V duhovnem pogledu sta se oba dela nemške Srednje Evrope razlikovala, saj je protestantizem zahteval bolj trezne, meščanske nazore in življenjske navade, medtem ko je katolištvo omogočilo razvoj za Italijo značilnega baročnega blišča.

Nemčija je bila že ob samem nastopu baroka kljub verskim vojniam odprta za italijanske vplive, s katerimi so na sever prihajale tudi prvine novega baročnega glasbenega izraza. Najpomembnejša glasbena središča



Johann Sebastian Bach, začetek fuge iz Preludija in fuge v C-duru za orgle (ok. 1744). Primer ponazarja načelo posnemanja

(imitacije) glasov v večglasni kompoziciji, ki je bilo v kompozicijski obliki, imenovani fuga, še posebej zahtevno.



Michelangelo Merisi da Caravaggio, Poklicanje sv. Mateja (slika v olju na platno, 1598–1601, v rimski cerkvi sv. Ludvika Francoskega). Caravaggio velja za utemeljitelja svetlo–temnega načina slikanja, ene revolucionarnih novosti baročnega slikarstva (ital.: *chiaro–scuro*). V majhno in temno sobo, v kateri je bodoči Kristusov učenec Matej v družbi s cestinarji in kvartopirci, je

slikar spustil žarek svetlobe, ki nekatere dele likov močno osvetljuje, druge pa pušča v temi. Tak način slikanja prinaša v slikarske umetnine načelo svetlobnih nasprotij (kontrastov). Tudi v baročni glasbi se je uveljavilo načelo zvočnih kontrastov, ki se najbolje kaže v *concertu grosso*.

Avstrije so bila sprva Gradec na Štajerskem, zatem Dunaj in tudi Praga na Češkem, kamor se je v 17. stoletju za nekaj časa preselil habsburški cesarski dvor. Na Dunaju in v Pragi sta bili tudi pomembni postojanki italijanske opere in oratorija. V protestantskem delu Nemčije so bili italijanski vplivi tudi občutni, vendar je protestanti-

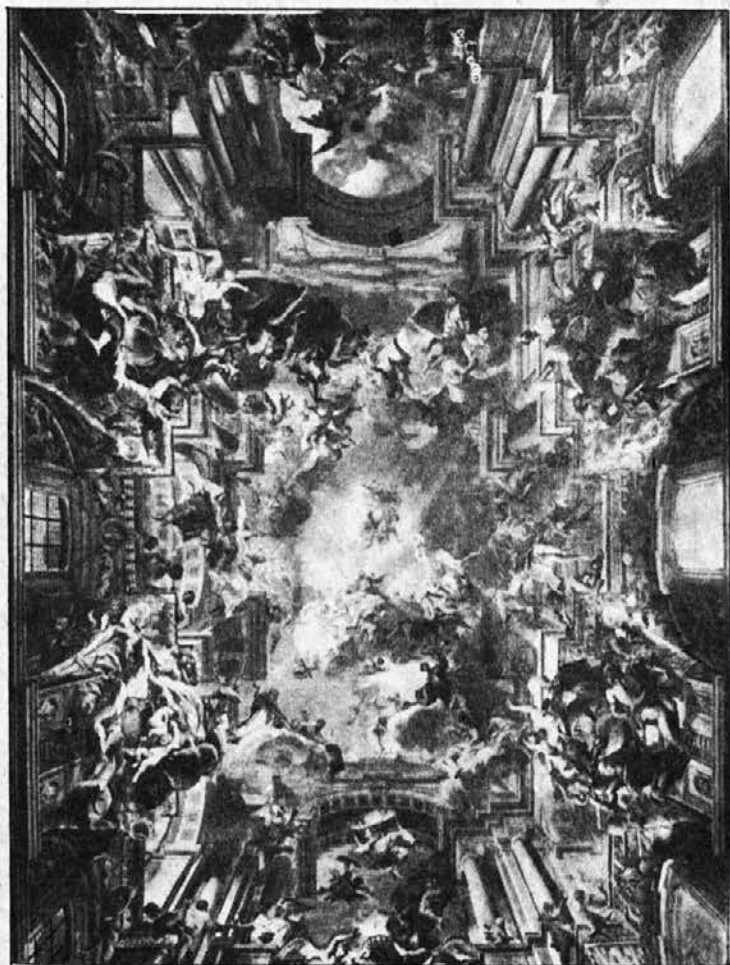
zem dajal možnosti za razvoj samostojne orgelske in cerkvene vokalno—instrumentalne glasbe (nemške cerkvene kantate). Najpomembnejši skladatelji protestantske Nemčije so Heinrich Schuetz, učenec Giovannija Gabrielija, ki je na Nemško presadil oblike zgodnjebaročne vokalne glasbe, Dietrich Buxtehude* in Johann Sebastian

Bach. Nемеc po rodu je bil tudi Georg Friedrich Haendel, se je pa bolj mednarodno usmeril in pristal v Angliji, ki ji je posvetil svoje najboljše moči. Poleg teh skladateljev si je pridobil velik ugled tudi Georg Phillip Telemann* (1681—1767), ki je večji del življenja deloval v Hamburgu.

Glasbena umetnost baroka je tako kot druge miselne, kulturne in umetnostne dejavnosti v Franciji potekala v znamenju kraljevskega absolutizma. Vse niti glasbenega življenja so šle skozi kraljevski dvor v Parizu. Višek so umetnostne dejavnosti in z njimi tudi glasba doživele v obdobju „Sončnega kralja“ Ludvika XIV. (vladal od leta 1643 do smrti 1715), ki si je dal v drugi polovici 17. stoletja v Versaillesu pri Parizu zgraditi mogočno rezidenco.

Prava francoska glasba je nastajala v spopadu z italijanskimi vplivi, ki so grozili, da bodo obvladali tudi Francijo. Samostojnost je francoska baročna glasba sprva doživela v glasbi za

FRANCIJA



Andrea Pozzo, Strop cerkve sv. Ignacija v Rimu (freska, 1688—1694). Pozzo, pomembni slikar in arhitekt, ki mu pripisujemo tudi načrt za baročno ljubljansko stolnico, je na stropu Ignacijevе cerkve v Rimu s simboličnimi motivi naslikal apoteozo (povzdignjenje v božanstvo) ustanovitelja jezuitskega reda Ignacija Lojolskega. Z naslikano arhitekturo (stebri, loki in podobno), z neštetimi razgibanimi liki in oblaki je ustvaril videz (iluzijo), kot da se strop cerkve odpira proti nebu. Takšnemu načinu slikanja, ki skuša s slikarskimi sredstvi zapeljati gledalca, pravimo iluzionizem. Stropni iluzionizem je zelo značilen za baročno umetnostno pojmovanje. Z močjo naslikanih stavbarskih prv in skupin razgibanih človeških ter božanskih likov učinkuje mogočno kot baročni oratorij ali opera.



Peter Paul Rubens, Ugrabitev Levkipovih hčera (slika v olju na platnu, 1618). Rubens, eden največjih baročnih slikarjev in utemeljitelj flamske (belgijske) slikarske šole, je v tej sliki tudi segel po grški mitološki snovi: dvojčka Kastor in Poluks, Jupitrova in Ledina sinova, sta s konji ugrabila hčeri nesrečnega kralja Levkipa. Slika je zgrajena v tako imenovani diagonalni kompoziciji, značilni za barok, ki daje umetnini moč in zagon. Diagonalno kompozicijo je mogoče primerjati z generalnim basom baročne glasbe, ki daje skladbam čvrsto in napeto hrbtenico. Razen tega se v Rubensovih slikah kažejo mišičasti in krepki ženski in moški liki, ki izražajo zdravje in moč baročnega človeka.

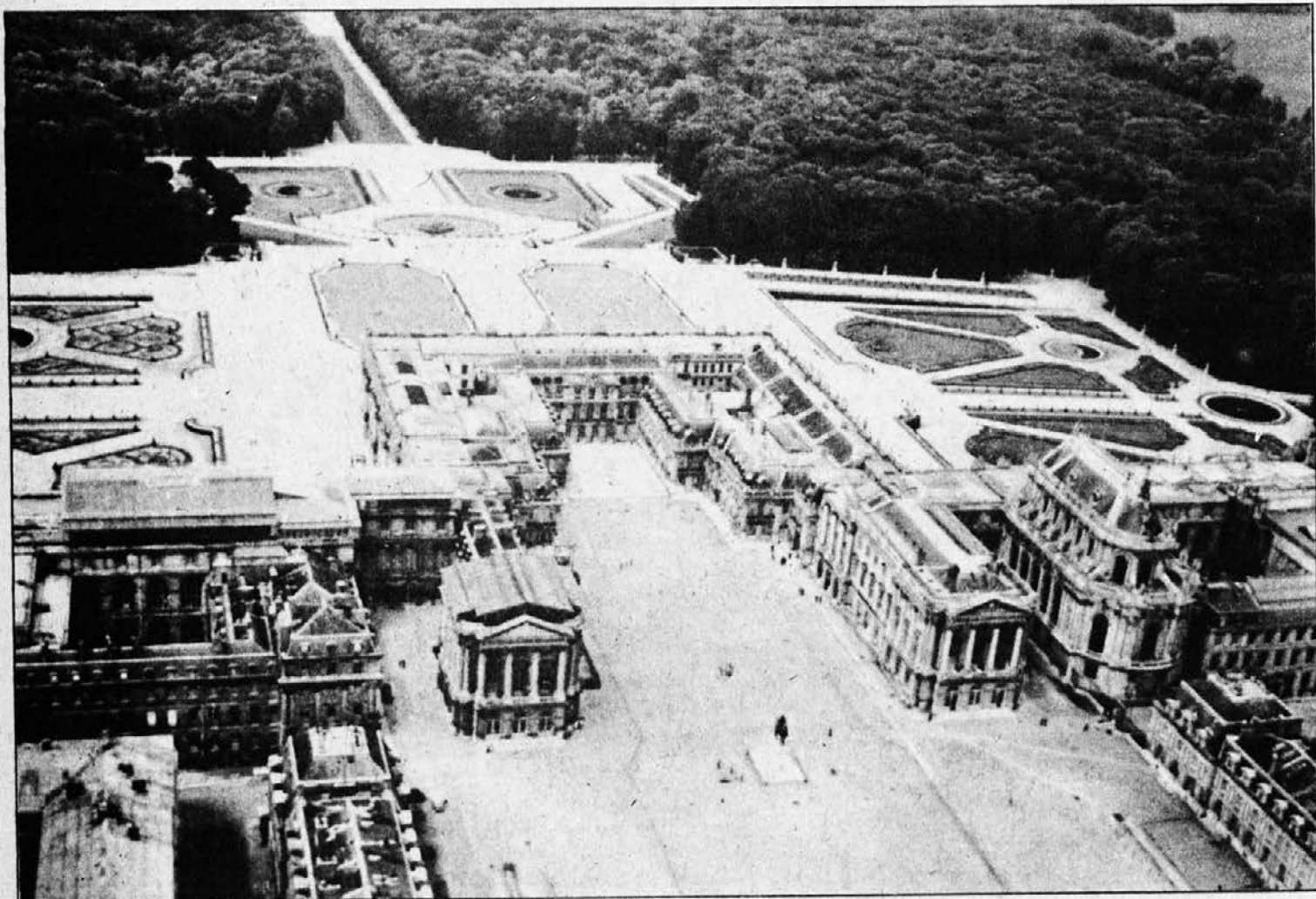
lutnjo (skladbe s plesnimi in drugimi stavki, sorodne suitam), v kateri so bili Francozi vodilni v Evropi. Tradicijo je v Franciji imel tako imenovani „dvorni balet“ (ballet de cour), kar je v bistvu pomenilo posebno praznično prireditev s plesom in petjem, vokalno in instrumentalno glasbo, s sprevidi mask in pantomimami, ubrano na določeno vsebino. Francoski dvorni baročni baleti vsebujejo elemente velikega dramskega baleta in opere, čeprav

seveda opera to še zdaleč ni bila. Jean Baptiste Lully je dvignil glasbo francoskega baleta na nedosegljivo raven in položil temelje francoski operi. V njegovem času se je razvil tudi francoski oratorij, ki se je naslonil na dosežke francoske opere. Za Ludvika XIV. je v Franciji zacvetela tudi glasba za čembalo (François Couperin* in drugi clavecinisti), ki je tako kot francoska baletna glasba močno vplivala na druge dežele, zlasti na Nemčijo.

ANGLIJA

Okoli leta 1600 je v Angliji najbolj izrazita glasba nastajala za virginal, čembalu sorodno klavirsko glasbilo, in za lutnjo.

Virginal je postal poleg lutnje najbolj priljubljeno glasbilo domačega muziciranja; zanj je pisalo veliko skladateljev in izvajalcev, ki jih imenujemo angleški virginalisti. Angleški virtuoz na lutnji so bili zelo cenjeni v Evropi – največjo slavo je doživel John Dowland (1563–1625/1626), avtor ang-



Versailles, grad nedaleč od Pariza, rezidenca francoskega kralja Ludvika XIV., imenovanega Sončni kralj, zgrajena v drugi polovici 17. stoletja. To je najmogočnejši evropski baročni grad in nedosegljivi vzor za gradnjo rezidenc drugih vladarjev in plemstva. Tu se je odvijalo družabno življenje francoskega kraljevskega dvora, v katerem sta balet in opera zavzemala pomembno mesto. Tu je

med drugimi deloval Jean Baptiste Lully, tvorec francoske opere, violinist, plesalec in skladatelj, ki je dvignil glasbo za dvorne baletne prireditve na vrhunsko raven. Lullyjeva orkestrska glasba za baletne in opere (uvertura) je prav tako spodbudila živahno posnemanje v drugih evropskih deželah, zlasti v Nemčiji in Angliji.

leških madrigalov, skladb za lutnjo in pesmi za glas in lutnjo.

Angleška inačica francoskega dvornega baleta se je imenovala „maska“ (masque) in je ravno tako bila prireditev z določeno vsebino, sestoječo iz igre, petja in plesa. V okviru anglikanske cerkve, sorodne protestantizmu, se je gojila angleška cerkvena glasba, zlasti za zbor z

instrumenti. Vodilni angleški skladatelj 17. stoletja je Henry Purcell (1659–1695), ena največjih skladateljskih osebnosti svojega časa v Evropi, katere slava pa ni segla prek meja domovine.

Pisal je cerkveno glasbo za solistične pevce, zbor in instrumente, komorno glasbo in glasbo za gledališki oder. Ustvaril je prvo angleško opero

(Dido in Enej, 1688) z močno dramsko zasnovano glasbo, ki pa je še sledila tradiciji „mask“ in je torej še vztrajala v stran od vzorcev italijanske opere.

Še danes se precej izvaja tudi njegova glasba k igri „Vilinska kraljica“ (The Fairy Queen, 1692).

Henry Purcell je v svojem delu združeval tradicijo doma-

če, angleške glasbe z italijanskimi in francoskimi primesmi.

