

TRIJE KYRIE - DOLARJEV SKLADATELJSKI VZOREC

TOMAŽ FAGANEL

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

Izvleček: Trije Kyrie iz maš Janeza Krstnika Dolarja (1621–1673) potrjujejo skladateljev izčiščen skladateljski postopek in poglobljeno glasbeno gramatiko. Njun okvir je razvidna poznorene-sančna fuga, njena glasbena vsebina pa temelji na kompleksnem glasbeno-mišljenjskem redu časa, na glasbenem jeziku, ki se že osvobaja starega razvejanega sveta heksakordov, pomensko pa je vsestransko še trdno zasidran v modalnem okviru.

Gljučne besede: glasbena analiza, glasbena gramatika, modalnost, heksakordalnost

Abstract: Three Kyries from the Masses by Janez Krstnik Dolar (1621–1673) prove the clarity of the composer's creative process and profound grammar of music. Its frame is a distinct late-Renaissance fugue, the subject of which is based on the complex musical mode of thought of the period, in a musical language that is being freed from the old ramified world of hexachords but is in its thinking still firmly grounded in traditional modality.

Keywords: musical analysis, musical grammar, modality, hexachordality

Uvodni stavki treh ohranjenih maš patra Janeza Krstnika Dolarja¹ ponujajo široko, skoraj brezkončno področje za razpravo in teze o kompleksnem glasbeno-miselnem svetu v drugi polovici 17. stoletja, svetu skladateljskih, estetskih, duhovno-filozofskih in tudi povsem gramatikalno-tehničnih postopkov pri skladateljskem ustvarjanju.² Na prvi pogled skoraj obrobni uvodni mašni stavki so lahko pravi poligon za razvejano, komaj začeto in še nedorečeno razpravo o Dolarjevi glasbeno-tehnični gramatiki, za premislek o njegovem odnosu do polifonije, do tehnike kadenciranja in uporabe klavzul, do stopnje vpetosti v svet modalnosti, do odnosa in obravnave heksakordalnega tonskega reda, do vprašanj mutacije in ne nazadnje do imitacije, do fugiranja in fuge kot razvijajoče se glasbeno-tehnične vrste, predvsem pa za umestitev skladateljevega glasbenega jezika v večinoma nam še nedefiniranem, tudi še nerazjasnjem in nedorečenem prostoru in času med modalnostjo in tonalnostjo.³

*

¹ Edo Škulj, Ioannes Baptista Dolar e Societate Iesu, *Dolarjev zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Družina, 2002, str. 27–36; Tomaž Faganel, Dolar, Joannes Baptista, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 5*, Kassel [...], Bärenreiter, 2001, stolp. 1198–1200.

² Janez Krstnik Dolar, *Missa villana*, ur. Mirko Cuderman, Monumenta artis musicae Sloveniae IV, Ljubljana, SAZU, 1984; isti, *Missa sopra la bergamasca*, ur. Tomaž Faganel, Monumenta artis musicae Sloveniae XXII, Ljubljana, SAZU, 1992, 1997 (2. izdaja); isti, *Missa Viennensis*, ur. Uroš Lajovic, Monumenta artis musicae Sloveniae XXIX, Ljubljana, SAZU, 1996. – Tem redakcijam sledijo notni primeri, navedeni v nadaljevanju razprave.

³ Tomaž Faganel, Modalnost v skladbah Janeza Krstnika Dolarja, *Glasbeni barok na Slovenskem in*

zemlje) začenja v naravnem heksakordu (*hexacordum naturale*; notni primer 1), pri čemer ima razvrstitev besedila poseben vsebinski pomen. Verza *Kyrie eleison* in *Christe eleison* nastopata tako rekoč hkrati, v pisani menjavi, kar je v desetletjih, ko je skladba nastajala, tudi pri sodobnikih razmeroma nenavadno.⁴ Oba klica se javljata sukcesivno in s tem odpirata dodaten vsebinski razmislek o skladateljevem razumevanju glasbeno-dramaturške razporeditve besedila. Zaporednost ali hkratnost obeh klicev ima povsem določen vsebinski pomen. *Kyrie* je zasidran na *ut*, *Christe*, ki uvodnemu basu sledi, pa odpira oziroma pripravlja tonski prostor na *sol*. Za takratno obdobje še vedno običajno linearno razumljeno kontrapunktično kadenciranje s sopransko klavzulo solističnega basa⁵ je razpeto med sočasno basovsko v bassu continuo (notni primer 2).

