

ZBIRKA »NEUE TEUTSCHE LIEDER« (NÜRNBERG 1588)
WOLFGANGA STRICCIUSA

Jože Sivec (Ljubljana)

Med protestantskimi glasbeniki, ki so delovali v nekdanji vojvodini Kranjski, je posebno zanimiv skladatelj Wolfgang Striccius, ker je edini, čigar dela so se ohranila.¹ Rodil se je okrog leta 1570 v Wunsdorfu pri Hannoveru,² v Ljubljani pa je služboval kot kantor stanovske šole od 2. aprila 1588 in vsaj do maja 1591. Njegovi zbirki nemških pesmi iz leta 1588 in 1593 hrani knjižnica Kraljeve glasbene akademije v Stockholmu, latinski motet »Exulta satis filia Sion« pa »Gesellschaft der Musikfreunde« na Dunaju.³ Od omenjenih del budi v zvezi s preučevanjem glasbe na Slovenskem v obdobju protestantizma posebno pozornost prva zbirka, ker se je njen avtor označil kot kantor kranjskih stanov in datiral posvetilo v Ljubljani. Tu beremo na naslovni strani: Neue Teutsche Lieder mit vier Stimmen (mehrere thails ad pares voces componirt) Durch Wolfgangum Striccium Saxonem, E. Ersamen Landschaft in Crain Cantorem. Gedruckt zu Nürnberg durch Katharinam Gerlachin. MDLXXXVIII. Kot je nadalje razvidno iz druge strani, ki nosi posvetilo, je Striccius svojo zbirko posvetil v Ljubljani na dan apostola sv. Jakoba, tj. 1. maja 1588, svojim petim učencem, ki jih je še pred prihodom v Ljubljano poučeval v Emersdorfu na Koroškem in v Kremsu. Ti so bili Johann Jacob in Trojan Schelhamer ter Trojan Mülner iz Emersdorfa in Isaac ter Jacob Ernst iz Kremsa.

Zbirka vsebuje 21 kompozicij, ki so označene s številkami I. do XXI. Čeprav jih naslovna stran označuje kot štiriglasne, sta med njimi tudi dve triglasni (št. IV. in IX.) in ena dvoglasna (št. III.). Skladbe so skoro v celoti duhovne vsebine, medtem ko sta posvetnega značaja le dve (št. X. in XI.). Teksti so večinoma nemške verzifikacije svetopisemskih izrekov iz knjig prerokov. Tako predstavljajo kompozicije št. II. do VII. obsežno parafrazo božičnih in velikonočnih prerokb Izaije, št. XII. in XIII. pa se naslanjata na tožbi Jeremije. Sicer so s teksti zastopani še preroki Joel 2 (št. XVI.), Mihael 7 (št. XVIII.) in ponovno

¹ Rijavec A., *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, Ljubljana 1967, 89—90; Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*, Ljubljana 1958, 122—123; Moser H. J. *Die Musik der deutschen Stämme*, Wien 1957, 852; isti, *Die Musik im frühevangelischen Österreich*, Kassel 1954, 71—73.

² *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, XII, 1603.

³ Eitner R., *Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Graz 1959, IX, 310.

Izaija 54, 49 (št. XIV. in XV.). Kompozicija št. XIX. »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« temelji na Jobovem izreku, št. XVII. pa na 37. psalmu. S skladateljevim službovanjem v Kremisu sta povezana teksta kompozicij št. VIII. in IX., ki predstavljata uglasbitev simbola očeta njegovih učencev Isaaca in Jacoba Ernsta. Pri ostalih duhovnih skladbah vir pesnitve ni označen. Kot je razvidno iz vsebine, gre pri št. I. za božični tekst, medtem ko je št. XXI. pesem religiozno didaktičnega značaja.

Zbirka »Neue Teutsche Lieder« je ohranjena v lepem in jasno čitljivem tisku, ki je v muzikalnem pogledu zelo korekten in skoro ne vsebuje napak. Natisnjena je podobno kot dela drugih skladateljev tiste dobe ločeno po posameznih glasovih v beli menzuralni notaciji, ki pa je bila tedaj že znatno poenostavljena. Tako najdemo od ligatur v zbirki le ligaturo cum opposita proprietate, a še to izjemno redko. Koloracijo, tj. črne namesto belih not zasledimo le v kompoziciji št. I. in to v obliki minor color prolotionis. Od menzuralnih znakov za označevanje taktovne mere je Striccus uporabljal le C. Tako so vse skladbe v dvedelni meri (tempus imperfectum cum prolotione imperfecta) in ne kažejo nikakršnih ritmičnih zapletenosti. Od notnih vrednosti nastopajo večinoma semibrevis, minima in semiminima, a le bolj poredko brevis. V melizmih naletimo še večkrat tudi na fuso, medtem ko se pojavita enkrat celo dve semifusi (št. XXI). Longa stoji skoro vselej le na zaključku kompozicij.

Kot se zdi sama transkripcija skladb zaradi jasnosti in korektnosti tiska na prvi pogled neproblematična, pa se pojavijo težave takoj, brž ko pridemo do vprašanja tolmačenja akcidenc, ki povzročajo pogosto harmonska prečja. To je vsekakor zapleteno in v današnji muzikologiji še dokaj sporno vprašanje. Z njim se bo treba še temeljiteje spoprijeti v redakcijskem poročilu morebitne izdaje zbirke. Na tem mestu naj le omenim, da znaka za zvišanje prav gotovo ne moremo v celoti tolmačiti v smislu današnjega višanja, če hočemo, da se izognemo nekaterim zvočnim tvorbam, ki so v nasprotju z načeli polifonega stavka XVI. stoletja. Zato se zdi na takih mestih vsekakor primerno, da razumemo znak za zvišanje le kot rahlo zvišano intonacijo in ga pri transkripciji enostavno izločimo.^{3a}

Oznaka »mehrer thails ad pares vocem« na naslovni strani in posvetilo, ki sledi, kaže, da so skladbe zložene pretežno za visoke glasove, tj. za šolski deški zbor. Temu ustreza tudi obseg glasov, ki so v zbirki označeni kot discant, alt, tenor in bas. Z izjemo discanta, ki sega od d' do a'', je lega glasov višja kot sicer. Tako je skrajni obseg alta od h do g'', tenorja od g do d'' in basa od c do b'. Vendar je lega glasov glede na posamezne kompozicije dokaj različna, zato je skladatelj uporabljal za zapisovanje istih glasov tudi različne ključe. Sopran je notiran večinoma v violinskem in nekajkrat v sopranskem, alt v sopranskem, violinskem in mezzosopranskem, tenor v mezzosopranskem, altovskem in sopranskem in bas v tenorskem ali altovskem ključu. Tako variira spodnja meja alta od h do fis', spodnja meja tenorja od g do d' in spodnja meja basa od c do g. Iz tega izhaja tudi značilnost, da glasovna območja v okviru iste kompozicije večkrat niso jasno diferencirana oziroma se križajo. Križanje glasov sicer ni v polifoniji 16. stoletja nič posebnega in je celo nujno potrebno, vendar ne bo odveč poudariti, da je ta pojav v zbirki W. Striccusa zelo pogost. To in pa

^{3a} Cvetko D., *Jacobus Gallus Carniolus*, Ljubljana 1965, 145—159.

dejstvo, da skladbam večinoma manjka tisti basovski fundament, ki se je uveljavil v glasbeni literaturi že v nizozemski šoli Ockeghemove generacije, seveda tudi že bistveno vpliva na njihovo zvočnost.