Velja za prvega „nacionalnega skladatelja“ Anglije, vendar je umrl premlad in brez pravega naslednika. Močno glasbeno osebnost je dežela dobila šele s Haendlom, ki je sprva sicer nastopil v imenu italijanske opere, a se je v zadnjem obdobju posvetil angleškemu oratoriju.



Antonio Canal, imenovan Canaletto, Mali trg sv. Marka v Benetkah (slika v olju, ok. 1729). Benetke, bogato jadransko trgovsko in pomorsko mesto, so bile eden najvažnejših baročnih glasbenih centrov. Poseben pomen so imele Benetke za časa Giovannija Gabrielija in Claudia Monteverdija za instrumentalno, cerkveno in operno glasbo zgodnjega in visokega baroka. Ponovno je dal Benetkam veljavo Antonio Vivaldi. Njegovi violinski in drugi

koncerti, ki muzikalno snov natančno dokrat črpajo iz stvarnega sveta, se dajo lepo primerjati z deli beneškega slikarstva 18. stoletja: beneško slikarstvo tega časa je doživelo največjo slavo z vedutisti, slikarji pogledov na mesto (vedut), mestnih predelov in pokrajinskih izsekov, ki se odlikujejo z natančnim, a tudi lahkotnim in atmosferskim (zračnim) poustvarjanjem izbranih motivov.

GLASBENI
BAROK
NA SLOVENSLEM

Na Slovensko so že zgodaj prodrli tokovi zgodnjebaročne italijanske glasbe. To dokazuje popis muzikalij, ki so jih okoli leta 1620 hranili v arhivu ljubljanske stolnice in v katerem najdemo najpomembnejša imena italijanskega zgodnjega baroka (Giovanni Gabrieli, Lodovico Grossi da Viadana in drugi). To je doba protireformacijskega škofa Tomaža Hrena, ki je bil glasbeni umetnosti zelo naklon-

jen. Edini znani slovenski skladatelj tega časa pa je Izak Poš (po nemško pisan Posch, umrl leta 1622), organist koroških deželnih stanov v Celovcu, ki je često bival tudi v Ljubljani in drugod po Slovenskem. Poš je zapustil dve zbirki instrumentalne plesne glasbe z nemškima naslovoma Musicalische Ehrenfreudt (1618, „Častno glasbeno veselje“) in Musicalische Tafelfreudt (1621, „Glasbeno veselje

ob mizi“) in še eno zbirko latinskih motetov v slogu italijanskega vokalnega koncerta za enega do štiri glasove in generalni bas z naslovom Harmonia concertans (lat.: Koncertantno blagoglasje, izšlo po njegovi smrti leta 1623). Pošev sodobnik v obmorskih mestih Koper in Trst, ki sta bili pod neposrednim vplivom italijanske kulture, je bil Gabriello Puliti, po rodu iz južne Italije, ki je v Miljah pri



Francesco Robba, Angel s trobentama (z oltarja v Jakobovi cerkvi v Ljubljani, 1732). Francesco Robba, rojen Benečan, je deloval v Ljubljani. Njegova dela pomenijo vrh baročnega kiparstva na Slovenskem (Vodnjak treh kranjskih rek pred magistratom v Ljubljani, 1751). Barok se je v slovenski umetnosti uveljavljal le polagoma, deloma pod italijanskimi deloma pod severnimi vplivi. Docela je zmagal šele v prvih desetletjih 18. stoletja. Po baročnem okusu so nastajale stavbe (cerkve, gradovi, mestne palače), v slikarstvu se je uveljavil baročni stropni iluzionizem (Giulio Quaglio iz Coma v severni Italiji, ki je med drugim poslikal strop ladje ljubljanske stolnice, 1703–1706, Franc Jelovšek; drugi pomembni slikarji slovenskega baroka so Valentin Metzinger, Fortunat Bergant in Anton Cebej), kiparstvo kaže avstrijske vplive (Štajerska), pa tudi italijanske (Ljubljana s Francescom Robbo, Primorska). Najlepše baročno okolje lahko vidimo v stari Ljubljani; tu so zgradbe, ki so nastale v dobi Akademije operozov in Akademije filharmonikov (Mestni trg z magistratom, stolnica s semeniščem, palače ob magistratu).



Rembrandt, Lastna podoba (izrez; slika v olju na platnu, 1661). Rembrandt van Rijn, najpomembnejši predstavnik holandske slikarske šole, eden največjih slikarjev vobče, je gradil na načelu chiaro-scuro in razvil svojevrstno slikarsko obravnavo izbranih snovi. Sodobniki ga niso razumeli, zato je, zlasti v zadnjih letih življenja, živel odmaknjeno od družbe in osamljeno, zatopljen v lastna umetniška vprašanja. Mnogi ga primerjajo z Bachom, ki je prav tako razvil svoj posebni skladateljski slog, za katerega sodobniki niso imeli posluha, in se dokopal do umetniških vrednot nad časom in prostorom.

Trstu, v Kopru in v Trstu deloval od leta 1605 do 1638, umrl pa je nekaj let zatem v istrskem Labinu. Puliti je tipičen predstavnik italijanskega zgodnjega baroka. Zapustil je precej skladb, vendar so le redke med njimi v celoti ohranjene. Precej slovenskih glasbenikov tega časa je delovalo v tujini. Med njimi je tudi Gabriel Plavec (latinsko: Plautzius), vodja glasbene kapele nadškofa v Mainzu na Nemškem (tu od leta 1612 do smrti leta 1642). Spod njegovega peresa je zbirka „Flosculus vernalis“ („Spomladanska cvetica“, 1622), ki vsebuje najrazličnejše vokalne cerkvene skladbe v beneškem duhu, ima pa novih zgodnjebaročnih prvin le malo.

Najpomembnejši nosilec glasbene kulture 17. stoletja na Slovenskem je bil jezuitski kolegij z gimnazijo v Ljubljani, ustanovljen leta 1597 v pomoč borbi proti protestantizmu. Leta 1600 so na tem kolegiju ustanovili posebno glasbeno semenišče, zavod za revnejše dijake, ki so si štipendije služili z učenjem glasbe ter petjem in muziciranjem v kolegiju in izven njega. V okviru jezuitskega kolegija je obstajalo tudi gledališče, kjer so izvajali pretežno latinske poučne in nabožne igre z glasbenimi vložki, ki so vsebovali prvine oratorija. Z ljubljanskim jezuitskim kolegijem je povezano tudi ime Janeza Krstnika Dolarja iz Kamnika, ki je deloval na Avstrijskem, tudi v Ljubljani. Poleg jezuitskega kolegija so v Ljubljani za glasbo skrbeli „mestni piskači“ in „deželni trobentači“ (posebna cehovska združenja glasbenikov, ki so praviloma igrali na trobila) in pa glasbena kapela ljubljanske stolnice. Poleg drugih glasbeniških imen 17. in začetka 18. stoletja na Slovenskem kaže omeniti tudi organista koprške stolnice Antonia Tarsia (1643–1722). Tarsia je bil iz stare koprške italijanske rodbine. Zlagal je predvsem cerkveno glasbo v duhu beneškega visokega baroka za pevce in orgle,

včasih tudi violine in zbor.

Poseben zagon je glasbeni barok na Slovenskem dobil z ustanovitvijo Akademije filharmonikov leta 1701 v Ljubljani. To združenje, po latinsko imenovano Academia Philharmonicorum (tj. akademija ljubiteljev harmonije), je pravi sad baročnega duha. Nastalo je približno sočasno z drugim podobnim ljubljanskim združenjem, ki je bilo usmerjeno v znanstveno delo, Akademijo operozov (Academia operosorum, Akademija delavnih, 1693). Ljubljanska Akademija filharmonikov je po italijanskih zgledih združevala ljubitelje glasbe, pevce in instrumentaliste imenitnejšega rodu, ki so se posvečali glasbeni umetnosti za krepitev duha, sebi v veselje in v čast mesta. Izvajali so instrumentalno in vokalno glasbo. Med člani akademije, katerih mnogi so za časa študija potovali po Avstriji in Italiji in se seznanjali s sodobno italijansko glasbo, je bilo tudi nemalo skladateljev, katerih dela pa se niso ohranila. Vemo pa, da so zlagali tudi latinske oratorije, ki so bili v duhu časa pod vplivom opere neapeljskega tipa. Med ljubljanskimi skladatelji tega časa katerih imena so nam znana, so Mihael Omerza in Janez Bertold Hoeffler (pisala sta oratorije) in Janez Jurij Hočevar, ki je prispeval glasbo za jezuitske šolske igre.

Prav ob koncu baroka se je slovensko ozemlje seznanilo končno tudi z italijansko opero. Prva izvedba opere v Ljubljani je izpričana za leto 1732: imenovala se je Il Tamerlano (zgodba o tatarskem vojskovodji Tamerlanu), zložil pa jo je Giuseppe Clemente Bonomi, ki je nekaj časa deloval tudi v Ljubljani. Opero v Ljubljani so tedaj in še sto let zatem izvajale le italijanske in izjemoma tudi nemške potujoče operne skupine. Za lastno operno gledališče mesto ni imelo denarja. Tudi ne vemo, če se je kateri domači skladatelj v tem času posvetil pisanju za operni oder.

GLASBENE OBLIKE IN DELA

BAROČNA SONATA IN SUITA

Baročna sonata se je razvila v Italiji iz poznorenesančnih instrumentalnih skladb, ki so jih skladatelji po vzorih vokalnih kompozicij pisali za izvajanje na instrumentih; takšne skladbe so se najpogosteje imenovali „canzona da sonar“ (tj. pesem za igranje na instrumentih; „sonare“ pomeni zveneti ali igrati). Instrumenti sprva niso bili predpisani. Prve sonate za določeno instrumentalno sestavo je napisal pomembni beneški zgodnjebaročni skladatelj Giovanni Gabrieli (1557–1612). To so skladbe za različno število različnih instrumentov (od tri do dvaindvajset), brez stalne oblike; njihove kompozicijske lastnosti izhajajo iz značilnosti vokalne glasbe tega časa. Takšno prvotno baročno sonato, kot enotno delo z več različnimi, hitrimi ali počasnimi odseki, za različne instrumente ali celo za orkester, so gojili skozi celo 17. stoletje.

Tudi v zapuščini slovenskega skladatelja Janeza Krstnika Dolarja sta dve skladbi te vrste, ena sonata za 10 in ena sonata

za 13 instrumentalnih glasov (Sonata a 10, Sonata a 13).

Sredi 17. stoletja je v Italiji iz prvotne baročne sonate nastala „sonata da chiesa“ (cerkvena sonata), v kateri so se posamezni odseki razvili v samostojne stavke. Sonata da chiesa je najčešče imela štiri stavke v takemle zaporedju: počasni—hitri—počasni—hitri stavek, razen tega pa se je izvajala samo z nekaj instrumenti z generalnim basom (običajno orgle ali čembalo ob podpori viole da gamba ali violončela). Kot solistični instrumenti najčešče nastopajo: ena ali dve violini, pa tudi flavta, oboa in podobno; kadar je samo eden solistični instrument, je to solo sonata (npr. violina z generalnim basom), če sta dva, pa trio sonata (npr. dve violini z generalnim basom). Seveda se ni izvajala samo v cerkvi, ampak tudi drugje. Najpogostejšo obliko je tej poznejši sonati dal Arcangelo Corelli. Za Corellijem so odlične solo sonate in trio sonate pisali med drugimi Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Haendel in Johann Sebastian Bach.

Druga oblika baročne sonate je bila „sonata da camera“ (camera pomeni soba), za izvajanje izven cerkve na zasebnih in javnih prireditvah, ki se je od sonate da chiesa razlikovala po tem, da je vsebovala tudi plesne stavke, ki jih v cerkvi niso smeli izvajati. V kompozicijskem pogledu pa prave meje med njima ni bilo, saj sta se obe med seboj prepletali. Po Corelliju je splošni naziv „sonata“ pomenil sonato v smislu cerkvene sonate, medtem ko se je sonata da camera spojila s suito.

Baročna suita — beseda prihaja iz francoščine („la suite“), kjer pomeni toliko kot sosledje — je večstavčna skladba, v kateri si slede stavki plesne narave. Red in vrsta teh stavkov nista bila strogo določena, tudi njihovo število ne, vendar je bilo pogosto sosledje alemanda—kurranta—sarabanda—žiga, skladbo pa sta uvajala posebni uvodni stavek, imenovan preludij (pre-

digra), ali pa po francoskem zgledu uvertura. Med drugim je suite pisal tudi Janez Krstnik Dolar (po tedanjem načinu jih je imenoval „balletti“). Dolarjeve skladbe te vrste so namenjene godalom, rabile pa so po tedanji navadi tudi za baletne (plese) v gledaliških igrah. Suite so se pisale za iste instrumentalne sestave kot sonate, pa tudi za solistične instrumente (čembalo, lutnja). V njih je često opazen francoski vpliv, saj je imela v Franciji plesna oz.

baletna glasba velik pomen. Med pomembnejšimi skladatelji baročne suite je tudi Johann Sebastian Bach. Med drugim je zapustil dve vrsti suit za čembalo, t. i. „francoske“ in „angleške“ suite, pri čemer pa ni znano, kaj naj bi tu oba pridevka, francoski in angleški, pomenila. Zapustil je tudi štiri suite za cel orkester, katerih vsako uvaja posebna uvertura.

Te suite so nastale po francoskih zgledih. Med najučinkovi-

tejšje baročne suite sodijo tudi tiste, ki jih je za neko praznično kraljevsko regato na Temzi zložil Georg Friedrich Haendel (imenovane zato „Glasba na vodi“, angl. Water Music, nastale najbrž leta 1715). Podobno skladbo je Haendel napisal tudi za neki ognjemet.

Uvertura, ki jo tudi moramo tu na kratko opisati, v baroku ni pomenila natančno tega kar pozneje. Rodila se je v Franciji, kjer je uvajala baletne predstave. Dokončno obliko ji je dal

Jean Baptiste Lully: imela je tri dele, katerih prvi in tretji (ponovitev prvega) sta bila počasna in slovesna, srednji pa je bil hiter in po pravilu zgrajen na imitaciji glasov. Takšna oblika uverture se imenuje francoska uvertura in so jo pozneje uporabljali kot uvodno glasbeno točko v suitah, operah in oratorijih (G. F. Haendel, J. S. Bach). Druga oblika baročne uverture, ki jo imenujemo italijanska, je nastala v okviru italijanske opere.



• Glasbena ura, delo neznanega italijanskega slikarja 17. stoletja, prikazuje dečke pri izvajanju neke skladbe za lutnjo (druga lutnja z notami leži na mizi), violino in petjem. Za pevcem stoji učitelj in daje glasbenikom takt.

