

ZBIRKA NEMŠKIH PESMI WOLFGANGA STRICCIUSA IZ LETA 1593

Jože Sivec (Ljubljana)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

der feind jammer stift / dein werdes

wie der feind jammer stift / dein

feind jammer stift / dein

der feind jammer stift / dein werdes

mer stift / dein werdes wort

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

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

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

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

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

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

Früm-keit und tu-gend ziert sie wol / schön ist sie gnug wie sie sein sol /

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die frömb — keit die frömb — keit

Die frömb — keit die frömb — keit

Die frömb — keit die frömb — keit

Die frömb — keit wird zwar hoch ge —

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

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

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

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



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



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



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

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



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

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



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

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



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

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

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

⁵ Andrews H. K., *ib.*, 159.



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

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



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

⁶ Andrews H. K., ib., 136—137.

⁷ Andrews H. K., ib., 173—174.

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

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





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



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

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



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

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



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

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

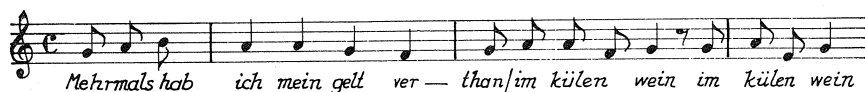
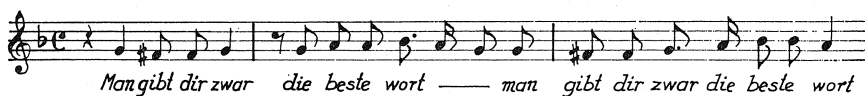
Oblikovno je večji del duhovnih zborov zbirke »Der Erste Theil Neuer Teutscher Gesänge« zasnovan v obsežni prekomponirani formi, ki je torej istovetna z motetno, medtem ko so religiozne skladbe v strofični obliki redke (npr. št. 3, 20, 26). Na posvetnem področju je Striccius v okviru petglasja dosledno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

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

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

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

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



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

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

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

⁹ Osthoff H., *ib.*, 282.

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

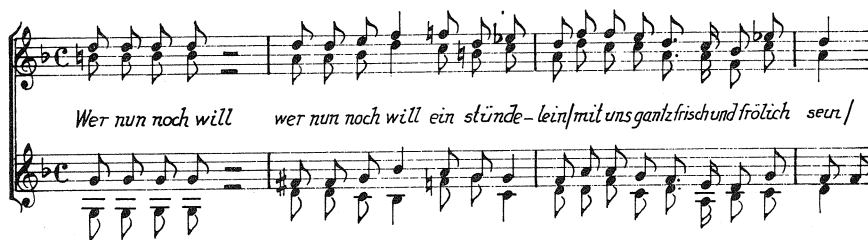
skladb. Vendar sta takšno strukturo poznali nemška pesem in oda humanistično usmerjenih skladateljev že v prvi polovici 16. stoletja, torej v času, ko v nemški glasbi še ni moglo biti sledov vpliva novejših oblik, kakor sta villanella in canzonetta. Zato vpliva teh ni iskati le v polnozvočni akordiki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

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

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

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

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



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

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

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

SUMMARY

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

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

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