Za skladbe zbirke »Neue Teutsche Lieder« so značilni tonovski načini, ki so bili v glasbi 16. stoletja splošno v rabi. Ti pa nastopajo tu večinoma v transponirani obliki, so torej prenešeni za kvarto navzgor, kar je razumljivo spričo visoke glasovne lege, v kateri so pesmi napisane. Med tonalitetami prevladuje jonska, ki je uporabljena kar v osmih primerih in to v kompozicijah št. II., III., IV., V., VI., VII., XVI. kot transponirana in v št. XI. v prvotni obliki. Jonskemu načinu sledita po številu primerov eolski in dorski, ki ju predstavlja po šest skladb. Tako so v transponirani eolski tonaliteti skladbe št. I., XIII., XVIII., XIX. in XXI., v prvotni eolski pa št. IX. V tej tonaliteti je pravzaprav tudi še št. VIII., le da je njen zaključek na toniki frigijskega načina, kar je istovetno z dominantno prvotne tonalitete.

Podobno se tudi skladbe št. II., IV. in VI., ki so sicer v celoti v transponirani jonski tonaliteti, ne končujejo s toniko tega načina, ampak s trizvokom c-e-g, kar si lahko teoretično razlagamo kot plagalni sklep na toniki miksoliidskega načina, pri čemer prevzame zdaj predhodna tonika funkcijo subdominante. Ker so torej skladbe v jonski tonaliteti, pa je pravzaprav čutiti, kot da končujejo s trizvokom dominante. Zato se zdi tak sklep vsaj za naše občutje nenavaden in ustvari vtis nezaključenosti, nekako v zraku lebdečega konca. Za osvetlitev navedenega naj citiram zaključek kompozicije št. IV.



Tu leži v predzadnjem taktu v spodnjem glasu ton c', ki predstavlja v transponiranem jonskem načinu dominantno, medtem ko se pojavi v srednjem glasu na četrto dobo kot rezultat razveza kvartnega zadržka vodilni ton e'. Tako bi v zadnjem taktu pričakovali, da gre ta v temeljni ton jonskega načina in enako tudi spodnji glas. Namesto pričakovane jonske tonike pa se pojavi dominantni trizvok, ki ne prinese sprostivne napetosti.

V bistvu analogen je tudi sklep kompozicij št. X. in XI. Št. X. je pretežno v transponiranem dorskem načinu. Medtem ko je zaključek prvega dela na toniki tega načina, konča drugi del na njegovi dominantni, kar je pravzaprav sklep na toniki transponirane eolske tonalitete s plagalno kadenco. Kot prej za ton e', bi tudi tu za vodilni ton fis' v altu predzadnjega takta pričakovali, da se bo razrešil za pol tona navzgor v toniko.

Če si pri kompoziciji št. XI., ki je sicer v jonski tonaliteti, odmislimo zaključni akord g-h-d, ki ga je podobno kot v prejšnjih primerih mogoče tolmačiti kot toniko miksoliidskega oziroma dominantno osnovnega načina, pa dobimo povsem pravičen avtentičen sklep C-dura, kjer je dominantna pripravljena s sub-

dominanto in subdominantno paralelo. Razpored akordov torej ustreza kasnejšemu funkcionalnemu pojmovanju v smislu Tp S Sp D T.



Drugače kot v navedenih primerih učinkuje sklep skladbe št. XVI. Tudi ta je pretežno v transponiranem jonskem načinu in se končuje z akordom c-e-g. Vendar je zdaj bistvena razlika v tem, da tu nastopi različna modulacija in tako skladba konča z avtentično kadenco na dominantni, pri čemer ima h' pred c'' v discantu izrazito vlogo subsemitonium modi miksolidijskega oziroma netransponiranega jonskega načina.

Skladba št. XIII., ki se konča na toniki transponirane eolske tonalitete s palgalno kadenco, kjer leži subdominanta skozi dva takta v tenorju kot pedalni ton, kaže občutno nagibanje v subdominanto, tj. v transponirani dorski način oziroma omahovanje med eno in drugo tonaliteto. Tako je opaziti razločen odklon v toniko dorskega načina v dveh kadencah z uvedbo njegovega vodilnega tona fis. Razen tega so v posameznih glasovih vseskozi prisotni melodični okreti v okviru dorskega diapenta in diatesarona.

Konec skladbe št. I. z avtentično kadenco je izrazito eolski, sicer je mogoče govoriti še o prisotnosti drugih tonalit. Začetni del skladbe do kadence v 5. taktu občutimo glede na razvrstitev akordov in njih tendenco vsekakor prej dorsko kot eolsko, čeprav bi se ga dalo formalno razlagati tudi v smislu končne, tj. dorske tonalitete. Tako se zdi primernejše, da si začetne takte, ki so z znižanim e in zvišanim f že kar blizu kasnejšemu g-molu, pojasnimo prej v smislu funkcij t D s t Tp s d transponiranega dorskega načina kot pa v smislu ustreznih funkcij eolskega načina.

Heut ist der tag ihr Chri—sten mein/ daß

Heut ist der tag ihr Chri—sten mein/ daß

Heut ist der tag ihr Chri—sten mein/ daß

Naj še omenim, da je tudi postop basa na začetku izrazito v območju diapenta transponirane dorske lestvice. Drugi verz se končuje prazno na dominantni brez terce. V drugem delu kompozicije se kažejo v posameznih glasovih še najrazločnejše

melodični okreti v okviru diapenta in diatesarona transponiranega jonskega načina.

Tako so torej v zbirki zastopani le jonski, eolski in dorski način, medtem ko skladb, ki bi bile v frigijski ali miskolidijski tonaliteti, ni. Kolikor je o njih mogoče govoriti, se to nanaša le na sklepni akord. Da v zbirki ne najdemo li-dijske tonalitete, se zdi povsem umevno, saj ta v tem času skoro ni bila več v rabi. Za Gallusa vemo na primer, da jo je uporabil v celotnem Opus musicum le enkrat.⁴ Glede izbora tonalitet v zbirki zbudi vsekakor pozornost prevladovanje jonskega in deloma tudi eolskega načina, ki ustreza današnjemu duru in molu. Vendar mislim, da samo to še ne pomeni mnogo, ker se je skladatelj, kot je razvidno iz celotnega harmonskega ustroja kompozicij, še močno oklepal starega modalnega sistema in težnje po izrazitejšemu uveljavljanju novega tonalnega občutja ni opaziti. Akordi nastajajo kot rezultat sočasnega razpletanja melodičnih linij in še nimajo funkcionalne vloge. Njih nastajanje ni načrtno in tudi kolikor se pojavljajo posamezni homofoni pasusi, ni čutiti, da bi jih vodil harmonski princip. Če se že tu in tam akordi za hip ujamejo s kasnejšo harmonsko logiko, je to prej nekaj slučajnega kot pa namernega. Zato ni čudno, da izrazito modulacijo oziroma modulacijski odklon v novejšem harmonskem smislu, ki že nastopa pri nekaterih renesančnih skladateljih, srečamo v obravnavani zbirki Stricciusa zelo redko. Razen že prej navedenega primera iz kompozicije št. XVI. bi v tej zvezi omenil še modulacijski odklon v dominantno v eni od vmesnih kadenc kompozicije št. VI. in odklon v subdominantno, tj. dorsko toniko na koncu prvega dela kompozicije št. XIX., kjer sicer lahko velja za osnovno oziroma zaključno tonaliteto transponirana eolska tonaliteta. Od kromatičnih tonov uporablja Striccius le b, es, fis, cis in gis. Vsi ti so bili dovoljeni v strogem modalnem sistemu 16. stoletja. Izjemoma najdemo v dveh skladbah (št. VIII. in IX.) še dis, ki sta ga v kompozicijsko prakso prva uvedla leta 1554 skladatelja G. Fiesco in C. Tudino.⁵ V vseh primerih razen v enem, kjer je ta uporabljen, pa nastane harmonsko prečje in tako se vprašujemo, ali ga je sploh razumeti kot pravo poltonsko zvišanje in ne morda le v smislu rahlo zvišane intonacije. Ker nastopa dis vselej na lahko dobo v obliki menjalnega tona, a je poleg tega še čutiti vodilno tendenco k tonu e, pa se zdi možno, da ga pustimo v obliki, kot ga je zapisal skladatelj in ga torej ne eliminiramo.