Notni primer 2

The image shows a musical score for two parts: a vocal line and an organ line. The vocal line is in bass clef and has a 4-measure rest, followed by the notes 'lei - son.' The organ line is also in bass clef and has a 4-measure rest, followed by the notes '4#'. The two staves are connected by a brace on the left.

Obe kadenci pripravita odgovor uvodne teme v tenorju. Odgovor tenorja bi v smislu pozno-baročnega imitacijskega reda moral biti tonalen z mutacijo takoj na začetku. A Dolar v celotni ponovljeni temi odgovori realno. S heksakordom *per b durum* oz. *per b-mi* in pred kadenco prvič mutira, ko pripravi vstop teme v altu v prvotnem naravnem heksakordu. Odgovor tenorja sklene s klasičnim kontrapunktičnim, a linearno mišljenim kadenčnim postopom, sopransko klavzulo *fa-mi-fa*⁶ oz. po načelu *subsemitonium modi* (notni primer 3). Osnovna tema vstopi v altu, v kanonu pa v tenorju. V stretnem odgovoru skoraj simultano delujeta dva heksakorda: začetni naravni iz uvoda v altu in stretni odgovor v tenorju v heksakordu *per b durum*, ki se mu kasneje v basu pridruži še fiktivni heksakord na *d* (notni primer 4).

⁴ Skladatelj ravna z besedilom podobno tudi v svoji *Missi villani*, v *Missi Viennensis* pa sta verza vsebinsko in glasbeno ločena v uveljavljajoči se trdni tridelnosti stavka. Hkratna uporaba oziroma mešanje verzov *Kyrie* in *Christe* je pri Dolarjevih sodobnikih redkost in predstavlja bolj izjemo kot pravilo. Večina njih je uvodni mašni stavek zasnovala tridelno *Kyrie – Christe – Kyrie ut supra* kot Dolar v *Missi Viennensis* (Antonio Draghi, *Missa à 9* [1684], ur. Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 46, Dunaj, Artaria, 1916; Heinrich Ignaz Biber, *Missa Sti Henrici* [1701], ur. Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 49, Dunaj, Artaria, 1918), s tremi metrično binarnimi deli (Antonio Draghi, *Missa assumptionis* [1684], ur. Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 46, Dunaj, Artaria, 1916) ali tridelno, z metrično različnimi in glasbeno-vsebinsko nepovezanimi samostojnimi deli (Johann Caspar Kerll, *Missa à tre cori* [1687], ur. Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 49, Dunaj, Artaria, 1918; Francesco Cavalli, *Messa concertata* [Musiche Sacre, 1687], ur. Raymond Leppard, New York, Faber Music, 1966).

⁵ *Cadenza cantizans*.

⁶ *Cadenza cantizans*.

Notni primer 3

4

T Ky - ri-e, e - lei - son. Chri - ste, e-

Org 4# 6

6

A Ky - ri-e, e-lei - son.