Beseda koncert je italijanskega izvora („concertare“: tekmovati, boriti se, diskutirati, nato tudi: dogovoriti se) in je sprva pomenila vsako skladbo v novem baročnem glasbenem izrazu za solistične pevce s spremljavo generalnega basa, nato pa tudi čisto instrumentalno glasbo, podobno kot sonata. Oblika koncerta grossa („zajetni“ koncert) je v zadnji četrtini stoletja utemeljil Arcangelo Co-

vrste velik vpliv. Za Corellijevimi stopinjami je šlo mnogo Italijanov, pa tudi skladatelj drugih narodnosti. V Angliji je pod vplivom tega skladatelja napisal več concertov grossov Georg Friedrich Haendel, v Nemčiji pa se je poleg drugih starejših skladateljev tej obliki posvetil Johann Sebastian Bach v svoji zbirki šestih brandenburških koncertov. Tu so v obliki concerta grossa zasnovani drugi, četrti in peti koncert, ki imajo v concertinu tudi pihala (pojavljajo se, seveda v vsakem koncertu drugače, trobenta, flavta in oboa), tretji in šesti sta samo za godala, prvi pa je za večji orkester in vsebuje tudi stavke, značilne za suito.

CONCERTO GROSSO

relli. Dvanajst njegovih skladb te vrste je izšlo šele po skladateljevi smrti v njegovem opusu 6 (12 Concerti grossi, 1714).

Zunanja oblika concerta grossa je podobna obliki sonate da chiesa (štirje stavki v slednjem počasni—hitri—počasni—hitri stavek), namenjen pa je (pri Corelliju) za godalni orkester, iz katerega pa se izločuje manjša solistična sestava, imenovana concertino — pri Corelliju je to skupina dveh violin, violončela in čembala ali orgel. Celotno muzikalno dogajanje concerta grossa izvira iz nasprotja med celotnim orkestrom in concertinom. Obe skupini, velika in mala, si izmenjujeta in razvijata glasbene misli v pravem „tekmovalnem“ duhu in delujeta na poslušalca podobno kot izmenjevanje svetlobe in sence na opazovalca baročne slike ali druge likovne umetnine. Zato je concerto grosso poleg opere in oratorija v celoti najznačilnejša vrsta kompozicijskega ustvarjanja baročnega obdobja.

Corellijevi concerti grossi so imeli na nadaljnje ustvarjanje te

SOLISTIČNI KONCERT

Solistični koncert, ravno tako italijanskega izvora, se je izoblikoval razmeroma pozno. V nasprotju s concertinom v concertu grossu nastopa tu en sam solistični instrument. Prvi solistični koncerti, za violino ali

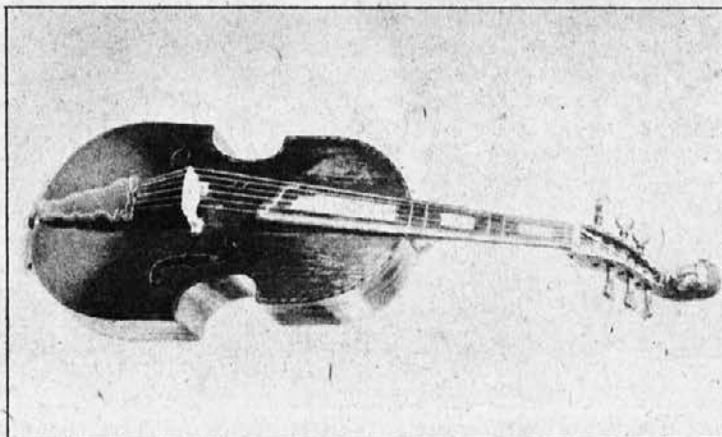
za violončelo z godalnim orkestrom, so nastali okoli leta 1700, najpomembnejši njihov skladatelj pa je Giuseppe Torelli (1658—1709), violinist v cerkvi sv. Petronija v Bologni, kjer je z izjemo nekajletnega potovanja po Nemčiji in Avstriji prebil vse življenje od šolskih dni do smrti. Torelli je tudi že uveljavil tritavčno obliko solističnega koncerta v zaporedju hitri—počasni—hitri stavek in dal solističnemu instrumentu virtuozno naravo. Baročni solistični koncert je do viška pripeljal Benečan Antonio Vivaldi. Znameniti so njegovi violinski koncerti. V primerjavi s Torellijem in drugimi predhodniki je namenil solističnemu instrumentu večjo težo in virtuozno zahtevnost. Njegovi violinski koncerti z naslovom Štirje letni časi, katerih vsak je posvečen enemu letnemu času („Pomlad“, „Poletje“, „Jesen“, „Zima“ — vsakega spremlja tudi ustrezna pesem), „slikajo“ dogajanje v naravi in sodijo med najbolj priljubljene skladbe baroka. Poleg koncertov za violino je Vivaldi zložil tudi več koncertov za druge instrumente (flavta, fagot, violončelo, kitara, mandolina), zapustil pa je tudi koncerte za več solističnih instrumentov.

Vivaldijevi solistični koncerti so bili osnova za razvoj klasičnega in romantičnega koncerta,

njegova dela te vrste so vplivala na mnoge druge skladatelje, med drugim tudi na Johanna Sebastiana Bacha. Med poznejšimi skladatelji violinskih koncertov je znan zlasti Giuseppe Tartini (1692—1770), doma iz Pirana v Istri, ki je deloval večinoma v Padovi. Bil je pomemben glasbeni teoretik, violinski pedagog, v zahtevnosti in virtuoznosti violinske igre pa je bil pravi predhodnik znamenitega Niccolója Paganinija.

KANTATA IN ORATORIJ

Baročna kantata se je razvila neposredno iz italijanske zgodnjebaročne vokalne glasbe za solistične pevce in generalni bas. Izraz pomeni „peto“ skladbo (ital. cantare: peti) v nasprotju z instrumentalno skladbo, sonato. Prvotno je bila kantata preprosta posvetna skladba na lirično besedilo za enega samega pevca in generalni bas. Razvoj kantate je šel z roko v roki z razvojem opere, tudi tu sta se pojavila posebej arija in posebej recitativ. V Italiji je kantata vselej pomenila posvetno kompozicijo na vsebinsko zaokroženo besedilo, pri čemer je glavno vlogo imelo čustveno razpoloženje osebe, ki jo je pevec predstavljal, seveda pa se je njen slog uporabljal tudi v cerkvenih kompozicijah za solistične pevce (za cerkvene latinske skladbe takšne vrste se je še vedno uporabljalo naziv motet). Najpomembnejše italijanske kantate je ustvaril Neapeljčan Alessandro Scarlatti (1660—1725); njegove skladbe te vrste običajno sestoje iz dveh arij z nasprotujočo in dopolnjujočo se naravo, katerih vsaka ima spredaj recita-



Pokončna tenorska viola da gamba iz 18. stoletja.

tiv (tj. recitativ—arija—recitativ—arija). Mnoge kantate imajo poleg generalnega basa tudi druge instrumente, največkrat violino.

Idol italijanske kantate se je uveljavil tudi v nemški protestantski glasbi: zaključene, v kantatnem načinu napisane skladbe na nemška duhovno—moralistična besedila, ki so šele kasneje dobila ime kantata, so v protestantskem bogoslužju imele posebno vlogo. V nasprotju z italijanskimi zgledi je tu često nastopal zbor, zlasti na začetku in na koncu skladbe, pojavljalo pa se je tudi več solističnih pevcev. Zametki nemške cerkvene kantate se kažejo v sorodnih kompozicijah Heinricha Schuetza, za najpomembnejšega skladatelja pred Bachom pa velja Dietrich Buxtehude (1637—1707), ki je bil organist v severnonemškem pristaniškem mestu Luebecku. Z Johannom Sebastianom Bachom je nemška cerkvena kantata doživela enkratno spojitve tradicije nemške duhovne glasbe in novejših italijanskih vplivov. Bach je zapustil nekaj več kot dvesto cerkvenih kantat, pa še nekaj posvetnih na nemška besedila. Imajo najrazličnejšo obliko, od čiste solistične kantate z recitativi in arijami do pravih majhnih oratorijev z več solističnimi pevci, zborom in obsežnejšim orkestrom.

Tudi oratorij se je pojavljal že na samem začetku baroka, njegove korenine pa so segale nekaj desetletij nazaj, povedati pa je tudi treba, da pri tej kompozicijski vrsti ne gre za en sam enoten pojav. Beseda sama pomeni molilnico (ital. orare: moliti) in se je v prenesenem

pomeni uporabljala najprej v Italiji za posebna srečanja, na katerih so verniki molili in premišljevali. Za takšne priložnosti napisana besedila — v živem jeziku, italijanščini — so se kasneje pela in spremljala z orglami in drugimi glasbili. Druga vrsta zgodnjega oratorija je nastala z uglasbitvami določenih odlomkov iz biblije v latinščini, ravno tako za pevce in orgle, oboje pa je prevzelo novi recitativni slog zgodnjega glasbenega baroka.

Prvo delo, ki se običajno navaja v zgodovini oratorija, je „Predstava o duši in telesu“ (Rappresentazione di Anima e di Corpo, Emilio de Cavalieri, Rim, 1600) in je v resnici opera na duhovno besedilo. Prve pomembne oratorije pa je prispeval Giacomo Carissimi (1605—1674), kapelnik v več rimskih cerkvah in dolgoletni vodja glasbe v Nemškem zavodu (Collegium Germanicum) v Rimu. Carissimi je vzel za osnovo razne biblične zgodbe in junake (npr. oratorij „Jefta“), dal veliko vlogo zboru, ki kot v antični tragediji spremlja dogodke, o njih razmišlja in daje sodbo, zgodbo pa pripoveduje v recitativu poseben pripovednik. Pozneje je oratorij prišel pod vpliv sodobne opere — v resnici je oratorij postal že kar opera na biblične teme, z mnogimi arijami in recitativi in z zelo majhno vlogo zbora. Zasluge, da je sprijel stari tip oratorija Giacoma Carissimija z operno navdahnjenimi deli te vrste, ima Georg Friedrich Haendel. Njegovi številni oratoriji v angleščini so, skupaj z Bachovimi pasijoni, višek ustvarjanja na tem področju.

V protestantski Nemčiji je šla pot oratorija, ki se je tam imenoval „historija“ (tj. zgodba), nekoliko drugače. Nemški skladatelji so izhajali predvsem iz evangelijev, posebno vlogo pa je imelo Kristusovo trpljenje (pasijon). Pomembne oratorije te vrste je zložil Heinrich Schuetz. Johann Sebastian Bach je v dveh pasijonih, po evangelistu Janezu in po evangelistu Mateju (Janezov, Matejev pasijon) združil prvine starega nemškega pasijona, nemške cerkvene kantate pa tudi opere v enkratno celoto. Deli sta „glasbeni drami“ v pravem pomenu besede.

Pripoved evangelista (tenor z recitativi) je dopolnjen z zbori in arijami najrazličnejše narave. Dogodki so prikazani prav neposredno, kot da bi imeli pred seboj mogočno baročno fresko, odseki z razgibano dramsko vsebino se prepletajo z bolj umirjenimi in razmišljujočimi. Bach je napisal vsaj še en pasijon, po evangelistu Marku (1731), ki pa se je ohranil le v libretu in v nekaj glasbenih točkah, ki jih je Bach uporabil v nekem drugem vokalnem delu.

OPERA

Gledališke igre so bile že od nekdaj, od antične tragedije in komedije, prek srednjeveških liturgičnih in duhovnih iger do renesančnih dram povezane s petjem in instrumentalno glasbo. Tudi opera sama, ki je otrok baročnega duha, ima predhodnike v različnih vrstah renesančne gledališke glasbe in madrigala, njen pravi začetek pa sovpada s pojavom recitativnega sloga v okviru florentinske Camerate. Prva opera je bila uprizorjena v Florenci leta 1594 („Dafne“ skladatelja Jacopa Perija, izgubljena), prvi ohranjeni operi pa sta iz leta 1600, obe na isto besedilo pesnika in libretista Ottavija Rinuccinija Evridika („L' Euridice“, skladatelj Jacopa Perija in Giulia Caccinija).

Te prve opere, ki se jih je v naslednjih letih zvrstilo nekaj, so v primerjavi s tem, kar je ta zvrst pokazala pozneje, prav stroge in suhoparne. V operi nastopajoče osebe podajajo vlogo na recitativni način. Bolj melodični odlomki so sila redki, sila redki so tudi nastopi zbora. Orkester ima skromen obseg. Prvi skladatelj, ki je dal operi več zagona, je Claudio Monteverdi, in prvo delo, ki uvaja nekatere, za nadaljnji razvoj opere pomembne novosti, je njegova opera Orfej (L'Orfeo, 1607). Tudi to delo sega po grški mitološki snovi: božanski pevec Orfej je izgubil ljubljeno soprogo Evridiko, pa se je odpravil ponjo v podzemlje (Had). S svojim petjem je začaral podzemne duhove in dospel do Evridike; dovoljeno mu je bilo, da jo odvede s seboj na površje, vendar s pogojem, da se na poti ne ozre nanjo. Temu pa se junak ni mogel upreti in tako je



Alessandro Scarlatti, začetek bassa continua uverture k operi La caduta de Decem Viri (1697). Primer kaže tipično enakomerno

(motorično) pot bassa continua v poznem baroku, ki tu sledi ritmičnemu utripu osminke.

soprog za vselej izgubil. Monteverdi je tu uporabil večji orkester, v potek dela vstavil tudi instrumentalne vložke, pevske deleže tu in tam obogatil z melodičnimi napevi. Pomembnejšo vlogo je dal tudi zboru. Njegov pomen pa je predvsem v tem, da je z glasbo znatneje sledil čustvenemu dogajanju v zgodbi in s tem dvignil opero na višjo umetniško raven.

Naslednji središči operne umetnosti sta bili Rim in Benetke. Benetkam je posvetil nadaljnje moči Monteverdi (Odissejeva vrnitev v domovino, 1641, Kronanje Popeje, 1642). Leta 1637 so tu odprli prvo javno operno gledališče, ki je omogočilo, da je operna umetnost prestopila prag zaprtih aristokratskih krogov. Za Monteverdijem sta se uveljavila Pier-Francesco Cavalli (1602–1676) in Marc'Antonio Cesti (1623–1669), oba pomembna za nadaljnji razvoj opere, ki je postajala muzikalno in scensko (razkošna odrska oprema) vse bogatejša, a je vse bolj izgubljala prvobitno enotnost dramske zgodbe, njenih junakov in glasbene podobe. Izoblikovala se je arija kot posebna solistična pevska točka, s tem pa tudi posebno učinkovit način opernega petja („belcanto“)*.