Struktura kompozicijskega stavka zbirke »Neue Teutsche Lieder« je z redki-mi izjemami izrazito polifonska, pri čemer predstavlja osnovno sredstvo kompozicijske gradnje imitacija oziroma preimitiranje. Preimitiranje, ki pomeni dosledno uvajanje imitacije na začetku posameznih odsekov kompozicije in je pomembno sredstvo za trdno in celovito zgradbo, izhaja iz pozne gotike druge polovice 15. stoletja, a so ga bolj ali manj uporabljali še skozi vse 16. stoletje. Imelo je vidno vlogo v razvoju polifonske nemške protestantske pesmi vse od Rhauove zbirke »Neue Deudsche Geistliche Gesenge« (1544) dalje, ko se je uveljavilo na tem področju oblikovanje po načinu moteta, ki je omogočilo prepajanje celotnega polifonskega tkiva z osnovno melodično substanco.⁶ Ta princip je

⁴ Cvetko D., *Jacobus Gallus Carniolus*, Ljubljana 1965, 130—131.

⁵ MGG, VIII, Engel H., *Das Madrigal des 16. und 17. Jh.*, 1426—1427.

⁶ Blume F., *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, 48—58; Osthoff H., *Die Niederländer und das deutsche Lied*, Tutzing 1967, 90—92.

obsežno uporabljal v svoji zbirki tudi Striccius in ga bolj ali manj dosledno izpeljal v pretežni večini skladb.

Striccius je imitiral teme večinoma strogo, tj. brez sprememb, in redkeje svobodno, tj. z večjimi ali manjšimi spremembami. Imitacija je skoro vedno v unisonu, zgornji ali spodnji oktavi, kvinti ali kvarti ter nastopi še pred sklepom teme. Imitacija v drugih intervalih ali inverziji je redka izjema. Število tem, ki jih skladatelj pri posameznih kompozicijah imitacijsko izpelje, je dokaj različno: v krajših dve do tri ali le ena, v daljših tudi več. Kot primer obsežnejše uporabe tehnike preimitiranja naj navedem kompoziciji št. II. in V. Št. II. začenja z imitacijo dveh tem hkrati, ki pa sta med seboj sorodni. Bistvena razlika med njima je pravzaprav le v njunem začetnem intervalu: medtem ko se prva vzpne na kvarto navzgor, se druga spusti za malo terco navzdol.

The image shows a musical score for two voices: Disc. (Disciple) and Ten. (Tenor). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Disc. part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and finally a quarter note B4. The Ten. part begins with a quarter note G3, followed by a quarter note F3, and finally a quarter note E3. The lyrics "Si—he, si—he" are written above the Disc. part and below the Ten. part, with horizontal lines indicating the syllable placement.

V nadaljnjem razvoju kompozicije se pojavijo še štiri teme, pri čemer je postopek imitacije izveden zdaj strožje zdaj svobodneje. V skladbi št. V. pa jih je avtor imitiral kar sedem in podobno kot prej zasledimo tudi tu imitacijo dveh tem hkrati, vendar tokrat ne takoj na samem začetku, marveč šele sredi kompozicije.

Imitacija je skladatelju za gradnjo kontrapunktičnega stavka nepogrešljivo sredstvo in tako so polifonske skladbe, v katerih se je te posluževal le v neznatni meri, pravzaprav izjema. V tej zvezi je omeniti kompoziciji št. XV. in XVIII. Pri št. XV. nastopi čisto kratka imitacija samo na začetku prvega dela in njegove ponovitve, a še to ne v več kot dveh glasovih. Sicer je stavek grajen svobodno kontrapunktično. Tej kompoziciji je po svoji strukturi podobna tudi št. XVIII., kjer se pojavi imitacija v prvem delu le mimogrede, medtem ko je ob vstopu drugega dela le naznačena.

Kako je z imitacijo in preobrazbo neke glasbene misli Striccius dosegel trdnost in enovitost gradnje, nazorno pokaže prvi del kompozicije št. VIII. Uvaja jo v tenorju klena tema trpkega izraza, ki jo imitirata sopran in alt v intervalu prime, medtem ko dodaja bas misel, ki je pravzaprav njena svobodna inverzija in ritmična modifikacija. Najprej jo intonira v zgornji, enočrtani oktavi, nato dobesedno ponovi oktavo niže. Neposredno zatem se ta pojavi še dve oktavi više v sopranu. Toda tokrat je ritmično znatno skrajšana in ima rahlo spremenjen začetni interval — namesto prejšnje velike terce je zdaj mala terca —, s čemer dobi drugačen izraz. Je milejša in vedrejša ter učinkuje kot kontrast. V tej melodični podobi, vendar s podvojenimi notnimi vrednostmi jo prevzame v spodnji kvarti tudi alt. Medtem se že oglasi v tenorju osnovna tema s svojim značilnim kvartnim korakom navzgor. Sledi njena obrnitev na primi v altu, nakar jo prineseta v isti obliki kot tenor še bas v spodnji oktavi in sopran v zgornji kvarti.

Ker se imitacija ponavadi pojavi že takoj na samem začetku, je razumljivo, da se začenja več kot polovica skladb s sukcesivnim vstopanjem glasov. Glede tega, s katerim glasom začenja in kako mu drugi slede, je Striccius uporabljal

Schick dich ————— o Christ / schick dich o Christ / es
 Schick dich ————— o Christ /
 Schick dich ————— o Christ / schick dich o Christ es ist böß
 Schick dich o Christ schick dich o Christ

ist böß zeit / es ist böß zeit / waar treu / recht glaub
 es ist böß zeit / waar treu / recht glaub ist dünn
 zeit waar treu / recht glaub ist dünn
 es ist böß zeit / waar treu / recht glaub ist

različne načine in kombinacije. Ker je na splošno v glasbenem razvoju od srede 16. stoletja naprej tenor že izgubil prevladujočo vlogo, ki jo je moral prepustiti zgornjemu cantusu oziroma sopranu kot nosilcu glavne melodije, se zdi značilno, da je skladatelj najraje dal prednost tenorju, ki predstavlja hkrati še raz-

meroma pogosto noto finalis. Tako srečamo najpogosteje naslednje zaporedje vstopanja glasov: tenor, bas, sopran, alt oziroma tenor, alt, sopran, bas. Nasprotno zasledimo začetek s sopranom le enkrat.