T lei - son. Ky - ri-e, e - lei-son, e-lei - son. Ky - ri-e, e-

Org b 4#

Notni primer 4

7

T lei - son, e - lei - -

Org b 4#

Nastop triglasja z basom začenja imitacijski odlomek, glasovno in strukturno zgostitev, ki ju lahko splošno najboljše razložimo z načelom *musica ficta*.⁷ Imitacijsko dogajanje se do naslednje trdne kadence v dorskem okviru, ki je veljal za slovesen, »kraljevi« modus, giblje v območju *re* (notni primer 5). Okvir dogajanja določa bas s heksakordom na *d-ut* in postopom *d-e-f-g-a* oz. *re-mi-fa-sol-la*, pri čemer skladatelj vstopi v prvo jasno in nedvoumno mutacijo. Sklepni ton heksakorda na tretjo dobo *a-la* je mutacijski ton. Svoj učinek začne kot naravni heksakordni *a-la*, ki pa postane v svoji funkciji fiktivni *a-sol*. Na tem mestu (t. 9, 12) vzbudi pozornost bralca nižaj v izvirnem glasu za orgle. Njegov pomen je za glasbenika današnjega časa lahko zavajajoč in na prvi pogled nedorečen in

⁷ Fritz Reckow, *Musica ficta*, *Riemann Musik Lexikon*. – *Sachteil*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1967, str. 596–598; Alexander Silbiger, *Musica ficta*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 449–451.

Notni primer 5

8

A Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e - lei - - -

T son. Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e -

B Ky - ri - e, e - lei - son.

Org

b b

10

C Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e - lei - son, e - lei - son.

A son, e - lei - son. Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son.

T lei - son. Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son.

B Chri - ste, e - lei - son. Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son.

Org

6 b 6 5 4# b

pomankljiv. Poglobljen pogled v to oznako in njena povezava z vertikalno pa potrdi, da ne skladatelj ne prepisovalec nista delala napak pri delu, niti nista bila, kot včasih radi ugotavljamo in tudi trdimo, morda površna. Za današnjega bralca včasih pomankljive ali dvoumne oznake za generalni bas so prav tako trdno zasidrane v modalnem okviru in so predvsem pri določanju najpomembnejših oz. ključnih kadenčnih akordov zelo jasne in nedvoumne. Tako npr. v t. 9 nižaj pod basovim tonom glasu za orgle danes lahko narobe razumemo le kot nizko, molsko terco v vertikali. Njen pravi pomen pa je, čeprav se nanaša na noto *f*, drugje. Nižaj pod basovim tonom namreč dodatno definira heksakord *c-ut* (t. 9) oz. *g-ut* (t. 11-12) in njegov bistveni sestavni del, ton *f-fa* oz. *c-fa*.

Razvoj imitacije v nadaljevanju z nastopom soprana ostaja v območju *re*. Sopran (t. 10) ponovi uvodno temo, v heksakordu *per b-mi*, nadaljuje z mutacijo na tonu *h*. Ta *h* pa je tudi mutacijski ton, ton *la* fiktivnega heksakorda na *d-ut*, ko skladatelj z zamenjavo heksakorda sklene sopran z značilno sopransko klavzulo. Altus na tem mestu (t. 10) navidezno nadaljuje v

naravnem heksakordu in sklensko imitacijo z jasno altovsko klavzulo na tonu *e* (t. 12). Tenorska klavzula v sklepu (t. 12) ne postavlja dodatnih vprašanj. Zanimiv pa je razplet basa, ki na začetku ostaja v območju heksakorda na *c-ut*, nadaljuje pa s fiktivnim heksakordom *d-ut* in sklensko z regularno basovsko klavzulo. Vertikalna v sklepni kadenci (t. 12) daje vtis tonalnosti, a je ta le rezultat razpleta linearnega polifonega dogajanja s popolno kontrapunktično kadenco s prazno kvinto. Trdnost te dorsko zveneče kadence jasno ločuje tudi formalni del uvodnega *Kyrie*, pri čemer smo ob t. i. »prazni kvinti« – sodelujoči glasovi ne vsebujejo terce akorda oz. tona *c-fa* – znova pozorni na nižaj v glasu za orgle, ki označuje samo ustrezni heksakord. Dokaz za to trditev so lahko tudi spremljevalni instrumentalni glasovi, ki ne navajajo tona *c* za tonalnost sklepa nujnega terčnega akordnega tona. To dodatno dokazuje modalno miselno, kadenčno in skladateljskotehnično zasnovano celote.