Proti koncu 17. stoletja je beneška operna „šola“ izgubila vodilno vlogo, kajti razvoj opere se je premaknil na jug Italije, v Neapelj. Alessandro Scarlatti, po rodu iz Palerma na Siciliji (1659–1725), sodobnik Arcangela Corellija, je utemeljil novo neapeljsko operno smer, za katero je značilno osredotočenje na glavne junake ter njihovo duševno in čustveno življenje, ki se je izražalo v oblikovanju recitativa in arije, zbor se je tako rekoč umaknil z odra. Opera je postala soslednje brezmejnega števila recitativov in arij, povečal pa se je tudi kult opernega pevca, ki je postajal za večji del občinstva pomembnejši od glasbe same. Scarlatti je

utrdil novo obliko trodelne arije, v kateri je bil zadnji del ponovitev prvega, vmesni del muzikalno drugačen od prvega (če se arija začne hitro in silno, je drugi del počasnejši in spevnejši, in obratno). Zaradi ponovljenega tretjega dela se takšna arija imenuje arija da capo (da capo: od začetka). Scarlatti ima posebno zaslugo tudi za operno uverturo. Uvodno instrumentalno točko je opera imela že od Monteverdija dalje, ta skladatelj pa ji je dal določeno trodelno obliko (hitri-počasni-hitri del), ki jo – v nasprotju s francosko – imenujemo italijanska uvertura. Neapeljski tip opere se je kmalu razširil po vsej Italiji in Evropi. V neapeljskem duhu je svoje italijanske opere snoval tudi Georg Friedrich Haendel. Nova

oblika opere je vplivala tudi na latinski in italijanski oratorij.

V drugih deželah in jezikih se opera ni zlahka uveljavila. Prvo nemško opero je napisal Heinrich Schuetz (Daphne, 1627), ki pa se je izgubila. Pozneje je nemška opera zacvetela v Hamburgu, vendar ni dosegla priljubljenosti italijanske, ki je slej ko prej vladala tudi na Nemškem, in je odmrla. V drugi polovici 17. stoletja so nastale tudi prve opere v francoščini. Francoski operi pa je umetniško vrednost dal šele Jean Baptiste Lully. V nasprotju od italijanske opere je imel v francoski operi pomembno vlogo balet.

V prvi polovici 18. stoletja se je v Neaplju rodila posebna zvrst italijanske opere, imenovana „opera buffa“ (tj. šaljiva

opera oz. komična opera). Nastala je iz tako imenovanih „intermedijev“ (ital.: intermezzo), tj. vložkov v opernem stilu, ki so jih izvajali med odmori standardnih oper za razvedrilo poslušalcev. Za prvega mojstra takšnih intermedijev in očeta opere buffe velja Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736); njegova kratka komična opera Služkinja gospodarica (La serva padrona, 1733), ki prikazuje življenje osamljenega starca, ki se na pobudo svoje služkinje z njo poroči, do danes ni zgubila neposrednosti in svežine. Medtem ko so opere, imenovane opera seria („resna opera“), še dalje slonele na vzvišeni snovi iz daljne zgodovine, so opere buffe črpale snov iz vsakdanjega življenja in se posmehovale drobnim slabostim preprostega meščana. Po muzikalni strani so razbijale okove opere serie. Odlikovale so se z živahnim in napetim oderskim dogajanjem, namesto velikih arij se je pojavljalo več ansambelskih prizorov, duetov, tercetov in podobno. Zaradi vsega tega je opera buffa začela izpodrivati staro resno opero in kazala pot operi Mozartovega časa.



Dama pri virginalu, delo holandskega slikarja Jana Vermeera iz Delfta (1670). Na levi je ob steno postavljena viola da gamba z lokom.

GLASBA ZA ČEMBALO IN ORGLE

Osamosvajanje instrumentalne glasbe z nastopom baroka se je izrazilo tudi v nastajanju določenih glasbenih oblik za glasbila s tipkami (čembalo, orgle). Naslovi posameznih skladb za čembalo in orgle zgodnjega baroka nam pričajo o raznovrstni rabi posameznih besednih izrazov, lahko pa je ugo-

goviti nekaj osnovnih tipov, ki imajo deloma izvor že v renesansi, deloma pa se seveda navezujejo na splošni razvoj instrumentalne glasbe. Tudi tu je bila Italija sprva vodilna dežela, najpomembnejši ustvarjalec pa je bil Girolamo Frescobaldi (1583–1643), organist v cerkvi sv. Petra v Rimu. Najčešči naziv zgodnjebaročnih skladb te vrste so: canzona (ital.: pesem, iz: canzona da sonar), ki se navezuje na slog vokalne večglasne glasbe na osnovi uvodne imitacije glasov, ricercare (ital.: kaj vnovič iskati) je „učen“ in bolj zadržan, zaznamuje ga bogata kontrapunktična obdelava največkrat že danega napeva, medtem ko je tokata* (ital.: toccata, iz: toccare, dotakniti se česa) bolj svobodne, fantazijske in virtuozne narave. Vrsta variacij na znane, največkrat posvetne napeve se je imenovala partita (ital. partire: deliti). V tem času prave meje v glasbi za čembalo (in sorodne klavirske instrumente) in orgle ni bilo in so se skladbe mogle izvajati večinoma tako na enem in na drugem glasbilu. Mimogrede je treba tudi povedati, da so se vse te oblike gojile tudi v glasbi za lutnjo, ki je ves čas baroka imela važno vlogo v zasebnem muziciranju.

Posebej se je za čembalo in druge sorodne klavirske instrumente gojila plesna glasba. V Franciji in v Nemčiji so se plesni stavki redno povezovali v suite na način, ki je znan iz druge instrumentalne glasbe. Eden najbolj znanih zgodnjih skladateljev suit za čembalo je Nemeč Johann Jakob Froberger (1616–1667), učenec Girolama Frescobaldija v Rimu, ki je kot znamenit virtuoz na tem glasbilu mnogo potoval po vsej Evropi (Dunaj, Bruselj, Pariz, London) in v svojem delu te vrste združeval nemške, italijanske in francoske prvine. Iz poznejšega časa so znane suite za čembalo Johanna Sebastiana Bacha in Georga Friedricha Haendla ter francoskih klavnicenistov.

V protestantskem delu Nemčije so bile posebno ugodne razmere za razvoj orgelske glasbe, ki je po Dietrichu Buxtehudeju (1637–1704) in nekaterih drugih organistih doživela višek z Johannom Sebastianom Bachom. Bach ni skoval nobene nove oblike, pač pa jih je izpolnil z bogastvom melodične misli in kontrapunktične obdelave.

Najpomembnejše oblike Bachove orgelske glasbe so koralna predigra, tokata, preludij in fuga. Koralna predigra (tudi: koralni preludij) je obdelava enoglasnih napevov protestantskih cerkvenih pesmi, imenovanih koral. Ima lahko najrazličnejšo naravo in stopnjo zahtevnosti. V tokatah se je Bach naslonil na starejšo znano obliko; tudi njegove skladbe te

vrste (najbolj znana je Tokata v d—molu) so napisane v virtuoznem slogu. Preludij (predigra) ima največkrat vlogo uvodne točke h kakšni drugi skladbi, največkrat fugi, in je nevezane fantazijske narave; podobno naravo in vlogo ima Bachova orgelska fantazija, ki je ni mogoče docela razlikovati od preludija. Fuga pomeni določeno kontrapunktično obliko, ki sloni na imitaciji in razvijanju ene same teme (ali redkeje tudi več tem) po določenih pravilih in se je uporabljala tako v vokalni kot instrumentalni glasbi. Najbolj zglede kontrapunktične in najbolj umetniško poglobljene rešitve je fuga doživela ravno z orgelskimi fugami Johanna Sebastiana Bacha.

Obliki preludija in fuge je Bach prenesel tudi na čembalo.

Znameniti sta njegovi zbirki Dobro ubrani klavir (Das Wohltemperierte Klavier; „klavir“ pomeni tu čembalo ali kak drug baročni klavirski instrument). Vsaka teh zbirk prinaša po štiriindvajset preludijev in fug, ki se vrste v obeh tonskih načinih (duru in molu) po poltonih od C—dura do h—mola (C—dur, c—mol, Cis—dur, cis—mol, D—dur, d—mol itd.). Zbirki se imenujeta tako zategadelj, ker je bilo mogoče igrati celo vrsto tonaliteta, brez bojazni, da bi bili kakšni intervali preveč napačni za uho, šele na glasbilih, ki so bila uglasena na novi, takrat uveljavljeni način.

Razen v Italiji in Nemčiji je glasba za čembalo in orgle cvetela tudi v Franciji. Francosko glasbo za čembalo je do viška pripeljal Francois Couperin, imenovan „Veliki“ (1668–1733), najpomembnejši med francoskimi clavecinisti („clavecin“: francoski naziv za čembalo), ki so gojili posebno uglašen in okrašen slog igranja na to glasbilo. Couperinovo osrednje področje je bila suite (francosko: „l'ordre“, red), ki pa je imela v nasprotju od starejših suit najrazličnejše število stavkov. Poleg običajnih plesnih stavkov nastopajo tu tudi stavki s „programskimi“ naslovi. Svoje suite je skladatelj zbral v štirih knjigah Skladb za clavecin (Pièces de clavecin, 1713, 1717, 1722, 1730). Drugi pomembni francoski clavecinist je Jean-Philippe Rameau (1683–1764), ki je sicer zaslužen za nadaljnji razvoj francoske opere.

Rameaujev (ter Haendlov in Bachov sodobnik) je Domenico Scarlatti, sin Alessandra Scarlattija, čembalist v več evropskih prestolnicah (London, Lizbona, Neapelj, Madrid, 1685–1757). Več kot petsto enostavnih skladb za čembalo, ki jih je skladatelj imenoval „vaje“ („essercizi“; zdaj običajno imenovane sonata), v resnici kažejo zametke klasične sonate za čembalo oziroma klavir.



Notranjščino opernega gledališča v Bayreuthu, poznejšem središču Wagnerjevih oper, je zgradil italijanski arhitekt Giuseppe Galli da Bibiena (ok. 1745), ki se je poleg nekaterih članov svoje družine proslavil po vsej Evropi s scenskimi osnutki za operni oder.

OBLIKE
PLESNE GLASBE

V baletnih suitah in drugih večstavnih instrumentalnih baročnih skladbah srečamo različne oblike plesne glasbe, ki izvirajo iz glasbe za pravi družabni ples. Dejanska plesna glasba se je običajno ravnala po modi, a je v rokah pomembnih skladateljev dobivala bagatejše in umetniško polnejše sestavine.

Posamezne oblike plesne glasbe so se rodile v različnih delih Evrope, a so sčasoma postale mednarodno blago. Deloma so nastale že v obdobju renesanse, deloma pa so novejšje.

V baročni suiti najpogosteje nastopajo tile plesni stavki: alemanda, kuranta, sarabanda in žiga.

Alemanda (francosko: allemanda, nemški) je ples nemškega porekla, ki je v začetku 17. stoletja v Franciji, Angliji in drugod prodrl med dvorne plesse. Ima dvodelno mero (štiričetrtinski takt) in zmeren tempo. Kuranta (courante, francosko: courir, teči) je hitrejši ples v trodelni meri francoskega izvora, ime pa ima od tega, ker so ga plesali v lahнем teku. Sarabando je prispevala Španija: to je počasen in slovesen ples v trodelni meri (največkrat tripolovinski takt) s poudarkom na drugi od treh enot takta. Žiga (francosko: gigue) pa izvira iz Škotske in Irske. Običajno ima dvodelno mero s trodelnimi enotami (npr. šestosminski takt) in se odlikuje z izjemno hitrostjo in živahnostjo. V zunanji obliki so ti plesni stavki po pravilu dvodelni, pri čemer

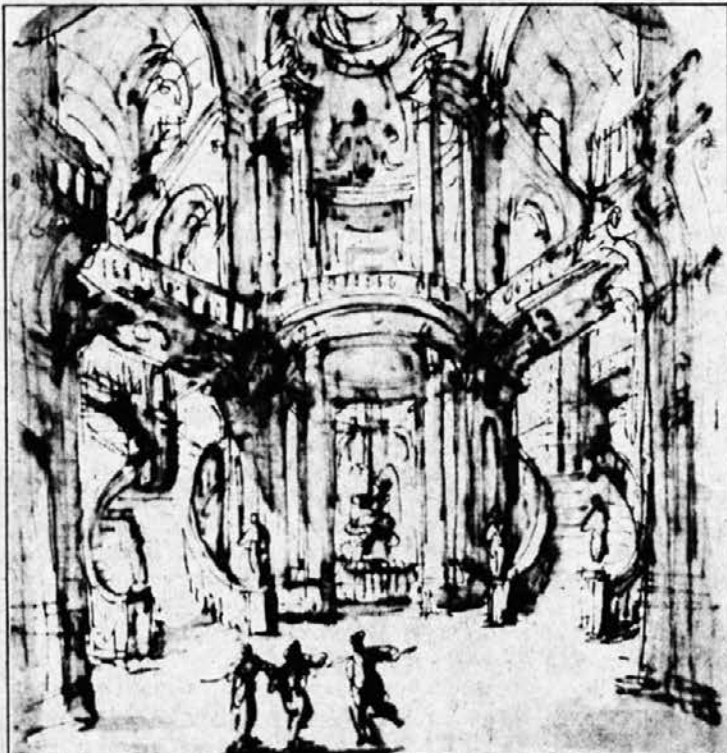
se vsak od obeh delov takoj ponovi.

Poznejši, prav za barok značilni glasbeni obliki, ki imata izvor v španski plesni glasbi, sta šakona in pasakalja.* Obe sta v trodelni meri in zgrajeni na ostinatnem basu: za osnovo rabi krajša, preprosta melodija v basu, ki se venomer ponavlja (od tod: ostinatni, vztrajno ponavljajoči se bas, latinsko: obstinatus, trmast, vztrajen), zgornji glasovi pa se deloma spreminjajo in deloma prinašajo nove in vse živahnejše melodične misli. Pasakalja (ital.: passacaglia) se je v Španiji ob zvegli* in bobnu plesala že v 16. stoletju. Tudi šakona (francosko: chaconne, ital.: ciconna) se je plesala v Španiji že v tem času, obe pa sta prav zacveteli v prvi polovici 17. stoletja v okviru francoskega dvornega baleta, odkoder sta zašli v fran-

cosko opero (J. B. Lully). Razlika med njima ni velika. Za šakono je posebej značilen ostinatni bas s postopoma padajočo melodično linijo. Šakona in pasakalja sta se odlikovali z izjemno dolžino in slovesnostjo in sta bili zato primerni za začetek ali sklep baletnih prireditev ali oper. Najprivlačnejši zglede so dajale šakone in pasakalje Lullyjevih baletov in oper. Razen na odru sta se pojavljali tudi v glasbi za čembalo in orgle (npr. Johann Sebastian Bach, Pasakalja v c-molu za orgle) in druge instrumente (npr. Johann Sebastian Bach, Šakona za violino samo iz Partite št. 2 v d-molu za violino samo).