Primeri združevanja polifonije in homofonije, kolikor o tej sploh moremo govoriti, so v okviru ene in iste kompozicije redki, a še tedaj gre večinoma le za kratke akordične sklope sredi horizontalnega razvoja, ki ne presegajo enega takta ali dveh. Malo daljši izrazito homofonski pasus zasledimo samo na začetku kompozicije št. XX. Ta poteka dosledno homoritmčno in kadencira na dominantni in toniki, nakar se stavek nadaljuje sprva svobodno kontrapunktsko, potem imitirano. V homofonijo nagiblje tudi prvi del kompozicije št. I, kjer pa je homofonska kompaktnost že ponekod v posameznih glasovih melodično in ritmično razrahljana.

Čeprav torej v zbirki »Neue Teutsche Lieder« močno prevladuje linearno, horizontalno načelo, opazamo v skladbah mestoma tudi vertikalno členjenje, ki je doseženo s pomočjo harmonskega kadenciranja. Tako se nemirno razpletanje linij od časa do časa za hip zaustavi in umiri. Vendar kadenciranje ni vselej povsem jasno zaznavno, ampak je zabrisano, ker se vsi glasovi ob zaključku nekega odseka ne končujejo hkrati, oziroma zato, ker ni začetek naslednjega oddeljen z ostrejšo cezuro. Število kadenc, ki členijo stavek, je v posameznih kompozicijah različno. Medtem ko jih je v daljših po več, je v kratkih navadno samo ena. Razen tega je še ugotoviti, da v harmonskem pogledu ne kažejo raznolikosti in so največkrat kar na toniki, le redko na dominantni, subdominantni ali dominantni paraleli.

Kot rezultat sočasnega vodenja več melodičnih linij nastajajo v skladbah zbirke »Neue Teutsche Lieder« večinoma kvintakordi, le razmeroma redko sekstakordi. Vsekakor zbudijo v štiriglasnem stavku pozornost nepopolni trizvoki brez terce oziroma brez kvinte na težko dobo, ki se pojavljajo še relativno pogosto, saj skoraj ni skladbe, kjer ne bi naleteli vsaj na eno ali nekaj takih tvorb. Od teh so zlasti značilna sozvočja s kvinto in oktavo, ki učinkujejo prazno, včasih že kar grobo in okorno. Ta pa dajejo kompozicijam mestoma tudi arhaičen prizvok. Gre predvsem za ostanek tradicije, ki razodeva skladateljevo retrospektivno stilno usmetjenost, saj sta prav akordična osnova in polnozvočnost tisto, kar bistveno loči renesančno polifonijo od starejše gotske. Sicer pa so poudarjali pomembnost uporabe popolnih trizvokov bodisi v obliki kvintakordov ali sekstakordov, ki ustvarjajo bogastvo harmonije, tudi pomembni teoretiki glasbene renesanse, tako npr. Zarlino in Artusi. Naraščajoči smisel za polnozvočnost je nasploh vidna značilnost glasbenega razvoja 16. stoletja. Če pregledujemo glasbeno literaturo od nizozemske šole do Palestrine, opazimo, da odstotek nepopolnih prazno zvonečih akordov stalno pada.⁷ Za Palestrino pa Jeppesen še posebno opozarja, da je zanj značilna težnja, da ustvarja polne trizvoke tudi ob imitacijskih vstopih, kar doseže ponekod tako, da se odpoveduje strogemu imitiranju.⁸ Tako se pokaže glede zvočnosti stavka tudi pomembna razlika, če primerjamo na področju nemške duhovne pesmi W. Stricciusa z Lassom ali Lechnerjem. Razlika je zlasti očitna pri Lassu, ki je že zelo polnozvočen, masiven in jasno členjen, medtem ko je manj občutna, če vzamemo za primerjavo

⁷ Andrews H. K., *The Technique of Byrd's Vocal Polyphony*, London 1966, 85.

⁸ Jeppesen K., *The Style of Palestrina*, London 1946, 85.

Lechnerjeve duhovne pesmi iz leta 1577 («Neue Teutsche Lieder»), ker je tu močnejše poudarjeno linearno načelo.

Ob tem se vprašujemo, kateri konkretni razlogi so vodili Stricciosa, da je uporabljal prazna sozvočja. Da je tu odločalo vodenje posameznih melodičnih linij, zlasti imitacija, ni dvoma. To med drugim nazorno potrjuje zaključni del kompozicije št. XIII., kjer je še posebno izrazit akcent na linearnosti. Ta pasus

daß nit zu sa—gen daß nit zu sa—

sa—gen/daß nit zu sa—gen/daß nit zu sa—gen

daß nit zu sa—gen daß nit zu sa—gen daß nit zu

daß nit zu sa—gen/ daß nit zu sa—gen/daß nit zu sa—

—gen daß nit zu sa—gen daß nit zu sa—gen.

daß nit zu sa—gen daß nit zu sa—gen.

sa—gen.

—gen daß nit zu sa—gen.

temelji na eni sami glasbeni misli, ki prehaja imitacijsko iz glasu v glas in se vztrajno ponavlja. Kot rezultat vodenja glasov nastajajo tu pogosto nepopolni trizvoki, kar ustvarja vtis zvočne praznine in arhaičnosti.

Vendar se uporabe praznih sozvočij pri Stricciusu ne da vselej pojasniti samo iz linearnega aspekta. V tem pogledu je na primer dovolj značilna kadenca iz kompozicije št. II.

wird er—hö— ————— het wer—
 ————— den er—hö— ————— het wer—den

wird er—höh— et er wird er—höh— et wer—
 er wird er—höh— ————— et ————— wer—den

Ta kadenca, ki sestoji kar iz dveh nepopolnih trizvokov brez terce, zveni zelo prazno in trdo. Podobno kot še na nekaterih drugih mestih je tu vodenje glasov dokaj nerodno in okorno. Tako se ponuja razlaga, da izhaja pojavljanje praznih sozvočij tudi iz skladateljeve tehnične nespretnosti. Seveda ni nikakor nujno, da bi ta razlaga morala veljati v celoti, ker je po drugi strani iz zbirke »Neue Teutsche Lieder« razvidno, da je Striccius načela kompozicijske tehnike svojega časa le precej dobro poznal in upošteval. Zato kaže, da ne bo napak, če trdimo, da je uporabljal take zvočne tvorbe ponekod tudi namerno, pač zato, ker so mu bile všeč in so ustrezale njegovi stilni usmerjenosti oziroma njegovemu estetskemu okusu.

Glede na dejstvo, da naletimo skoro v vseh skladbah zbirke še na nepopolne trizvoke, preseneča ugotovitev, da je skladatelj postavil na konec malone vselej popoln trizvok, medtem ko so tedaj še radi zaključevali z nepopolnim akordom brez kvinte. Nepopolen sklepni akord brez kvinte odkrijemo le v dveh primerih (št. V. in IX.) in prav tolikokrat tudi akord brez terce (št. XV. in XVI.). Skladbe se zaključujejo praviloma na toniki in to z avtentično ali plagalno kadenco. Razen tega so značilni že obravnavani sklepi na dominantni.

Da srečujemo nepopolne trizvoke na težko dobo v triglasnih skladbah, kot sta št. IV. in IX., ne preseneča, ker se troglasje po svojem bistvu razlikuje od stavka s štirimi in več glasovi. Tu je, če hočemo, da pride melodični razplet posameznih glasov ustrezno do izraza, dosledno uporabljamo popolnih akordov celo nezaželeno. Zato so tudi veliki mojstri vokalne polifonije XVI. stoletja za dosego raznolikosti harmonske gostote v triglasnih stavkih kontrastirali popolne kvintakorde in sekstakorde z nepopolnimi ter tu in tam postavljali celo prazne kvinte in oktave.⁹

⁹ Andrews H. K., *ib.*, 85.