Gostota besedila se že od začetka stopnjuje s hkratnostjo vzklikov *Kyrie* in *Christe*. Poleg skladateljskotehničnih zagat zastavlja ta gostota tudi teološkopoliturgično vprašanje o hkratni uporabi in deklamaciji besedila, pri čemer pa nas tukaj zanima le povezava besedila s tem ali onim heksakordom v kompozicijskotehničnem smislu. Pri izmenjavi vzklika *Kyrie* – *Christe* smo v t. 9 do 13 pričča celo tudi sočasnim menjavam heksakordov. Pojav vidimo v melodiji basa v celoti, kjer skladatelj uporabi kar tri heksakordne mutacije, medtem ko komplementarni alt ves čas ostaja v območju naravnega heksakorda in se spretno izogiba mutacijsko občutljivemu tonu *f-fa*. Mešanje heksakordov opozarja na stalno prisotnost konflikta *mi contra fa*, na dvoumnost, *diaballein*, ki je ponazoritev grešnosti in vsebinskega sporočila molitvenega vzklika *Kyrie*- in *Christe eleison*.

V nadaljevanju predstavi Dolar tematsko protimisel in v smislu slogovno kasnejšega fugiranja pravi kontrastsubjekt. Pripravi ga s kratkim *trio*-odlomkom obeh violin in continua (notni primer 6). Glasbeno-tematsko gradivo tega drobnega instrumentalnega odlomka se ujema z melodično figuro vokala *Christe*, pomensko pa napoveduje spremembo vsebine, nastop stranske melodije oz. tematskega kontrastsubjekta z enotnim besedilom *Christe eleison* v sopranu, altu in tenorju. Posebej pa skladatelj simultani nastop subjekta (*Kyrie* – tokrat v obeh clarinih) in kontrastsubjekta (*Christe* – sopran, alt, tenor) pripravi z vertikalno kadenco (t. 14 in 15), ki se začne v basu kot običajna basovska klavzula, a nadaljuje s kadenčnim izmikom basa⁸ oz. s t. i. varljivim sklepom pripelje glasbeno dogajanje nazaj v jonski tonski prostor.

Oba clarina, ki si osnovni motiv *Kyrie* podajata v imitaciji v prvi s poldrugim tactusom zaostanka, predstavljata prvotni subjekt, kontrastsubjekt pa so cantus, altus in tenor z vzklikom *Christe eleison*. Kontrastsubjektu soprana in tenorja v decimi – v prenesenem pomenu nasprotja ognja in vode – odgovorita prav tako v decimi alt in bas – kot zrak in zemlja. Kvintno vzporedje med cantusom in altusom na začetku t. 16 tudi v času nastanka skladbe ni bilo dopustno in ga lahko razumemo kot zavestno opozorilo na grešnost v besedilu. Jonski prostor tega odlomka izzveni v jasno avgmentiranih klavzulah: sopran z altovsko, alt s tenorsko, bas z običajno basovsko klavzulo in tenor s *clausulo cantizans*, ki ima, v svojem razpletu avgmentirana, tudi dorsko zveneč modulacijski učinek. Vertikalno dogajanje se namreč izmakne v dorski modus, kjer sta temeljni *d* v continuu in v basu dorska *nota finalis*. Ta sklep pa ni dokončen, saj se dogajanje že čez dva tactusa z vso

⁸ *Fuggir le cadenze*.

Notni primer 6

The image shows a musical score for 'Notni primer 6'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 12-15) includes Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), and Organ (Org). The second system (measures 16-19) includes Violin I, Violin II, and Organ. Fingerings and accidentals are indicated below the notes.

trdnostjo regularnih glasovnih klavzul⁹ prepričljivo in z vso težo spet obrne v jonski sklep. Dejstvo, da so vse klavzule vsaka na svojem mestu, oblikovno pomembnost sklepa samo še dodatno poudari.