Suite poznega baroka prinašajo poleg starejših plesnih stavkov nekaj novih plesnih oblik, večinoma francoskega porekla, ki kažejo, kako močan vpliv je imela francoska glasba ter vrste

na evropsko. Med novejšimi francoskimi plesnimi glasbenimi oblikami, ki so po pravilu lahkotnejše narave, so gavota (francosko: gavotte), bure (francosko: bourree) in menuet. Posebno pomemben je menuet, ples v trodelni meri (največkrat v tričetrtinskem taktu) in zmernega tempa, ki je pozneje dobil ugledno mesto v instrumentalni glasbi klasične. Za novejšje oblike baročne plesne glasbe je značilno, da imajo velikokrat trodelni zunanji obris, pri čemer je tretji del ponovitev prvega, drugi del, imenovan trio, pa je krajši, muzikalno drugače ubran, in se je izvajal z manj instrumenti (največkrat s tremi, od tod tudi naziv). Takšni plesi s triom (npr. menuet s triom) so se po zgledu instrumentalne glasbe uveljavili tudi v glasbi za čembalo, lutnjo in druge solistične strunske instrumente.

INSTRUMENTI IN
INSTRUMENTALNA
PRAKSA BAROKA

Stopniščna scena za oder gledališča kardinala Ottobonija v Rimu, osnutek arhitekta Filippa Juvarre (ok. 1710). Pietro Ottoboni nam je znan predvsem kot mecen Arcangela Corellija. Filippo Juvarra je najpomembnejši italijanski arhitekt poznega baroka, pravi naslednik velikega Francesca Borrominija.

V baročnem obdobju glasbeni instrumenti večinoma še niso imeli dandanašnje podobe, zvoka in tehničnih možnosti. Med njimi jih je bilo tudi nekaj, ki se pozneje niso več uporabljali.

Glasbilo, ki se je rodilo z barokom in tedaj tudi dobilo dognano obliko in zven, je violina. Pojavila se je ob koncu 16. stoletja v Italiji in postala eden najpomembnejših instrumentov časa. Baročna violina se od današnje zelo malo razlikuje (ima nekoliko mehkejši in „lepši“ ton). Izdelki baročnih graditeljev violin, med katerimi sta najbolj znani družini Amati in

Stradivari, so še danes zelo cenjeni in dragoceni. Približno sočasno z violino, katere nekoliko večja sestra je violola, se je razvil tudi violončelo, ki posnema obliko violine, le da je precej večji in ima zategadelj tudi sorazmerno nižji ton. Najnižje godalo je bilo zelo podobno današnjemu kontrabasu in se je imenovalo violone; to glasbilo pa ni imelo violinske oblike oziroma oblike violončela, marveč viole da gamba.

Od starejših godalnih instrumentov, katerih zametki segajo še v srednji vek, se je v baroku še vedno uporabljala viola da gamba, le da je bila nekoliko spremenjena v soglasju z baročnim okusom. Viola da gamba (imela je pet ali še češče šest strun) se je v baroku gradila v velikosti violončela. Tudi držala se je pri igri na podoben način (ital. gamba: noga), vendar zaradi nekoliko drugačne oblike in drugačnega načina igranja ni imela tako polnega in prodornega tona. Cenjena je bila predvsem izven Italije, kjer se novi violončelo ni mogel tako hitro uveljaviti. V 18. stoletju pa jo je violončelo kljub vsemu palogoma izpodrinil. V Haydnovem in Mozartovem času se viola da gamba ni več uporabljala, pač pa se je njena oblika ohranila v kontrabasu.

Med lesenimi pihali so bile v baroku priljubljene vzdolžna kljunasta flavta (blokflavta), dandanes običajna prečna flavta in oboa. V tem času so tudi prečno flavto izdelovali iz lesa in ne iz kovine kot danes, zato je imela mehkejši ton. Vsa ta glasbila so v baroku imela še malo zaklop (eno ali dve). V rabi je bil tudi že fagot, ki tudi ni imel toliko zaklop kot danes. Med trobili so bile znane trobente in pozavne (tomboni), pozneje (za Bacha in Haendla) pa se je pojavil tudi rog. Tudi ta glasbila še niso imela nikakršnih dodatnih mehanizmov, zato tudi izbor tonov, ki so se dali nanje igrati, ni bil tako velik kot danes.

Med drugimi strunskimi glasbili je posebno mesto uživala lutnja, kot solističen instrument in kot instrument za spremljavo. Baročna lutnja se ne razlikuje dosti od renesančne, le da je nekoliko večja in ima še več strun.

Posebno skupino baročnih glasbil sestavljajo instrumenti s tipkami. Poseben razcvet so doživele orgle, ki sicer izvirajo še iz srednjega veka. Z različnimi oblikami in velikostmi piščali (imenovanimi register) je bilo mogoče iz orgel izvabiti neslutene zvočne barve. Na zunaj jih je odlikovalo umetelno izrezljano ohišje. V načrtovanju orgel in njihovega zvoka so se odlikovali zlasti severno – in srednjemški graditelji orgel, katerih izdelki še sedaj stoje in jih organisti radi uporabljajo za koncertiranje in snemanje plošč.

Med klavirskimi, tj. novejšemu klavirju podobnimi instrumenti jih je bilo nekaj vrst, ki so se razlikovale v tem, kako je nastajal ton. Vodilno vlogo je imel klavičembalo (ali preprosto: čembalo), manj se je uporabljala klavikord; razlika med njima je v tem, da je pri čembalu ton nastajal s trzanjem strune, pri klavikordu pa z udarjanjem kovinske ploščice nanje (pri današnjem klavirju se ton ustvarja z udarjanjem lesenega klavdivca). Manjša oblika čembala se je imenovala špinet. V Angliji in na Holandskem se je razvila posebna oblika klavikorda, ki so ji rekli virginal. Vsa ta glasbila imajo prav poseben zven, ki ga z današnjim klavirjem ni mogoče nadomestiti. Vendar njihova preprosta tehnika ni omogočala raznovrstnejšega in polnejšega oblikovanja tona, zato jih je v dobi dunajske klasike izpodrinil klavir s klavdivci. V vsakdanji glasbeni praksi so glasbila nastopala posamič in v skupinah na najrazličnejše načine. Za današnji čas je presenetljivo, kakšno svobodo so si tedaj ljudje privoščili v izboru instrumentov, kadar

so se lotevali izvajanja napisanih skladb. Tudi glasbeniki sami so praviloma obvladovali po več glasbil, tako da so jih brez težav zamenjevali – to tudi zato, ker igranje instrumentov ni bilo tako zahtevno kot pozneje. Posebej zanimiv je bil njihov način izvajanja: pogosto so zapisane note, zlasti pri počasnih skladbah in stavkih, razumeli le kot ogrodje, ki so ga virtuožno dopolnjevali z raznimi nenapisanimi prehodi in okraski. Okraševanje zapisanih not je sicer uspoštevalo neka osnovna pravila, ki pa so dovoljevala izvajalcem veliko svobode.

Temelj večjim baročnim instrumentalnim skupinam in orkestru so tvorila godala (violine, viole, violončelo ali viola da gamba, violone). Godalni orkester je tudi osnovni in najpogostejši baročni orkester. Za današnje razmere ni bil velik; največkrat ga je sestavljalo deset ali dvanajst glasbenikov. Veliki Lullyjev orkester je imel štiriindvajset članov, za Corellija pa se je zbralo tudi do stopenjdeset glasbenikov, kar pa je seveda bila velika izjema. Za slovesne priložnosti so v orkestru godalom dodajali trobila (trobente, pozavne, pozneje rogeve), vendar le v manjšem obsegu. To velja tudi za lesena pihala. Izjemoma pa so za igranje na prostem, ki je zahtevalo močan in prodoren zvok, sestavljali posebne orkestre z mnogimi pihali in trobili (npr. suite iz Glasbe na vodi in Ognjemet G. F. Haendla). – Vsako baročno instrumentalno skupino je načeloma podpiral basso continuo oz. generalni bas. Zasedba generalnegaa basa se je spreminjala. Najpogosteje so ga izvajali instrument s tipkami (čembalo, orgle), tudi lutnja, in po eno ali več nizkih godal (violončelo, viola da gamba, violone). Čembalo se je v generalnem basu uporabljalo v gledališču (opera) in v javnem in zasebnem muziciranju, orgle pa v cerkvi, čeprav trdnega pravila seveda ni bilo.

USTVARJALCI

CLAUDIO
MONTEVERDI
(1567 - 1643)

Claudio Monteverdi, eden najpomembnejših skladateljev zgodnjega baroka, se je rodil v Cremoni v družini uglednega zdravnika. Glasbeno izobrazbo si je pridobil v domačem mestu pri slovitim renesančnem skladatelju Marcu Antoniu Ingegneriju, kjer je objavil tudi svoja prva dela, motete in madrigale, še popolnoma v starem renesančnem slogu. Leta 1590 je bil sprejet v dvorno kapelo vojvode v Mantovi kot violinist. Malo pozneje je postal tudi pevec in na pragu novega stoletja (1601) tudi vodja kapele (maestro di cappella). V Mantovi se je Monteverdi posvetil komponiranju madrigalov, kjer je uporabil marsikatero nove slogovne poteze in s tem povzročil nasprotovanje glasbenikov, ki so se borili za ohranjanje in spoštovanje starega glasbenega izročila. V Mantovi je za potrebe vojvodovega dvora ustvaril tudi svojo prvo opero, Orfej (1607, ital.: L'Orfeo), ki mu je po enem letu sledila Arianna, na besedilo libretista Ottavia Rinuccinija,

katere glasba pa se je z izjemo Tožbe glavne junakinje (ital.: Lamento di Arianna) izgubila. S spremembo na vojvodskem prestolu leta 1612 je Monteverdi izgubil službo. Moral se je vrniti v rojstno mesto k očetu, a so ga že naslednje leto poklicali v Benetke za prvega vodjo kapele v cerkvi sv. Marka. Tu ga je čakalo mirnejše in plodnejše življenje. Še nadalje je moči posvečal madrigalom, pisal cerkveno glasbo, s posebno zavzetostjo se je loteval oper, od katerih pa sta se ohranili le zadnji dve, Odisejeva vrnitev v domovino (1641) in Kronanje Popeje (1642). Umrli je v Benetkah in pokopali so ga v cerkvi Santa Maria dei Frari, nedaleč od groba slavnega beneškega slikarja Tiziana*

Hrbtenica, Monteverdijevega skladateljskega snovanja so madrigali. Lahko bi rekli, da mu je

ta stara glasbena zvrst pomenila toliko kot, denimo, klavirska sonata Beethovnu: tu je postopoma uveljavljal novega duha in izraza glasbene govornice. Objavil je osem knjig madrigalov (deveta je bila natisnjena po njegovi smrti), ki nazorno kažejo, kako se je skladatelj odmikal od renesančnega izročila, kako se je stopnjevala čustvenost, ki je na koncu popolnoma razkrojila okvire renesančnega madrigala: prve knjige so napisane še v starem polifonskem slogu, zadnje so v docela novem baročnem koncertantnem slogu z uporabo instrumentov. Pomembni premiki se zaznavajo tudi v Monteverdijevem ustvarjanju za operni oder. Njegova prva opera, Orfej, je še povsem naravnana na zunanje učinkovanje. Zahteva velik orkester najrazličnejših starejših strunskih glasbil, pihal in trobil, ki jih skladatelj premišljeno uporab-

lja, da z njihovim zvokom podčrtuje scenske spremembe v dramskem dogajanju, še posebej zato, da spremlja junaka opere, grškega polboga, na njegovi poti, polni nenadnih sprememb, prepek in spodbud. V zadnjih operah se je Monteverdi osredotočil na čustveno dogajanje svojih likov.

Vse več je dramskega recitativa, ki izraža njihovo notranje življenje. V orkestru je dal glavno besedo godalom, ki jih vodijo violine. Odisejeva vrnitev v domovino prikazuje grškega junaka iz Troje, kako je po dolгих letih blodnje dospel nazaj na rojstno Itako. Kronanje Popeje pa se dogaja v starem Rimu za časa krvavega cesarja Nerona, ki se s pomočjo raznih spletk znebi soproge in poroči z njeno dvorjanko Popejo. Monteverdi velja za prvega velikega mojstra opere v njeni štiri stoletja dolgi zgodovini.

HEINRICH SCHUETZ (1585 - 1672)

Skladatelj, po rodu iz manjšega kraja v Thuringiji v srednji Nemčiji, je bil po želji staršev sprva namenjen pravniški karieri. S trinajstimi leti ga je vzel hessenski grof Moritz za deškega pevca v svoji kapeli v Kasslu. Tu si je Schuetz poleg glasbene pridobil tudi širšo splošno izobrazbo. S triindvajsetimi leti je začel študirati pravo na univerzi v Marburgu na Lahni, a ga je njegov dobrotnik, grof Moritz, že po slabem letu s štipendijo



Claudio Monteverdi



Heinrich Schuetz

poslal v Benetke k slavnemu skladatelju Ginovanniju Gabrielliju. Tu je Schuetz ostal tri leta (1609–1612), po Gabriellijevi smrti pa se je vrnil v Kassel za dvornega organista. Leta 1617 je postal vodja dvorne kapele saškega volilnega kneza v Dresdenu in je to ostal vse do smrti, polnih petinpetdeset let. Vmes je bil še enkrat v Benetkah, in sicer v leti 1628–1629, ko se je seznanil tudi z Monteverdijem, sicer pa je občasno gostoval tudi na drugih nemških dvorih in večkrat celo v Københavnu na Danskem.

Schuetz je najpomembnejši predstavnik nemške protestantske glasbe pred Bachom. Zelo pomembno je bilo njegovo šolanje pri Gabrielliju, kjer se je navdušil za beneško glasbo zgodnjega baroka in pod njenim vtisom zasnoval svoja prva dela, italijanske madrigale in večzbarske Davidove psalme v nemščini. Schuetz je skladal na latinska in nemška besedila, zlasti biblična, ki so se rabila v

protestantskem bogoslužju. Pisal je za zbor, pa tudi za solistične pevce in obvezne instrumente na način italijanskega zgodnjebaročnega vokalnega koncerta, vendar v duhu nemškega protestantizma. Schuetz je avtor prve nemške opere (Daphne, na besedilo pesnika Martina Opitza, ki se je zgledoval pri Rinucciniju, 1627), ki se je sicer izgubila, poseben pomen pa ima za razvoj nemškega oratorija. Napisal je šest „historij“, kakor so se imenovala njegove uglasbene zgodbe iz evangelijev; med njimi so trije pasijoni. Te obsežne nemške skladbe imajo najrazličnejšo podobo. Nekatere med njimi (Historija o Kristusovem vstajenju, Historija o Kristusovem rojstvu) so napisane za zbor, solistične pevce, instrumentalni ansambel in orgle in so prava zakladnica žive in radostne glasbe, medtem ko so pasijoni zasnovani zelo strogo in asketsko samo za zbor in solistične pevce.