Od pravkar omenjenih skladb se odlikuje druga, ki obsega v transkripciji vsega le 21 taktov, po svoji izrazni moči kakor tudi po napetosti in zgoščenosti oblikovanja. Kaže, da je Striccus znal biti prepričljivejši v povsem kratki obliki kot pa v kompozicijah daljšega obsega, ki učinkujejo včasih nekam togo in šolsko. Skladba se začne z markantnim kvartnim klicom basa. Neposredno zatem nadaljujeta sopran in tenor, od katerih izstopa gornji po spevnosti in izraznosti melodične linije. Sledi pasus, ki ga uvaja kratka imitacija skozi vse tri glasove in doseže izrazni višek na mestu »der wird dich nach der bösen zeit«, kjer dobi poseben pomen s poltoni pretkana melodija soprana. Drugi del skladbe, ki je zgrajen imitacijsko, obvlada ena sama glasbena misel, kar ustvarja vtis enovitosti in organične povezanosti. Ta misel se pojavi že takoj na tekst »gwiss setzen in«, kjer jo najprej prinese bas in potem imitira v zgornji kvinti tenor, kasneje pa doživi še razširitev in ritmično spremembo.

Ne glede na to, da najdemo v kompozicijah zbirke nekatera okorna mesta in posamezne nerodnosti v vodenju glasov, je treba ugotoviti, da je Striccus, ki je bil tedaj še zelo mlad in na začetku svoje ustvarjalnosti, temeljna načela glasbenega stavka svojega časa poznal in dovolj upošteval. Takoimenovanih prepovedanih postopov, ki so jih tu in tam uporabljali iz tega ali onega razloga celo veliki mojstri, najdemo pri Striccusu sila malo. Odkritih paralelnih kvint in oktav sploh ni.¹⁰ Če jih je skladatelj kdaj izjemno uporabil, jih je oddelil s pavzo, s čemer je vtis paralelnosti znatno ublažen.



V citiranem primeru je paralelnost občutna toliko manj, ker gre za zaključek ene in začetek druge fraze. Nekajkrat zasledimo tudi oktavne in kvintne anti-paralele, tako npr. v kompoziciji št. V.



Sicer pa teoretski spisi o teh postopih malo govorijo. Kolikor jih Zarlino in Morley prepovedujeta, je to le v zvezi z dvoglasnimi zgledi.¹¹ Skrite oktave oziroma kvinte se pojavijo v obliki, v kakršni jih pravila strogega kontrapunkta ne dopuščajo — torej v zunanjih glasovih in skokoma^{11a} — le dvakrat.



¹⁰ Te se sicer pojavijo pri transkripciji kompozicije št. VI. od takta 17 do 20, kar pa je, kot pokaže natančnejši pregled tega pasusa, le rezultat tiskovne napake. Za g' v 16. taktu tenorja namreč manjka pika.

¹¹ Zarlino G., *Istituzioni III*, pogl. XXXVII, 229. Andrews H. K., *ib.*, 95.

^{11a} Morris R. O., *Contrapuntal Technique in the 16th Century*, Oxford 1958, 43.

Če preučimo kompozicijski stavek zbirke »Neue Teutsche Lieder« z vidika disonance, ugotovimo, da se je skladatelj skoro v celoti držal tedaj veljavnih strogih pravil. Je pa tudi nekaj mest, ki kažejo svobodnejšo obravnavo. Striccius ni glede tega v takratnem glasbenem svetu nikakršna izjema, kajti poznavanje kompozicijske prakse polifonije 15. in 16. stoletja pokaže, da je bil tu večji ali manjši odklon od stroge norme bolj ali manj običajen pri skoraj vseh tedanjih skladateljih. Gre torej za fenomen, ki je obstajal, čigar eksistenco pa sta srednjeveška in renesančna teorija kratko malo prezrli.

Med pojavi, ki kažejo pri Stricciusu odklon od stroge norme, naj omenim najprej prehajalno disonanco na težko dobo. Zasedimo jo v dveh primerih, in sicer v kompozicijah št. XVIII. in XV. V prvem primeru nastopi disonanca na prvo dobo v vrednosti semiminime v discantu, v drugem pa v tenorju na tretjo dobo v vrednosti minime, kar dá kot rezultat prehajalni kvartseksakord.



Takšno uvajanje disonance je nedvomno v nasprotju z načelom, ki dovoljuje prehajalne in menjalne disonance le na lahko dobo, a se hkrati tudi korenito razlikuje od tehnike ortodoksne smeri, ki jo predstavlja Palestrina. Ne glede na to pa ne gre spregledati dejstva, da prehajalni toni na težko dobo v glasbeni literaturi XVI. stoletja niso nekaj povsem izjemnega, medtem ko je njih uporaba že dobro utemeljena v delih starejših šol vokalne polifonije. Tako ugotavlja Andrews za mojstra angleške renesanse W. Byrda, da jih uporablja kar v precejšnji meri in to v vrednosti minime in semiminime.¹²

Razen citiranih prehajalnih disonanc na težko dobo odkrijemo v zbirki W. Stricciusua na težko dobo tudi primer menjalne disonance. Ta nastopi na začetku predzadnjega takta kompozicije št. VI., kjer je minima f' tenorja v disonantnem kvartnem razmerju z basom.



Kot pripominja Andrews, so take disonance pri Byrdu tako redke, da več ne sodijo v območje normalne tehnike tega skladatelja.¹³

¹² Andrews H. K., *ib.*, 120.

¹³ Andrews H. K., *ib.*, 123—124.

V zvezi z vprašanjem disonance zasluži pozornost tonični kvartsekstakord v kompoziciji št. XX., ki ga ne moremo tolmačiti niti kot menjalnega niti kot prehajalnega.



Gre pravzaprav za disonantni ton d' tenorja, ki je uveden na lahko dobo postopoma navzgor in potem odskoči za kvarto navzdol. Vsekakor takšna oblika disonance ni povsem v skladu z načelom, ki ga je postavil Tinctoris. Ta je namreč zahteval, da je disonanca uvedena na lahko dobo v postopnem gibanju, medtem ko je le redko dovoljeval odskok navzdol v intervalu terce.¹⁴ Tudi stroga teorija XVI. stoletja in Zarlino nista k temu načelu dodala nič več bistveno novega, razen da sta še bolj strinktno vztrajala na tem, da se disonanca uvede postopoma in prav tako zapusti. Seveda tudi tega pravila niso v praksi upoštevali tako dosledno, kot bi pričakovali. To potrjuje med drugim dolga vrsta primerov, ki jih za Byrda navaja Andrews.¹⁵ Toda če je bila disonanca, ki je uvedena v sekundnem postopu navzdol in odskoči za kvarto navzgor, vsaj še zelo pogosta pri mojstrih kot Josquin, Obrecht ali Isaac, je bila njena melodična inverzija, kot jo predstavlja citirani primer Stricciosa, pri kompozicijskih šolah vokalne polifonije različnih smeri in obdobjih sila redko uporabljena.