V nadaljevanju sledimo pravi fugi v renesančno-baročnem pomenu besede, »lovu« glasovnih dvojic in medsebojnem »sledenju« glasbenega in tekstovnega subjekta in kontrasubjekta.¹⁰ Alt in bas (zrak – zemlja) prinašata osnovni subjekt *Kyrie eleison*, oba v naravnem heksakordu, tenor in cantus (voda – ogenj) pa z vzklikom *Christe eleison* s kontrasubjektom kontrapunktirata v decimi (notni primer 7).

⁹ Sopran – *clausula cantizans*, alt – *clausula altizans*, tenor – *clausula tenorizans*, bas – *clausula bassizans*.

¹⁰ Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2, ur. Peter Benary, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955, str. 47: »Fuga (à fugando) ist ein künstl. Gesang, da eine Stimme die andere jaget. Die italiäner nennen sie ein *Ricercare*, quod significat *investigare, quærere, et exquirere*, mit Fleiß erforschen und nachsuchen. Dieweil in tractirung einer guten fuga mit sonderbaren Fleiß und Nachdenken aus allen Winckeln zusammen gesucht werden muß, wie und auf mancherley Art dieselbe in einander gefüget, geflochtet, *dupliert, per modum rectum* und *contrarium*, ordentlich künstlich und anmuthig gesetzt, und biß zum Ende hinaus geführt werden könne. *Nam ex hac figurâ omnium maximè Musicum ingenium aestimandum est, si pro certâ Modulorum naturâ aptas fugas eruere, atque erutas bonâ et laudabili cohaerentiâ rite jungere noverit. Praetorius.*« Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 3. izdaja, Freiburg, Laaber, 1997, str. 159–168.

Notni primer 7

21

23

Nadaljevanje je presentljivo. Tenor prinese subjekt *Kyrie* na *f-ut* oz. v heksakordu *per b molle*, pridružita se mu obe violini v tercah s kontrasubjektoma *Christe*, bas pa nadaljuje z drugim delom subjekta, a z vzklikom *Christe* in z basovsko klavzulo pripravi pravo stretno igro kontrasubjektov (notni primer 8), basovska klavzula pa je sočasno tudi mesto mutacije oziroma mesto sobivanja dveh heksakordov, *f-ut* in *c-fa* (notni primer 9). Nadaljevanje fugiranja Dolar trdno pripravi z jasnima klavzulama v altu (*clausula cantizans*) in basu in ga dodatno zgosti z izmenjavanjem vzklika *Kyrie* in *Christe* (notni primer 10), tokrat v heksakordu *per b mi* s subjektom (*Kyrie*) v tenorju in s kontrasubjektom (*Christe*) v sopranu v istem heksakordu, vendar z začetkom na *a-re*. Odgovor drugega para pa je postavljen v območje naravnega heksakorda, z basom in altom, ki začneta na *c-ut* oz. na *d-re*. Štiritaktje, ki sledi, je namenjeno utrjevanju in povzemanju misli pred koncem stavka. Skladatelj ga je postavil tokrat v molovo heksakordno območje na *f-ut* in se poigral še z nakazanim zrcalnim imitiranjem tenorja in basa (notni primer 11).