Jean Baptiste Lully

JEAN BAPTISTE LULLY (1632 - 1687)

Najslavnejši francoski skladatelj 17. stoletja je bil po rodu Italijan iz Florence (njegovo pravo ime je Giovanni Battista Lulli). Dvanajstleten je prišel v Pariz kot kuharski pomočnik, dvajsetleten se je povzpел na dvor mladega Ludvika XIV., „Sončnega kralja“, kjer se je kmalu uveljavil kot plesalec in skladatelj. Tu je pisal glasbo za balete, koreografiral in vodil kraljeva godalna orkestra, enega večjega, sestavljenega iz 24 glasbenikov, in enega manjšega, ki naj bi ga dal kralj sestaviti po njegovih izrecnih navodilih. Lully se je izkazal kot izreden organizator in znal si je pridobiti posebno kraljevo naklonjenost. Leta 1661 mu je kralj zaupal vrhovno nadzorstvo nad glasbo na dvoru. Sodelovanje s komediografom Molierom ga je spodbudilo k ustvarjanju glasbe za gledališče, kar ga je pripeljalo do operne umetnosti. Leta 1672 si je Lully s spletkarjenjem proti svojemu nekoliko starejšemu tekmeču, skladatelju Robertu Cambertu, pridobil izključno pravico za prirejanje oper v Parizu; od tedaj dalje se je posvečal predvsem operi. Kot velik glasbenik, a tudi spreten spletkar je Lully po zgledu svojega zaščitnika, Sončnega kralja, zagospodoval nad glasbenim življenjem francoskega glavnega mesta in s tem tudi cele Francije.

Četudi rojen Italijan, je imel Lully izreden občutek za to, kaj je treba storiti v francoski glasbi, ki se kljub častitljivi tradiciji ni mogla znebiti itali-

janskega vpliva. Njegovi prvi napori so bili usmerjeni k baletu. Balet je bil v Franciji že od nekdaj posebno v čisljih, zlasti na dvoru, in je imel v Lullyjevih časih v družabnem življenju vlogo, ki je v Italiji pripadal operi. Glasbi za balet, ki so jo po tedanji rabi sestavljale posamezne plesne točke, je skladatelj dal trdno obliko in bogato, a tudi preiščeno orkestracijo. Utemeljil je tudi uvodno točko, uverturo (imenovano „francoska uvertura“), ki se je uporabljala tudi v operah. Drugi Lullyjev pomembni prispevek je zadeval samo opero. Ta po poreklu italijanska glasbeno-gledališka zvrst v Franciji ni imela sreče. Italijanski recitativni stil, jedro operne umetnosti, se ni dal preprosto presaditi v francosčino. Šele Lullyju se je posrečilo, da je skoval recitativni stil, ki je izhajal iz zakonitosti in duha francoskega jezika. S tem, z vpeljavo številnih baletnih točk in z naslonitvijo na načela francoske klasicistične dramatičnosti (Pierre Corneille, 1606–1684, Jean Baptiste Racine, 1639–1699) je ustvaril temelje francoski operi. Sam je napravil okoli petnajst oper, katerih najboljši sta Alcesta (1674) in Armida (1686).

JANEZ KRSNIK DOLAR (OK. 1620 - 1673)

Janez Krstnik Dolar se je rodil v Kamniku, šolal se je v jezuitski gimnaziji v Ljubljani, leta 1693 pa je odšel na Dunaj, kjer je vstopil v jezuitsko pripravnico in se vpisal na univerzo. Študiral je filozofijo, ki jo je končal leta 1642, nato pa je kot učitelj služboval po raznih

jezuitskih gimnazijah na Avstrijskem. Tri leta, med 1645 in 1647, je bil tudi v Ljubljani.

Zatem je na Dunaju nadaljeval univerzitetni študij, in sicer teologijo, bil posvečen za duhovnika in se zopet podal kot profesor v službo. Tudi tedaj je slabi dve leti (1656–1658) poučeval na jezuitskem kolegiju v Ljubljani. Leta 1661 ali 1662 je sprejel vodstvo dunajskega jezuitskega glasbenega sementišča in bil hkrati imenovan za vodstvo glasbe v cerkvi Am Hof („Pri dvoru“) na Dunaju. Na tem mestu je ostal do smrti leta 1673.

Janez Krstnik Dolar je najpomembnejši skladatelj slovenskega rodu v 17. stoletju. Pisal je vokalno-instrumentalno glasbo za potrebe cerkve (maše in moteti), pa tudi čisto instrumentalno glasbo (sonate, plesne

kompozicije). Za življenja si je pridobil velik ugled, njegove skladbe so izvajali po vsej Avstriji, na Češkem, celo v Nemčiji. Ker je nekaj časa bival tudi v Ljubljani, je več kot verjetno, da je s sadovi svojega ustvarjanja obdaril tudi rodno deželo. Še po smrti se ga z izbranimi besedami spominjata Janez Vajkard Valvasor* (Slava vojvodine Kranjske, 1689) in Janez Gregor Dolničar* (umrl 1718).

ARCANGELO CORELLI (1653 - 1713)

Corelli se je rodil v majhnem kraju Fusignano pri Faenzi na meji med srednjo in severno Italijo. Trinajstleten je odšel v najpomembnejše italijansko glasbeno središče tistega časa, v Bologno. Tam se je kmalu izkazal kot odličen violinist, tako da so ga sedemnajstletnega sprejeli v tamkajšnje znamenito glasbeno združenje, Akademijo filharmonikov. Od tedaj (1670) se je za pet let sled za njim izgubila (verjetno je potoval, mogoče je bil celo pri Lullyju v Parizu, za kar pa ni dokaza), od leta 1675 pa do smrti je živel v Rimu.

Leta 1681 je skladatelj izdal svoje prvo delo, dvanajst cerkvenih sonat za tri glasove (Sonate da chiesa a tre, op. I), in ga posvetil v Rimu živeči kraljici Kristini Švedski. Zbirka je pomenila začetek njegovega strmega vzpona v glasbene in aristokratske kroge papeškega mesta. Postal je vodilni violinist, violinski pedagog in skladatelj Rima in vse Italije, kapelnik pri kardinalih Benedettu Panfiliju in Pietru Ottoboniju, član uglednih rimskih akademij, njegov dom pa pravi hram glasbene muze, kjer so nastajala in bila prvič izvedena odločilna dela italijanske instrumentalne glasbe poznega baroka. Corelli je dal dokončno obliko dvema najvažnejšima vrstama baročne instrumentalne glasbe, trio sonati in concertu grossu.

Ni dal natisniti mnogo del, vsega šest zbirk po dvanajst skladb, pa še te so izšle precej po tem, ko so nastale. Vendar si je Corelli kmalu pridobil ugled, spoštovanje in občudovanje vsega evropskega glasbenega sveta.

Njegov dom je postal romarska točka marsikaterega mladega skladatelja; tudi dvajsetletnemu Haendlu je srečanje s Corellijem v Rimu leta 1706 pustilo neizbrisni pečat. Corellijeva oblika concerta grossa je prodrla v Evropo še za skladateljevega življenja, čeprav je njegova edina natisnjena zbirka te vrste (12 Concerti grossi, op. 6,

1714) izšla šele po njegovi smrti.

Kot človek je bil Corelli umirjen in plemenit. Zavestno se je posvetil samo instrumentalni glasbi, sonati in concertu grossu, napisal ni niti enega takta vokalne, naj si bo posvetne ali cerkvene ali operne glasbe. Corellijev značaj se zrcali tudi v njegovih stvaritvah, ko ostajajo vseskozi do zadnje note pretehtane, plemenito vzvišene in resne.

ANTONIO VIVALDI (1678 - 1741)

Antonio Vivaldi, rojen Benčan, je pravi predstavnik beneške glasbene kulture. Izšel je iz glasbeniške družine. Oče je bil violinist v kapeli cerkve sv. Marka v Benetkah in njegov prvi učitelj v violinski igri. Še kot deček je bil sprejet na očetovo mesto pri sv. Marku, hkrati pa se je začel učiti orgelske igre in kompozicije pri vodji glasbene kapele sv. Marka, znamenitem skladatelju in pedagogu Giovanniu Legrenziju. Leta 1703 je postal duhovnik, ker je imel izrazito rdeče lase, se ga je oprijelo ime „il prete rosso“ (rusoglavni duhovnik). Bil je v splošnem slabega zdravja, pa so ga kmalu oprostili duhovniških obveznosti, tako da se je mogel popolnoma posvetiti glasbi. Pol leta za duhovniško posvetitvijo je stopil v službo glasbenega sementišča (konservatorija) pri zavodu za revne deklice (Ospedale della Pietà), kjer je s prekinitvami ostal skoraj do smrti. Tu je bil najprej nastavljen za učitelja violine, kasneje pa je prevzel vodstvo tamkajšnjega



Arcangelo Corelli

orkestra. Uveljavil se je kot dirigent – pod njegovim vodstvom je konservatorijski orkester postal eden najboljših in najslavnejših v Evropi – in seveda v prvi vrsti kot skladatelj.

Službene obveznosti so Vivaldiju narekivale, da je zelo veliko komponiral, tako solistične instrumentalne glasbe in glasbe za konservatorijski orkester kot cerkvene glasbe. Lotil se je tudi oratorija in opere.

Kot izvajalec in dirigent lastnih opernih del je bil često na potovanjih po Italiji in Evropi, a se je vedno vračal v rodne Benetke. Leta 1741 ga je na enem takšnih potovanj na Dunaju zadela smrt.

Vivaldijeva skladateljska zapuščina je izredno obsežna in ker je pretežno ostala v rokopisih, je pregled nad njo še vedno nezadosten.

Največje zasluge ima Vivaldi za razvoj solističnega koncerta: daleč največji del (znanih je 344 koncertov) njegove zapuščine sestavljajo skladbe te vrste in največ jih je posvečenih violini. Najbolj znani skladateljevi violinski koncerti so zbrani v zbirkah z naslovom „Harmonski navdih“ (L'Estro Armonico, op. 3, 1712) in „Tvegani poskus v harmoniji in invenciji“ (Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione, op. 8, ok. 1725); vsaka teh zbirk prinaša po dvanajst koncertov, v zadnji pa so poleg drugih njegovi slavni „Letni časi“ (Le Quattro stagioni), ciklus štirih violinskih koncertov („Pomlad“, „Poletje“, „Jesen“ in „Zima“). V teh in nekaterih drugih skladbah se je skladatelj lotil glasbenega „slikanja“, tj. zvočnega ponašanja posameznega letnega ali dnevnega časa pa tudi človekovega razpoloženja. Z Vivaldijem je solistični koncert dobil obliko, ki je ostala v veljavi skoraj dve stoletji, razen tega pa so njegovi violinski koncerti pomembni tudi za razvoj tehnike

violinske igre. Poleg tega je v skladateljevi zapuščini še veliko druge orkestrske glasbe, trio sonat in solističnih sonat, ohranjenih je tudi 21 oper ter nekaj oratorijev in kantat, med katerimi zasluži posebno pozornost latinski oratorij Zmagoslavna Judita (Juditha triumphans, 1716).

GEORG FRIEDRICH HAENDL (1685 - 1759)

Leto 1685 zaznamujeta rojstvi dveh največjih baročnih skladateljev nemškega rodu, Georga Friedricha Haendla in Johanna Sebastiana Bacha. V Haendlovi družini ni bilo glasbenikov. Oče je bil brivec in dvorni ranocelnik v mestu Halle v srednji Nemčiji in je iz svojega sina želel napraviti jurista, vendar ga je njegov delodajalec, saški vojvoda Johann Adolf, prepričal, da je sinu omogočil redno glasbeno šolanje. V rojstnem mestu je Haendel dobil za tedanji čas popolno glasbeno izobrazbo in je hkrati s tem, ko se je vpisal na univerzo (1702), postal tudi organist v domači cerkvi. Vendar skladatelja v nasprotju z Bachom ni mikala na določen karj vezana cerkvena ali dvorna glasbena služba. Želel si je svobode, želel je potovati in se prepuščati

zgjol lasfni nadarjenosti in usodi.

Prva postaja na Haendlovi življenjski poti je bilo severnonemško pomorsko in trgovsko središče Hamburg. Tu je ostal tri leta (1703 do 1706), zaposlen kot violinist, čembalist, in kapelnik opernega gledališča.

Tu je ustvaril tudi štiri uspešne nemške opere. Konec leta 1706 se je podal v Italijo, kjer je obiskal Florencio, Rim, Neapelj in Benetke. Italija mu je vzela štiri polna leta. V Rimu je občudoval umetnost Arcangela Corellija; vpliv tega velikega mojstra se pozna v njegovih concertih grossih. Rim ga je navdušil tudi z oratoriji takrat že tri desetletja pokojnega Giacomina Carissimija, polnimi krepkih, dramatično zasnovanih zborov. V Neaplju se je Haendel seznanil z novimi tokovi operne umetnosti: tu je nanj vplival Alessandro Scarlatti. V Florenci, zlasti pa v Rimu in Neaplju so nastala prva skladateljeva italijanska vokalna dela, solistične kantate in dva oratorija, začel pa je pisati tudi svojo prvo italijansko opero (Agrippina), ki jo je z velikim uspehom izvedel leta 1709 v Benetkah.

Italija je dala Haendlovedu ustvarjanju močan pečat. Na italijanskih izkušnjah je skladatelj gradil vse življenje, zlasti v concertih grossih in v operah, kjer je nadaljeval neapeljsko smer, pa tudi v oratorijih, kjer se je oprl na zbornske vzore Giacomina Carissimija.

Leta 1710 se je Haendel vrnil na sever, v Nemčijo. Prevzel je mesto dvornega kapelnika volilnega kneza Jurija Ludvika v Hannoveru, poznejšega angleškega kralja, kmalu zatem pa je potoval v London, kjer so izvedli njegovo novo italijansko opero Rinaldo (1711). Leta 1712 je Haendel vdružil v Londonu in v Angliji, ki je postala skladateljeva druga domovina. Veliki uspehi njegovih italijanskih oper so mu utrlj pot do mogočnih zaščitnikov s kraljev-



Antonio Vivaldi

skim dvorom vred, in ko je leta 1714 hannoverski knez kot kralj Jurij I. zasedel angleški prestol, se je njegov položaj v Londonu dokončno utrdil.

V Angliji se je Haendel sprva posvetil operi, kjer je uveljavil oblike neapeljske „resne“ opere (opera seria). V petindvajsetih letih je ustvaril nekaj več kot trideset oper, katerih zdaj najbolj znana je Julij Cezar (1724) na temo iz stare rimske zgodovine (Julij Cezar premaga svojo tekmeca Pompeja, ki se je zatekel v Egipt, se izkrca v Aleksandriji in postavi Kleopatro iz egiptovskega kraljevskega rodu za kraljico Egipta). Priljubljenih pa je tudi nekaj posameznih arij iz drugih oper. Pisal je tudi koncerte grosse, solistične koncerte (koncerte za orgle in orkester), komorno glasbo (trio sonate, solo sonate, skladbe za čembalo), zbere na angleška cerkvena besedila t. i. angleške „himne“. Za izvajanje oper je bila s Haendlovo pomočjo v Londonu ustanovljena Kraljevska akademija za glasbo (Royal Academy of Music), ki je pospeševala skladateljevo ustvarjalnost te vrste. Vendar so časi za Haendlovo opero postajali neugodni. V Londonu je obstajalo več italijanskih opernih gledališč, ki so se borila proti Haendlu, in leta 1728 so tu izvedli tudi znamenito Beraško opero (Beggars' Opera), s katero sta se domačin John Gay in priseljenc iz Nemčije Johann Christoph Pepusch temeljito ponorčevala iz italijanske opere, italijanskih opernih gledališč in italijanskih pevcev, ki so se bohotali na londonskih odrih v veselje in razvedrilo angleške aristokracije. Čeprav je Haendel še celo desetletje po Beraški operi ustvarjal opere v italijansčini in italijanskem stilu, in čeprav so to bila sama po sebi izvrstna dela, pravega uspeha ni doživel, ne gmotnega ne moralnega.