Zanimivo je tudi pojavljanje disonance neposredno pred zaključkom kompozicije št. XIII. (Gl. pr. 16) Tu se najprej pojavi v altu na tretjo dobo ton f', ki je v disonantnem razmerju sekunde nasproti ležečemu g' tenorja. Ta disonanca je dosežena postopoma, nato odskoči navzdol v konsonančni d'. Primer je analogen tistemu, ki ga Andrews navaja iz Byrdovega osemglasnega moteta »Ad Dominum«.¹⁶ Melodični obrazec, kot je ta, je blizu cambiati, le da je tu premaknjen poudarek na disonantno noto. Ko prevzame isto melodično frazo bas, pa nastopita na prvo dobo kar dve disonanci v vrednosti semiminim nasproti ležečemu tenorju. Tu je prva disonanca f spet dosežena postopoma, a odskoči za terco navzdol v drugo disonanco d, ta pa potem za kvarto navzgor v konsonantni g. Med nepripravljene disonance na težko dobo, ki jih v svojem delu navaja Andrews, obravnavanega primera ne moremo uvrstiti. Postopek, ki ga srečamo pri Stricciosu, bi se dalo razložiti le iz linearnega aspekta, namreč glede na imitacijo teme, ki se je neposredno pred tem pojavila v altu, a jo zdaj posnema v spodnji oktavi bas.

V zvezi z disonanco zbudi nadalje pozornost disonanca c'', ki je v kompoziciji št. X. uvedena v skoku terce in jo skladatelj prav tako tudi zapusti. Tu nastopi ton c'' tenorja, ki je v razmerju kvarte do basa, na lahko dobo. Navadno razlagajo disonance, ki se pojavljajo tako kot v navedenem primeru, kratkomalo kot pomote pri prepisovanju oziroma kot tiskarske napake, kar bi torej narekovalo korekturo c'' v d'' ali b'. Vendar je pojav takšne »svobodne« disonance v polifoniji 15. in 16. stoletja preveč razširjen, da bi se lahko zadovoljili

¹⁴ Tinctoris, *Liber de Arte Contrapuncti II*, Coussemaker, *Script. IV*, 144—145.

¹⁵ Andrews H. K., *ib.*, 113—155.

¹⁶ Andrews H. K., *ib.*, 135.

s takšno razlago. Tako navaja Andrews iz literature tega obdobja vrsto podobnih primerov, ki jih je razumeti kot nekaj namernega.¹⁷

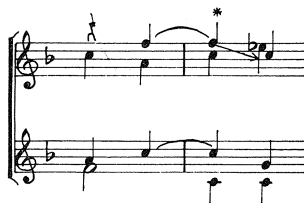


Končno odkrijemo v zbirki »Neue Teutsche Lieder« še nekaj zanimivejših primerov priprave in razveze disonantnega zadržka. Tu naj omenim najprej nenavaden razvez navzgor, kot ga dobimo v kompoziciji št. IV., kjer sta v basu drug za drugim dva kvartna zadržka, ki se ne razvežeta navzdol, temveč postopoma navzgor.



To je vsekakor ostanek starejše prakse, ki še ni predpisovala smeri razveza. Tendenca, da se razveže zadržek navzdol, je postajala vse močnejša šele v 15. stoletju. Tako razvez navzgor v delih Obrechta in Josquina sicer še najdemo, vendar je bil tedaj že kar neobičajen. Ko pa je sredi XVI. stoletja Zarlino odločno postavil pravilo o razvezu navzdol, postane tak način razveza standardna praksa, medtem ko so izjeme še redke.

Prav tako precej nenavaden je v kompoziciji št. VII. kvartni zadržek soprana, saj se tu disonanca ne razveže postopoma navzdol, ampak odskoči v tej smeri za kvarto.

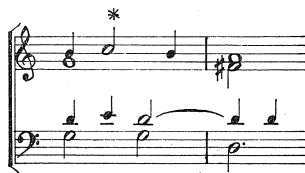


Zadržane disonance, ki so ostale nerazrešene, oziroma se niso razrešile postopoma, lahko veljajo v polifoniji XVI. stoletja kot nekaj nepravilnega. Gre za način obravnavane disonance, ki ga glavni teoretiki vse od Franca pa do Zarlina in Artusija niso nikoli sprejeli. Ne glede na to pa včasih naletimo nanj v XV.

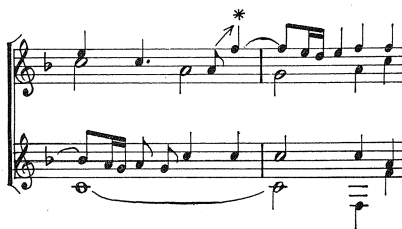
¹⁷ Andrews H. K., *ib.*, 144, 216, 218.

in XVI. stoletju tudi v delih najpomembnejših skladateljev in verjetno predstavlja edino izjemo le Palestrinova smer. Kaj je vzrok, da je Striccius uporabil takšno razvezo, je težko pojasniti. Ker tu ni imitacije, vodenje melodičnih linij verjetno ni bilo primarno ali vsaj edino odločujoče. Običajno so bili takšni zadržki v krajših notnih vrednostih (do minime), razen tega pa je skoku navzdol neposredno sledilo še gibanje v nasprotni smeri, tj. navzgor. S tem načelom se citirani primer vsaj glede notne vrednosti povsem ujema, v melodični liniji pa ne, ker sledi skoku kvarte navzdol v isti smeri še skok terce, nakar se linija šele preokrene navzgor.

Pravila, po katerem pa mora priprava zadržane disonance konsonirati z intervalno strukturo na mestu, kjer je uvedena, se Striccius podobno kot ostala kompozicijska praksa XVI. stoletja ni dosledno držal. To pravilo je imelo strogo veljavo le pri Palestrini, pri katerem so izjeme res zelo redke.¹⁸ Edina posebna oblika priprave zadržka, ki jo je uporabljal celo ta mojster, je tako imenovani idiom konsonančne kvarte, kjer je zadržek pripravljen v intervalu kvarte nad ležečim basom. V njegovi pravilni obliki ga zasledimo tudi pri Stricciusu v zbirki »Neue Teutsche Lieder«.



Vsekakor bolj nenavaden je primer, kjer je konsonančna kvarta uvedena s skokom male sekste navzgor, kar ni v skladu s pravilom, da jo je treba uvesti postopoma.



Ker omenjenega pravila mnogi skladatelji 16. stoletja niso dosledno upoštevali, Stricciusu tega ni šteti za napako.

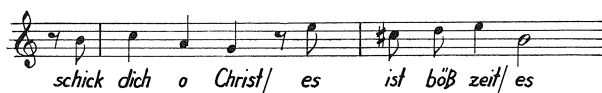
Intervali, v katerih se gibljejo melodije zbirke »Neue Teutsche Lieder,« so skoro docela v skladu s pravili strogega kontrapunkta, ki dovoljujejo uporabo čistih, velikih in malih intervalov v obsegu kvinte in oktavo v obeh smereh, malo seksto pa le v smeri navzgor. Primeri, ko se Striccius ni ravnal po teh pravilih, so res zelo redki. To kaže, da ga težnje za novim načinom melodičnega oblikovanja, ki so se začele vse bolj uveljavljati v drugi polovici XVI. stoletja,

¹⁸ Andrews H. K., *ib.*, 198—200.

še niso zajele. Tako zvečanih in zmanjšanih intervalov, ki so bili tedaj zlasti razširjeni v madrigalu, z izjemo enega samega primera sploh ni zaslediti. Pa še v tem primeru je vprašanje, če gre res za interval zmanjšane kvarte, kot je zapisano v izvorniku, saj je tu znamenje za zvišanje mogoče razumeti v smislu zvišane intonacije.



Enkrat srečamo v melodičnem gibanju tudi skok velike sekste navzgor in male sekste navzdol. Pri tem je skok v prvem primeru manj občuten, ker je vmes pavza semiminima, ki deli eno melodično frazo od druge.