Notni primer 8

27

C Chri - ste, Chri -

A Chri - ste, Chri - ste, e -

T Chri - ste, Chri - ste, e - lei -

B Chri - ste, e - lei - son, e - lei - son. Chri - ste, Chri - ste,

Org 6 b # 6

Notni primer 9

28

C Chri - ste, Chri -

A Chri - ste, Chri - ste, e -

T Chri - ste, Chri - ste, e - lei -

B lei - son. Chri - ste, Chri - ste,

Sklepni povzetek glasbenega dogajanja napove krajši premor pevskih glasov, ko oba clarina s continuum rekapitulirata osnovno glasbeno substanco celotnega stavka, subjekt *Kyrie* (clno 1) in kontras subjekt *Christe eleison* (clno 2; notni primer 12). *Kyrie Misse sopra la bergamasca* sklene Dolar z uvodnim naravnim heksakordom na *c-ut* s subjektom *Kyrie* v basu in kontrasubjektima odgovoroma *Christe* soprana in tenorja v decimi.¹¹ Tik pred koncem skladatelj za par sopran - bas v decimi uporabi heksakord na *f-ut* (notni primer 13). Tematski subjekt decime soprana in basa je melizmatičen in privede bas do

¹¹ Alt na tem mestu močno spominja na citat bergamasce, ki je v tej maši jasnejši v *Credo* v verzju *Crucifixus*.

Notni primer 10

30

ste, e - lei - son. Chri - ste, Chri - ste, e - lei - son.
 lei - son. Chri - ste,
 son. Ky - ri - e, e - lei - son. Chri - ste, e - lei - son.
 e - lei - son. Ky - ri - e, e - lei - son.

Org

5

Notni primer 11

34

T
 8 Ky - ri - e, e - lei-
 B
 Ky - ri - e, e - lei-

Notni primer 12

36

Clno 1
 Clno 2
 Org

6

kadenčnega *c*, ki je zadnji mutacijski ton pred koncem stavka. Ima dvojen pomen: kot *c-sol* in kot *c-ut*. S tem pripelje skladatelj glasbeno dogajanje v začetni naravni heksakord, ki ga razen v tenorju potrdijo značilne trdne kadenčne klavzule.

Notni primer 13

39

C Ky - ri - e, e - lei - - - - son.

A Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son.

T Ky - ri - e, e - lei - - - son, e - lei - son.

B Ky - ri - e, e - lei - - - - - - - - son.

*

Skladateljova *Missa villana*, že odkar se je pojavila v novejši glasbeni zavesti, muzikološko misel iz več vzrokov vznemirja. Najprej zaradi svoje glasbene drugačnosti v okvirih siceršnjega znanega Dolarjevega skladateljskega reda. Nikakor ne enoumno razložljiv je tudi njen naslov, ki so ga do nedavnega prevajali kot »kmetiška« ali »vaška maša«,¹² tudi kot maša, ki naj bi jo bil skladatelj uglasbil za izvedbo v redovni poletni rezidenci, kot skladba za izvedbo v t. i. »villi«, v hiši oddiha. Oboje je danes še vedno ohlapno in predvsem nepreverljivo. Trdnejši temelj za v slovenskem glasboslovju izvirno pojasnilo vzdevka skladbe »villana« v pomenu »kmetiška« pa daje njena skladateljska zasnova: »drugačna« raba iste glasbene gramatike, ki jo lahko utemelji že podrobnejši pogled v njen uvodni stavek.

Kyrie te maše našo presojo zbega že v prvem trenutku, še posebej, če se v partituro zazremo z zrelem baročnim ali tudi s tonalnim pogledom. Dispozicija glasov z dvema sopranoma, altom, podvojenim tenorjem in basom je razširjena dispozicija zvočnega prostora *a voce piena*, razpored inštrumentalnih glasov pa tudi v tej maši omogoča spremljavo *colla parte*, a tudi solistične nastavke. Stavek začne solistični bas. Njegova tritaktna glasbena misel s tremi motivi, ki jih ločuje *suspirium*, je tematski subjekt kasnejše fuge (notni primer 14). Začetek teme je v heksakordu *per b durum*, vendar skladatelj že v predzadnji noti prvega motiva mutira v naravni heksakord *c-ut*. Tenor in oba soprana prinašajo za začetek (retorični *exordium*) neobičajno varianto subjekta (notni primer 15). Odgovori niso intervalna preslikava teme, so na videz sicer realni, dejansko pa so razporejeni v neobičajnem in zanimivem kompozicijskem in heksakordnem sosledju: durov (1. tenor) kot kontrapunkt v (skriti) decimi glede na glas orgel ali uvodni basov *cantus firmus*, naravni (2. sopran) in molov (1. sopran). Začetki vseh treh glasov pa so dosledno enako solmizirani (*la-la-sol-la -fa-mi-re*). Tovrstna uporaba vseh treh heksakordov v tesnem sosledju in »potvorjena« solmizacija teme bi lahko slikovito in večče kazala na skladatelja, ki skladanja ni večš, ki ne zna, ki je robot in grob, ki je »kmetiški«.