V zadnjem obdobju svojega življenja se je Haendel odrekal operi in se posvetil angleškemu

oratoriju. Tej zvrsti je posvetil vse moči. Navezal se je na tradicijo angleške zborovske glasbe (Henry Purcell, 1659–1695), povzel je oratorijske oblike Giacomina Carissimija, sposodil pa si je tudi obliko operne arije in ustvaril prav posebno učinkovito in pomembno obliko oratorija. Za vsebino si je jemal zlasti biblične zgodbe (junaki in dogodki stare judovske zgodovine), ki so mu dajale široke dramske možnosti, in čeravno tudi tu skladatelj ni vselej imel zaželenega uspeha, je doživel trenutke velike slave, ki so mu prinesli ime prvega nacionalnega skladatelja Anglije. Največ zaslug za to ima oratorij Juda Makabejec (1747), ki ostaja poleg Mesije (1741) najbolj znano Haendlovo oratorijsko delo.

Leta 1752 je Haendel po nekajletnem slabšanju vida popolnoma oslepel in je moral odložiti pero, četudi se je tu in tam še vedno pokazal kot dirigent in organist. Sedem let pozneje so ga pokopali v častitljivi Westminsterški opatiji pri Londonu.

Haendlovo življenje je bilo življenje svetovljana, polno potovanj, vzponov in padcev. Njegova glasba je v primerjavi z glasbo njegovega velikega sodobnika Johanna Sebastiana Bacha preprostejša, a zato širše dojemljiva in učinkovitejša navzven. Njegovi oratoriji so že ob samem nastanku postajali last angleškega naroda, zato je Haendel eden redkih skladateljev preteklosti, ki po smrti niso padli v pozabo. Njegova priljubljenost se je celo večala.



Georg Friedrich Haendel

JOHAN SEBASTIAN BACH (1685 - 1750)

Johann Sebastian Bach se je rodil v srednjem mestu Eisenach, nedaleč od Haendlovega rojstnega mesta, v družini z dolgo glasbeniško tradicijo in številnimi glasbeniki v dvornih in mestnih službah. Tudi njegov oče Johan Ambrosius in njegov štirinajst let starejši brat Johann Christoph (najstarejši med tremi starejšimi skladateljevimi brati), ki sta mu dela prvo glasbeno izobrazbo, sta bila poklicna glasbenika. Bachova osnovna glasbena izobrazba je obsegala violinsko igro, igro na čembalu in orglah, petje in temeljne kompozicije. Z osemnajstim leti (1703) je skladatelj nastopil svojo prvo službo kot violinist pri vojvodi v Weimarju, še istega leta pa je postal organist v Arnstadt in čez štiri leta organist v Muehlhausnu, dokler se ni leta 1708 zopet ustavil pri vojvodi v Weimarju kot čembalist, violinist in dvorni organist. Tu se je začelo prvo od treh velikih obdobji Bachovega življenja in dela.

Prva pomembnejša skladateljeva dela so bila namenjena orglam: preludiji, fuge, koralne predigre. Tu se opaža naslov na tradicijo severnonemških organistov, od katerih je na mladega Bacha najmočnejši vtis napravil Dietrich Buxtehude, tedaj najslavnejši nemški organist in skladatelj. Bach si je od predstojnikov v Arnstadt celo izprosil enomesečni dopust, da ga je šel poslušat v Luebeck. Poleg orgelskih skladb so tedaj nastale tudi prve Bachove nemške cerkvene kantate.

Na svetovljanskem dvoru v Weimarju se je Bach seznanil z italijanskimi koncertom. Tu se je gojila najnovejša italijanska instrumentalna glasba vključno z Vivaldijevimi koncerti za violino. Veliko teh koncertov je skladatelj priredil za čembalo in orgle. Vivaldijev vpliv pa je čutil tudi v njegovem ustvarjanju druge vrste. V Weimarju se je Bach lotil tudi kantat, v katerih se opaža zgledovanje po sodobni italijanski operni glasbi, zlasti v menjavi recitativov in arij.

V Weimarju je ostal Bach slabo desetletje. Četudi je imel ugodne razmere za življenje in delo, ni bil povsem zadovoljen, saj ga na dvoru niso tako cenili, kot bi zaslužil. Njegova želja je bila, da bi prevzel vodstvo kapele, to pa se mu je ponudilo leta 1717 na knežjem dvoru v Koethenu. Drugo veliko Bachovo obdobje, v Koethenu (1717–1723), je zaznamovano z dejstvom, da je dvor pripadal strožji protestantski smeri, ki razen orgel ni dovoljevala bogatejših cerkvenih glasb. Zato se je skladatelj preusmeril v komponiranje posvetne instrumentalne glasbe. Tu so nastale med drugim suite za čembalo („francoske“ in „angleške“), štiri suite za orkester, violinska koncerta (a-mol in E-dur), ki ju je Bach ustvaril popolnoma po Vivaldijevem zgledu, le da ju je obogatil z razkošno melodičnostjo in kontrapunktsko umetnostjo, pa znamenitih šest brandenburških koncertov, ki imajo večidel obris vivaldijevskega trisravčnega koncerta, so pa izpeljani v smislu koncerta grossa. Ti koncerti so tako imenovani zato, ker jih je skladatelj posvetil sinu brandenburškega vojvode v Berlinu. Iz Koethenskega časa je tudi mnogo druge Bachove komorne glasbe (sonate, suite, trio sonate) in prvi zvezek Dobro ubranega klavirja (Das wohltemperierte Klavier).

Leta 1723 je Bach spet zamenjal službo. Preselil se je v

Leipzig, kjer je postal kantor (pevski vodja in učitelj) pri cerkvi sv. Tomaža in mestni glasbeni direktor. Nova služba mi ni izpolnila pričakovanj, saj mu je dajala preveč dela, skrbi in pričkanja z nadrejenimi v mestnem svetu in na univerzi, kjer se je moral ravno tako glasbeno udeleževati. Moral je poučevati mlade pevce in instrumentaliste, voditi orkester in kapelo pri sv. Tomažu, voditi tudi druge glasbene priredbe in stalno komponirati za potrebe cerkve, mesta in univerze. Ven-

dar je vztrajal tudi v takšnem položaju.

V Leipzigu je Bach ustvaril svoja največja vokalno-instrumentalna dela: številne kantate (obvezan je bil, da za sleherni nedeljo in praznik napiše po eno kantato), Pasijon po Janezu (napisan še v Koethenu, a izveden v Leipzigu 1723 in nekaj let pozneje predelan), Pasijon po Mateju (1729), Magnifikat in Mašo v H-molu, ki jo je Bach naslovil na katoliški dvor poljskega kralja in saškega kneza Avgusta III. v Dresdenu (saški knez mu je leta 1736 podelil

naslov in plačo dvornega skladatelja). Ponovno se je posvetil orglam (preludiji in fuge, tokate, koralne predigre). Za potrebe univerzitetnega študentskega orkestra (Collegium musicum) je napisal veliko koncertov, zlasti za en, dva pa tri in celo štiri čembale in godala; ti koncerti so večinoma priredbe njegovih starejših in drugih skladb. Po letu 1740 se je Bach posvetil „teoretičnemu“ komponiranju, tj. komponiranju, v katerem je razvil in očistil svoje teoretično kompozicijsko znanje. Iz tega časa je drugi zvezek Dobro ubranega klavirja (1744), Arija s 30 spremembami (t. i. Glöckbergove variacije za čembalo), Glasbeno darovanje (Das musikalische Opfer, na temo pruskega kralja Friderika II., večidel za neimenovane instrumente, 1747) in Umetnost fuge (Kunst der Fuge, za neimenovan instrument, verjetno za čembalo in za orgle); zadnjega dela ni utegnil končati, Konec leta 1749 je oslepel, umrl je poleti 1750.

VIRI

MUZIČKA ENCIKLOPEDIJA, Jugoslovanski leksikografski zavod, Zagreb 1971–77

Janez Hoefler: **GLASBENA UMETNOST POZNE RENESANSE IN BAROKA NA SLOVENSLEM**, Partizanska knjiga, Ljubljana 1978, Znanstveni tisk

Wolfgang Boitticher: **VON PALESTRINA ZU BACH**, Stuttgart 1959

Manfred F. Bukofzer: **MUSIC IN THE BAROC ERA**, New York 1947



Johan Sebastian Bach

A

B

C

D

antična tragedija

— se je razvila sredi 6. stol. in v 5. stol. dosegla vrhunec v Atenah; je dramsko delo, ki združuje skoraj vse veje umetnosti; dialoge so recitirali, glasbenik z aulosom (vrsta pihala starih narodov), kateremu se je včasih pridružil kitarist, je izvajal instrumentalne interludije; običajno je bil avtor besedila tudi skladatelj; beseda in ton sta bila močno povezana, vsebina globoko etična, redno je obravnavala človekov spopad z usodo.

belkanto

— italijansko bel canto=lepo petje, način petja, ki so ga negovali v italijanski operi, predvsem v neapeljski šoli od 17. do 19. stoletja, težišče je na lepoti tona, gibljivosti glasu, okrasih in kadencah; pevec je z improviziranimi okraski dopolnil melodično zaporedje opernih arij, često je zanemarljivo izraznost besed, da bi pokazal virtuoznost pevske tehnike

Buxtehude Dietrich (1637 — 1707)

— nemški skladatelj in orglavec, kot skladatelj kantat in del za orgle ter njihov izvajalec je bil vzor sodobnikom in Bachu, izpopolnil je tehniko orgelskih pedalov; njegov skladateljski stil je bil jasen, harmonsko in kontrapunktično trd, dela odražajo njegovo burno variacijsko tehniko, njegove kantate, predvsem posvetne, so formalno in vsebinsko zelo raznolike, bogate z lirskimi razpoloženji in arioznostjo; pisal je sonate za razne zasedbe, 26 klavirskih suit, variacije za orgle, pasakalje (it. passacaglia), šakone, (fr. chaconne), preludije, fuge, kancone, tokate, vokalna dela — oratorije, okoli 150 kantat, arij, motetov, kanonov

Corneille Pierre (1606 — 1684)

rojen v Rouenu v Normandiji, velja za očeta francoske tragedije, za enega največjih dramatikov francoske literature; med mnogimi dramami je najbolj znana Cid. Corneille je dramskemu zapletu vedno dodal tudi psihološki moment — njegovi junaki so zelo človeški, polni čustev, vendar prevladujeta v njih močna volja in zvestoba idealom

Couperin François (1668 — 1733, Veliki)

— francoski skladatelj, klavcinist, pedagog, teoretik, v začetku 18. stol. je postal osrednja osebnost pariškega glasbenega življenja, doma in v tujini je imel velik vpliv, je izpopolnil in teoretično obdelal tehniko igranja na klavcin, mojster okraševanja; pisal je duhovno glasbo (motete), skladbe za orgle, trisonate, koncerte za manjše zasedbe, 27 suit za klavcin, ki so nove po obliki in vsebini, nekatere imajo tudi do 23 stavkov, suite in posamezni stavki imajo programske naslove, skladbe so tako nekakšni glasbeni portreti oseb, narave, razpoloženj; bil je eden prvih programskih skladateljev

Dolničar Janez Gregor (1655 — 1719) (tudi Dolnitscher)

— slovenski kronist, zgodovinar in pravnik, aktivno se je vključil v ljubljansko javno življenje in se vzporedno s svojim poklicem posvečal znanosti kot član številnih tujih znanstvenih družb; zadnjih 20 let življenja je vestno (a ne preveč sistematično) zapisoval ljubljanske mestne, cerkvene in umetnostne dogodke, za slovensko zgodovinsko znanost je ohranil mnogo dragocenih podatkov; zapustil je številne spise, knjige zbranih podatkov, različne nemške in italijanske tiske

F

Frescobaldi Girolamo (1583 – 1643)

– italijanski skladatelj in orglavec, pedagog, mojster kontrapunktičnega stila („italijanski Bach“), ohranil se je le del njegovih skladb, pisal je predvsem za orgle in čembalo; pisal je tokate, fantazije, partite, ričerkare (it. *ricercar*), kaprije (it. *capriccio*), kancone, arije, maše in madrigale; dela so tehnično virtuozna, melodično prijetna, z jasnim harmonskim zvikom

K

kontrapunkt

– latinsko *contrapunctus*, *punctus contra punctum* = nota proti noti

tehnika večglasnega komponiranja, vodenja in sestavljanja dveh ali več istočasnih glasbenih linij, ki so melodično in ritmično samostojne, skladati se morajo po določenih načelih, ki se nanašajo tudi na nauk o kontrapunktični tehniki komponiranja in na kontrapunktično obdelavo teme

L

liturgična drama (igra)

– srednjeveška igra, v kateri se z besedami, igro in glasbo oživijo zgodbe iz Biblije, najprej so jih uprizarjali v cerkvi, kasneje zunaj nje pred vhodom, na samostanskih dvoriščih in na mestnih trgih, duhovniki so igre režirali in v njih nastopili; namen teh iger je bil poučiti gledalca o verskih resnicah

Lukačič Ivan (1584 – 1648)

– skladatelj, dirigent in orglavec, najpomembnejši hrvaški skladatelj na prehodu iz renesanse v zgodnji barok; 1620 je objavil 27 duhovnih koncertov *Sacrae cantiones*, ki so vokalne skladbe ob spremljavi orgelskega basa kontinua (it. *basso continuo*); njegova dela so zelo ekspresivna, slikovita in raznolika

M

madrigal

– večglasna vokalna posvetna skladba običajno v narodnem jeziku; kot glasbena oblika se je pojavila okoli 1330 v obdobju italijanske ars novae, v 14. stol. se je lahko najnižji glas v madrigalu igral na glasbilo, ohranjene pa so tudi instrumentalne obdelave madrigalov; teksti v skladbah so vsebinsko različni: ljubezenski, šaljivi, politični, kasneje se oblika madrigala še spreminja; klasično obdobje italijanskega renesančnega madrigala je od 1550 – 1580 (skladatelji A. Gabrieli, Orlando di Lasso, Palestrina), takrat so bili madrigali od 4–6 glasni, najpogostje 5–glasni, glasba je izražala vsebino teksta

magnifikat

– latinsko *magnificat* = „naj bo slavljena“, začetna beseda evangelijskega speva device Marije, sestavlja ga 12 verzov, izvajata pa ga izmenično dva zbora kot svečani zaključek večernice, napev ima psalmodični značaj (psalmodija = način petja psalmov v katoliški cerkvi), Bachov veličastni *Magnificat* izvajajo solisti, zbor in orkester

motet

– večglasna vokalna glasbena oblika na liturgično besedilo (v latinščini), ki se je razvijala in se neprestano spreminjala od začetka 13. stol. do sredine 18. stol.; od začetne „pesmice“ (manjše, enostavnejše oblike) se je spreminjal v obsežnejše in raznoliko samostojno delo, vedno več so ga uporabljali v cerkvenih obredih (poudarek na nabožnem besedilu)