Kot kažejo dosedanja raziskovanja vokalne polifonije XVI. stoletja, ni bil skok male sekste navzdol pri angleških madrigalistih nikakor nenavaden. Znatno število takih primerov odkrijemo že v delih nizozemske šole pred Palestrino in pozneje pri italijanskih madrigalistih. Nasprotno Palestrina takšen postop povsem izključuje, medtem ko ga uporablja Lasso le zelo redko. Razen navedenih intervalov je uporabil Striccius v svoji zbirki še interval male decime. Ta je v basu kompozicije št. I, pri čemer je skok spet ublažen, ker gre podobno kot v primeru velike sekste za začetek nove fraze.



Za skoke, ki so večji od oktave, pripominja Andrews, da spadajo v obdobje pred Palestrino in so potemtakem ostanek starejše tradicije.¹⁹

Med melodičnimi posebnostmi, ki jih zasledimo pri Stricciusu, zasluži pozornost tako imenovana kromatična klavzula zato, ker je v okviru stroge polifonije XVI. stoletja redka.²⁰ Kromatično klavzulo predstavlja postop dveh diatoničnih poltonov v isto smer, kakršne omogoča uporaba v strogem stavku običajnih akcenc. V obravnavani zbirki nastopi v discantu kompozicije št. IX. in sicer v smeri navzdol.



¹⁹ Andrews H. K., *ib.*, 63, 64.

²⁰ Andrews H. K., *ib.*, 62.

Kot melodično redkost strogega stavka naj omenim še figuro »girandoletta, overo gioco«, ki jo je Striccius uvedel v discantu kompozicije št. IV.



Ker rada učinkuje banalno, so se je boljši skladatelji skušali izogniti.^{20a}

Melodično gibanje glasov je v obravnavanih skladbah deloma postopno deloma tudi skokovito. Pojavljanje dveh skokov v isto smer drug za drugim ni pogosto, še redkeje pa zasledimo tri skoke zapored. Razmeroma največ skokov je v basu, kar je razumljivo, ker se stavek odvija največ v kvintakordih, medtem ko so sekstakordi redki. Melodični razpon je ponekod dokaj obsežen. Tako se giblje npr. discant kompozicije št. IV. kar v razponu decime. Seveda je lahko razpon gibanja melodije tudi dokaj ozek kot npr. discant kompozicije št. XIII., ki skoraj ne presega intervala kvinte.

Da je Striccius znal mestoma doseči spevnost in ekspresivnost melodične linije, nazorno pokaže začetni del kompozicije št. XII., kjer se posebno oblikuje linija alta.



Čeprav se tu skozi prva dva takta pojavljajo le prazna sozvočja oziroma nepopolni trizvoki, zvočne praznine prav zaradi finega medsebojnega prepletanja izrazno bogatih linij posameznih glasov skoraj ne čutimo.

V zvezi z obravnavo melodije se zdi zanimivo še vprašanje izbora tem. Medtem ko se je nemška družabna pesem v drugi polovici XVI. stoletja že skoraj docela osvobodila cantusa firmusa, je bilo polifono oblikovanje nemške duhovne pesmi v protestantskem in katoliškem okviru večkrat vezano na izposojen napev, ki je z uporabo tehnike preimitiranja prepajal melodično tkivo celotne kompozicije. Tako se zdi verjetno, da je tej praksi sledil tudi Striccius in da je vsaj del kompozicij njegove zbirke zasnovan na tak način. Vendar iz gradiva, ki je bilo doslej na voljo, še ni razvidno, koliko in kako je skladatelj uporabljal izposojene napeve. To vprašanje utegne pojasniti raziskovanje novih virov.

Glede na dejstvo, da v zbirki »Neue Teutsche Lieder« močno prevladuje polifonija, se zdi še posebno zanimiva skladba št. XIX., ki kaže v celoti drugačno



^{20a} Jeppesen K., *ib.*, 71—72; Škerjanc L. M., *Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina-Gallusa*, Ljubljana 1963, 81.

zasnovno. Ta skladba je kratka in preprosta dvodelna pesem ter je pravzaprav edina, ki je grajena dosledno homofonsko. Učinkuje s svojo mehko in nasičeno zvočnostjo, ki jo ustvarjajo sklopi polnih, skoro vedno v temeljni obliki nastopajočih trizvokov.

Gre torej za nov zvočni ideal, ki je bistveno različen od gotskega in ima svoj izvor na italijanskem jugu. S homofonsko strukturo se sklada tudi dosledno homoritmično gibanje glasov in vseskozi strogo silabična in deklamativna melodija. To spominja na način oblikovanja humanističnih od, kakršne so so skladali nemški skladatelji vse od začetka XVI. stoletja dalje.²¹ Pri besedah kot »mein« in še nekaterih drugih, ki so nosilec afekta, nastopajo značilne sinkope, ki služijo za podčrtavanje vsebinskega momenta.

Tej skladbi je po strukturi sorodna tudi skladba št. XI., ki je ljubezenska pesem zaročenca. Tu je homofonija izrazita v prvem deklamativnem delu, medtem ko nagiblje drugi že bolj v polifonijo. Skladatelj je dal poseben poudarek besedam, ki so nosilec afekta (neiden, hass, schwert) s tem, da jih je v posameznih glasovih odel v daljše ali krajše melizme. Sicer pa učinkuje ta preprosta skladbica s čustveno iskrenostjo.

V drugi posvetni pesmi zbirke (št. X.), tožbi zakonskega moža s svarilom, kako izgubi možki vso svojo prostost, če se poroči, pa ubira Striccius bolj humorističen ton. Ta skladba je izrazito polifonske strukture z imitacijo na začetku vsakega dela. Prvi del uvajata dve temi, ki sta med seboj ritmično enaki in melodično sorodni. Obe se izvrstno prilegata besedam »Huet dich bei leib« in zvenita kot ponavljajoči se vzdih v zakonski jarem ujetega moža.

Disc.
Huet dich bey leib

Alt
Huet dich bey leib

Da sta se v glasbenem snovanju XVI. stoletja medsebojno prepletala posvetni in religiozni element, je dobro razvidno iz kompozicije št. XIV. Čeprav je njen tekst duhovne vsebine, veje iz nje posveten ton. Po svojem lahkotno parlandiranem in sproščenem značaju spominja nekoliko na francosko chansono. To ne preseneča, če vemo, da so se v nemški pesmi z Lassovim delovanjem v Münchenu že uveljavili francoski vplivi in je tako tudi ta vrsta začela ubirati nek lahkotnejši ton, ki ji je bil poprej tuj.²²

Novi renesančni umetnostni tokovi, ki imajo svoj izvor v Italiji, so se v zbirki »Neue Teutsche Lieder« odrazili ne le z uporabo homofonskega načina, marveč tudi v tonskem slikanju, ki je sicer značilnost madrigala, a je zajelo še druga področja posvetne in duhovne glasbe. Striccius je razvil precej obsežno in učinkovito tonsko slikanje v kompoziciji št. VI.

²¹ Blume F., *ib.*, 47—48.