P

pasakalja

— instrumentalna skladba umirjenega tempa v tridobni meri; najprej je bila plesna skladba hitrega tempa, klasično pasakaljo sestavlja niz kontrapunktičnih variacij na melodično frazo, ki se prvič pojavi v basu, se venomer ponavlja v njem ali v katerem od zgornjih glasov, tema je 4 ali 8-taktni stavek, variacije se navezujejo ena na drugo

pasijon

— latinsko passio=trpljenje, zgodovina Kristusovih muk in smrti po besedilu iz evangelija; včasih se je tekst bral in pel iz 4 evangelijev (po Mateju, Marku, Luki in Ivanu), danes le iz dveh, pasijone so enoglasno peli na koru, kasneje večglasno z več dramatik, tako so nastali koralni pasijoni in motetski ali figuralni

Pergolesi Giovanni Battista (1710 – 1736)

— italijanski skladatelj; njegov intermezzo Služkinja gospodarica je napisan za dva pevca, nemo vloga in komorni orkester, še danes je privlačen zaradi svoje svežine, duha in okretnih melodij; ustvaril je najpomembnejša dela neapeljske šole, je mojster komične opere (opera buffa) in glasbenik neizčrpne melodične invencije; arije pogosto spremlja z orkestrom, ki podpre pevski del, melodije so enostavne, pevne, z lirskim poudarkom, brez odvečnih ko-

loratur (okraskov); ostala dela so pod vplivom opernega stila, tehnično dovršena; med instrumentalnimi deli so koncerti, sinfonije, sonate, od vokalnih pa: kantate, dve maši, moteti, psalmi

polifonija

— splošno pomeni vsako večglasje, v ožjem smislu je to glasbeni stil, sestavljen iz dveh ali več istočasnih, samostojnih melodičnih linij, delov ali glasov; glede na to se pod pojmom polifonija razume delo, grajeno po načelih kontrapunkta

Pošč Izak (umrl 1621 ali 1622?)

najzanimivejši in najpomembnejši skladatelj na prehodu iz renesanse v barok na Slovenskem, orglavec in izdelovalec orgel; o njem je malo zanesljivih podatkov, živel je v Celovcu, Ljubljani; pisal je skladbe za plemstvo, motete, torej cerkveno in posvetno glasbo, izdal je dve zbirki skladb, ki so jih izvajali med obedi in večerjami na gradovih in dvorih, tretja je Harmonia concertans, zbirka latinskih koncertov za 1–4 glasove

R

Racine Jean (1639 – 1699)

— francoski pesnik in dramatik, pomembne tragedije; Andromaque, Britannicus, Bérénice, Bajazet, Phèdre, pisal je tudi prozna dela, ohranjeni so njegovi govori, v najpomembnejšem povečuje Pierra Cornella; njegove tragedije so enostavne, premočrtne, brez zunanjih učinkov, drama se odlikuje globoko pod površino, raste iz notranjih spopadov, v njegovem gledališču je poudarjena človeška slabost, izgubljenost in ne moč pred strastmi

Rameau Jean-Philippe (1683 – 1764)

— francoski teoretik in skladatelj oper-baletov in pastoral (glasbeno-scenskih del s sentimentalno-idilično vsebino), v svojem času priznan kot največji predstavnik francoskega opernega stila; njegovo pomembno teoretsko delo – študija o harmoniji Traité de l'harmonie – je izšlo 1722, presenetil je glasbeni svet z revolucionarno izjavo: Vodi nas harmonija, ne melodija; ustvaril je tudi tragične herojske opere, kantate in motete; izrazno moč je dosegel s harmonsko smelostjo, z novo instrumentacijo je eden začetnikov modernega orkestra; pomembna dela: Castor in Pollux, Dardanus; kot klavirist razvil ta stil, v njegovih suitah se menjavajo plesi in stavki z neglasbeno vsebino, njegov instrumentalni slog je bližji moderni klavirski tehniki

S

Scarlatti Alessandro (1660 – 1725)

— italijanski skladatelj, pedagog, priznan že v svojem času tudi kot čembalist, dirigent, orglavec, ustanovitelj tako imenovane neapeljske operne šole, izpopolnil je operno ustvarjanje; osnovne odlike novega opernega stila so: skladnost formalnih odnosov, elegantnost melodičnih linij, uporaba izraznih kontrastov od lirizma do dramskih poudarkov; izpopolnil je uverturo-simfonijo italijanskega tipa (hitri-počasni-hitri stavek); skladal je tudi instrumentalna dela, npr. sinfonia di concerto grosso, sonata a quattro, tokata, preludij in fuga; okoli 115 oper (80 izgubljenih), okoli 20 oratorijev, okoli 200 maš za 4–10 glasov

T

Tartini Giuseppe (1692 – 1770)

— italijanski violinist in skladatelj, rojen v Piranu; v Padovi je ustanovil glasbeno šolo, poučeval je violino in kompozicijo, vodil je pomemben orkester v cerkvi sv. Antona; zelo je izpopolnil violinsko tehniko in izdelovanje violin; po oblikovni izpopolnjenosti, bogastvu melodične in harmonske invencije so njegova dela vrhunec italijanske instrumentalne glasbe po Corelliju in Vivaldiju; stilno prehaja iz patetičnega baročnega načina izražanja v predklasično graciozno, lirsko melodiko, uveljavlja že tristavčnost v sonatah in koncertih, v njegovi glasbi je naglašena za takrat neobičajna zanosna čustvenost, trudil se je oponašati naravo; večina njegovih del je še v rokopisih, skladal za razne zasedbe je simfonije, koncerte, okoli 40 trio-sonat, okoli 175 sonat za violino in basso continuo, sonate a quattro, vokalne skladbe

Telemann Georg Philipp (1681 – 1767)

— nemški skladatelj, več ali manj samouk; igral je orgle, bil je zborovodja, pedagog, cenjen, ker se je boril za novo in napredno v glasbi; v nemško glasbo je prvi uvedel komični stil (operni intermezzo Pimpine, 1725); bil je eden prvih skladateljev programske glasbe in tonskega slikanja; skladal je oratorije, kantate, suite, francoske uverture, koncerte, kvartete, trio-sonate, fantazije, fu-

ge, koralne variacije, maše, motete, psalme, okoli 45 oper

Tizian (okoli 1490 – 1576)

— takrat največji slikar v Benetkah po Giorgioneju, njegovi poetičnosti se zoperstavi siloviti in življenjsko močni Tizianov temperament; njegov stil se je nenehno razvijal, postajal vse bolj drzen in svoboden, popolno je obvladal slikarske pripomočke, postal je najodločnejši evropski portretist; vse, kar je videl je hotel prevesti v barvo; njegov vpliv je občuten v slikarski zgodovini

tokata

— toccata, italijansko toccare=dotakniti se, enostavna skladba, namenjena glasbilu s tipkami (orgle, čembalo, klavir), s svojo improvizacijo naravno je sorodna preludiju in fantaziji, v njej je težišče na virtuoznosti in najbolj izkoriščenih tehničnih možnostih glasbila; Bachove tokate so klavirske in orgelske, samostojne skladbe ali sestavni del večstavnih skladb

Torelli Giuseppe (1658 – 1709)

— italijanski violinist in skladatelj, deloval je predvsem v Bologni, je tvorec solističnega violinskega koncerta; umetniška vrednost njegovega dela temelji na skladnosti med vsebino in obliko; za različne instrumentalne sestave je pisal sonate, suite, sinfonije, concerte grosse

V

Valvasor Janez Vajkard (1641 – 1693)

— rojen v Ljubljani, študiral je pri jezuitih v Nemčiji, mnogo je potoval in zbiral knjige, grafične liste, risbe, proučeval je naravo, narode; na svojem gradu Bogenšperku pri Litiji si je uredil bakroreznico in tiskarno, 1679 je izdal razpravo o Cerknškem jezeru, njegovo življenjsko delo pa je Slava Vojvodine Kranjske v 4 knjigah (1689), ki je popoln in izčrpen popis pokrajin, naravnih in zgodovinskih znamenitosti; delo krasi 533 bakrorezov podob in zemljevidov, sestavki temelje na arhivskih virih, tehtni so podatki o luteranstvu pri nas, o zgodovini ljubljanske škofije, o mestih, gradovih in samostanih, v delu zaznamo tudi kulturno podobo Slovenije ob koncu 17. stoletja

Ž

žvegla

— lesena predhodnica klasične prečne flavte; žvegla poznajo tudi v slovenskih Halozah, kjer so izdelane iz temnega, presušenega in prekuhanega slivovega lesa (več o žvegli preberi v reviji GM, letnik XI 80/81, številka 4)

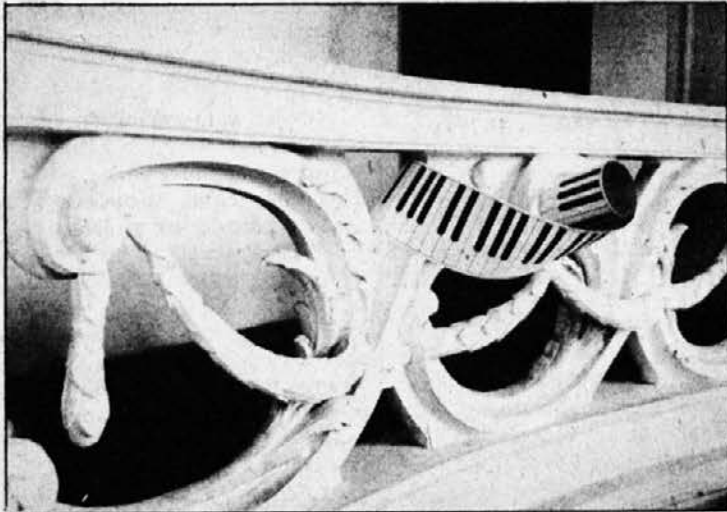
GLASBENI BAROK IN TEKMOVANJE V ZNANJU

Mnogi učenci ste že sodelovali v tekmovanjih Glasbene mladine Slovenije. Eni ste bili uspešni, drugi ste imeli manj sreče. Prepričani smo, da ste se naposlušali glasbe, tudi tiste neznane, ki jo v radijskih in televizijskih programih redko slišite. Seveda tudi v glasbeni pouk sodi poslušanje, vendar se zdi, da se glasba nekaterih obdobji kar nekako izmuzne ušesom.

Prepričani smo, da letošnja tematska številka revije GM Glasbeni barok prinaša dovolj zanimivo in privlačno gradivo za tekmovanje v znanju. Prejšnja leta smo to tekmovanje imenovali Kviz Glasbene mladine. Pravzaprav ni pomemben naslov, marveč vsebina in tisto, kar od branja in poslušanja ostane. To pa je koš znanja, veliko melodij in „okus“ po glasbi, ki bi jo človek še kdaj poslušal. In tako postanemo obiskovalci koncertov, zbiralci plošč in domači kritiki. Le tako bomo znali oceniti in izbirati dobro glasbo.

Tako, v rokah imate revijo GM, kar simpatično branje za teden dni počitnic in koristno pripravo za jesensko-zimske šolske ure glasbenega pouka. Ali bomo tudi letos pripravili glasbeno tekmovanje?

Seveda, na Glasbeni mladini Slovenije se že nekaj mesecev potimo, pišemo, popravljamo,



ZVOČNO GRADIVO

Glasbeno gradivo na kasetah ali magnetofonskem traku bo predstavilo odlomke iz zborovskih in socialističnih motetov Giovannija Gabrielija, Ivana Lukačiča in Heintricha Schuetza, orgelske glasbe Girolama Frescobaldija in glasbe za lutnjo Johna Dowlanda. Poslušali boste odlomek iz Sonate za 10 glasov in Balette a 4 Jane—za Krstnika Dolarja ter odlomek iz Monteverdijeve opere Orfej; predstavili se bodo Giacomo Carissimi z glasbo iz oratorija Dives malus, pa Henry Purcell s šakono iz maske Vilinska kraljica in Didonino tožbo iz opere Dido in Enej. Poslušali boste orkestrsko suito Jeana Baptista Lullyja, Couperinovo suito za čembalo in odlomek iz Pergolesijeve opere La serva pa-

drona. Glasbo Georga Friedricha Haendla bodo predstavili odlomki iz Glasbe na vodi, trisonate za oboo, violino in basso continuo, odlomek iz koncerta grossa in arija iz opere Julij Cezar. Iz opusa Johanna Sebastiana Bacha smo izbrali dva preludija in fugi iz Dobro ubranega klavirja, Brandenburški koncert v F—duru, za orgle pa Tokato v d—molu ter Preludij in fugo v G—duru. Poznobarčno italijansko glasbo bomo predstavili s koncertom grossom Arcangela Corellija in odlomki iz Štirih letnih časov Antonija Vivaldija. Glasbeno gradivo zaključujejo odlomki iz Haendlovega oratorija Juda Makabejec, ene od Bachovih kantat in pasijona po Mateju.

se dogovarjamo. Spet naj bi čimveč učencev prebralo tematsko številko. Seveda ne bi morali znati vseh letnic, vejic, odstavkov in imen. V razredu boste obravnavali obdobje baroka, pomembne glasbene oblike in res najpomembnejše (od pomembnih) skladateljev.

Jesenska številka o glasbenem baroku bo predvidoma vsebovala še dodatek z razširjenim tekstom o domači baročni ustvarjalnosti, pripravo za glasbenega učitelja, delovni list za učenca, morda še besedilo o razrednih in šolskih poskusih znanja. Glasba za poslušanje bo na kasetah ali magnetofonskem traku, avtor tematske številke pa bo pripravil še pojasnila k posnetkom. Pobrskali bomo tudi za zapisi melodij, tako boste pri pouku tudi zapeli ali zaigrali kakšno baročno melodijo.

Obetajo se vam jesensko-zimske baročne glasbene ure, na Glasbeni mladini Slovenije pa pričakujemo kar največ šolskih ekip v tekmovanju. Seveda bomo v reviji GM pravočasno objavili tudi vsa potrebna pojasnila in prijavnice za tekmovanje, ki jih boste poslali na Glasbeno mladino Slovenije, Krekov trg 2, Ljubljana. Želimo vam zanimive ure ob prebiranju revije in poslušanju baročne glasbe.

Fotografija: LADO JAKŠA