²² Osthoff H., *ib.*, 174—179.

wir/ giengen wir steig/ steig
gen wir steig steig und steg/ steig
gen wir steig steig steig
steig und steg irr
steig und steg irr ein
steig steig und steg irr

Tu je izrazil negotovost in blodenje človeštva pred prihodom Kristusa s široko razpredenimi melizmi na besedi steig in irr. Pri tem je uporabil štiri karakteristične melodične obrazce, ki si jih glasovi v tesnem prepletanju podajajo drug drugemu. Od teh zlasti izstopa prvi, ki ne prehaja le imitacijsko iz parta v part, ampak se tudi v basu in discantu sekvenčno ponavlja. Takšno sekvenciranje je sicer strogemu polifonskemu stilu, kot ga je uporabljal Palestrina, tuje, ker premočno poudarjanje neke melodične fraze ruši ravnovesje linij. Vendar so ga kljub temu nekateri veliki renesančni skladatelji uporabljali v precejšnji meri, tako npr. Josquin ali Byrd.²³ Vsekakor sekvenciranje tudi v obravnavanem pasusu kompozicije št. VI. ne moti, marveč nasprotno dobro podčrtuje vsebinski moment.

Glede oblikovne zasnove opazamo v zbirki »Neue Teutsche Lieder« dva tipa kompozicij. Prvi je prekomponiran in sestoji navadno iz več imitacijsko grajenih odsekov. Ta tip, ki je identičen z motetnim, predstavljajo kompozicije od št. I. do IX. Zasnova drugih kompozicij pa je strofična, pri čemer se pojejo večinoma po tri kitice na isti napev. Pri teh skladbah je največkrat razvidna dvodelna oblika AB s ponovitvijo enega ali drugega oziroma enega in drugega dela. Ker pa so

²³ Jeppesen K., *Kontrapunkt*, Leipzig 1956, 65; Andrews H. K., *ib.*, 74.

tudi te grajene pretežno polifonsko, imitacijsko ostajajo pravzaprav nekje na meji med pesemsko in motetno formo.

Zbirka »Neue Teutsche Lieder« Wolfganga Stricciusa, o kateri ne more biti dvoma, da je ne bi v Ljubljani izvajali,²⁴ ima svoj pomen predvsem kot historičen dokument. Pomaga dopolniti podobo glasbenega repertoarja na Slovenskem v obdobju protestantizma in osvetliti vprašanje stilne orientacije glasbe v okviru reformacijskega gibanja.

Iz gornjega prikaza je razvidno, da je Striccius pretežno sledil starejši polifonski tradiciji, ki je temeljila na načelih pozne gotike. To je razumljivo, če pomislimo, da je bila tudi glasbena ustvarjalnost nemškega protentatizma nasploh še dokaj konservativna in kaže v marsičem drugačno lice kot sočasna italijanska tvornost. Striccius je pravzaprav le eden od mnogih povprečnih protestantskih skladateljev svojega časa in tako je bila njegova stilna usmerjenost pač takšna kot usmerjenost večine njegovih vrstnikov. Pojavljanje homofonije, tonskega slikanja deklamativnosti pa kaže, da so se v zbirki »Neue Teutsche Lieder« vsaj deloma že odrazili vplivi modernejših, iz Italije prihajajočih umetnostnih naziranj, ki so se v nemški glasbi nekaj let prej najjasneje manifestirali v Regnartovi zbirki »Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen nach der Art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen« (1576, 1577, 1579).²⁵ To nadalje dopolnjuje in konkretno potrjuje ugotovitve že dosedanjih raziskovalcev, da glasba protestantizma na Slovenskem navzlic svoji pretežno retrospektivni orientaciji le ni mogla zapreti poti pritekanju novih umetnostnih tokov.²⁶

Končno je še treba pripomniti, da obravnavani zvezek nemških pesmi Wolfganga Stricciusa ni zanimiv le kot historičen dokument, ampak tudi kot zbirka, ki ji gre določena umetniška vrednost. Zato bo lahko vsaj z nekaterimi svojimi kompozicijami prispevala k sodobnemu repertoarju izvajalne prakse stare polifone umetnosti.

SUMMARY

Among the protestant musicians who were working at the time of Reformation in the former Dukedom of Carniola, Wolfgang Striccius is the only one whose works are at least partially preserved. He was born at Wunsdorf near Hannover but he was employed as cantor at the latin school in Ljubljana from April 2nd, 1588 till May, 1591, at least. In connection with the study of the music of the protestant era in Slovenia, his collection »Neue Teutsche Lieder« (Nürnberg 1588) demands attention, since its author is denoted as »cantor of the estates of Carniola« and since he himself wrote the dedication in Ljubljana May 1st, 1588.

The collection consists of 21 compositions; all but two are devotional pieces. The texts are for the most part German versifications of biblical sentences from the Book of Prophets. Although the compositions are on the title page said to be for four parts, two of them are for three voices and one for two voices. From the dedication and annotation »mehrerer thails ad pares vocem« it is clear that the pieces are set mostly for high voices and intended for a schoolboys' choir.

²⁴ Rijavec A., *ib.*, 90—91.

²⁵ Osthoff H., *ib.*, 357—376.

²⁶ Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 125—164; Rijavec A., *ib.*, 159—164.

The structure of the compositions in the collection »Neue Teutsche Lieder« is predominantly polyphonic, whereby the fundamental method of composition is imitation, respectively »durchimitieren«. So Striccius followed the older tradition which was based on the principles descending from late Gothic. As a result of the simultaneous development of melodic lines there mostly appear triads, and sixth chords only seldom. At any rate in the pieces for four parts incomplete triads on the down beat, which are to be found here and there in nearly all compositions, attract attention. Among these, chords with the fifth and the eighth, which sound empty and sometimes raw and awkward, are especially characteristic. We have to do with a relic of past tradition revealing the conservative orientation of the composer. So, if the devotional songs of Striccius are compared with those of Lasso and Lechner, a remarkable difference in the quality of sound can be discerned.

Among the modes used in this collection dorian and aeolian prevail. Yet this doesn't mean much because the composer still clings very strongly to the old modal system as is seen from the whole harmonic structure; a marked tendency towards a new tonal feeling is not yet present. The chords have not yet a functional role, and the single, short homophonic passages, as much as they appear here and there do not seem to be guided by harmonic principles.

As far as the formal structure is concerned, two types of compositions can be found. The first is »durchkomponiert« and usually contains several sections built in imitation. This type is identical with the motet form. The second is strophic and so several strophes, usually three, are sung to the same tune. Here most frequently the two part form AB occurs. Since these pieces also are mostly based on imitation technique, they remain in fact somewhere on the border between the lied and the motet form.

In spite of the fact that we find some awkward spots occasionally and some awkwardness in the development of the parts, we must point out that Striccius, who was still very young and at the beginning of his career, was well acquainted with the principles of musical composition of his period and paid attention to them. The so-called forbidden progressions, which are here and there used even by the great masters, are found very seldom in Striccius. Also, as far as the treatment of dissonance is concerned, he almost always respected the rules. Though some spots do occur which display a somewhat freer treatment, Striccius is not an exception, for a greater or lesser deviation from the strict standard was usual in nearly all composers of the period.

Though in the collection the older polyphonic principles strongly prevail, we must not overlook the fact that there are traces of a more modern attitude which has its origin in Italy. The completely homophonic structure and declamatory syllabic melodic of composition XIX and the extensive and effective tone-painting of composition VI most clearly illustrate this. The collection »Neue Teutsche Lieder«, which was surely also performed in Ljubljana, is an interesting historical document which helps us complete the picture of the musical repertoire in Slovenia in the Reformation era and elucidates the problem of the stylistic orientation of the music of that period in Slovenia. In addition to this, it has a certain artistic value and so with some of its compositions it will make a contribution to our repertoire of old polyphonic music.