¹² Mirko Cuderman, Uvod, *Monumenta artis musicæ Sloveniæ* IV, Ljubljana, SAZU, 1984, str. X.

Notni primer 14

B
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Org
6 6 6 76

Notni primer 15

4
C I
Ky - ri - e e - lei -

T I
8 Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

Org
6

6
C I
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

C II
son, e - lei - son, e - lei - son.

T I
8 son, e - lei - son, e - lei - son.

Org
6 6 b 6 4

S pojavom molovega heksakorda v prvem sopranu v kontekstu te fuge nastopi odnos *mi contra fa*, imenovan *diabolus*, oziroma *b-mi* v tenorju v nasprotju z *b-fa* v zgornjem sopranu, kar je nov jasen primer navidezne nespretnosti, »kmetiškiosti«. Kadenčni del te imitacije v sopranu na tonu *c* - ta je vezni ton obeh heksakordov *sol-fa* in mesto mutacije heksakorda - se v sklepnem delu vrne v naravni heksakord, ko zgornji sopran kadencira z običajno sopransko, spodnji sopran s tenorsko in tenor s trdno basovsko klavzulo.

Medigra obeh violin in continua s temo uvodnega basa napoveduje kasnejši fugirani odlomek glasov in seže v območje *musice fictae* (notni primer 16).

Notni primer 16

8

VI I

VI II

Org

6 6 6 5 6 6

11

6 6 6 7 4 6

V izvorniku 2. violina nima zapisanega višaja za *fis*, zato je po analogiji z uvodno temo basa in nadaljevanjem 1. violine in viole da gamba dopustna trditev, da gre v tem poltonskem obratu tematskega nastavka za značilen *subsemitonium modi*, ki so ga sodobni izvajalci poznali in izvedli, ne da bi bil z današnjo akcidenco oziroma višajem vedno tudi zapisan. Sklepne klavzule medigre (*cantizans* 1. violine, *tenorizans* 2. violine in *basizans* viole) jasno sklenejo svojo misel in napovedujejo nov nastop pevskih glasov.

Nadaljevanje s stretim fugiranjem vseh glasov spet poteka po že opisanih heksakordnih menjavah v smislu *musice fictae* (notni primer 17). Odlomek začenja bas v naravnem heksakordu z zvišanim *fá*, ki z basovsko klavzulo mutira v heksakord *d-ut*. Drugi tenor odgovori realno v heksakordu *g-ut* – poltonski obrat *d-d-cis* (!) in ne *d-d-c* je tudi tu *subsemitonium modi*, ki ga skladatelj ni posebej označil – in sklene svoj delež s tenorsko klavzulo. Alt nadaljuje z naravnim heksakordom in imitacijo presentljivo zaokroži s sopransko klavzulo na *d-ut*. V nadaljnjem »begu« glasov sodelujejo prvi tenor in oba soprana. Dolar *subsemitonium modi d-cis-d* zaradi »samoumevnosti« tudi v prvem tenorju ni posebej označil. Spodnji sopran se pojavi v fiktivnem heksakordu *d-ut*, zgornjemu sopranu pa se v kontrapunktu decime pridruži bas. Vloge klavzul se zamenjajo: drugi sopran sklene s sopransko, bas pa s *clausulo tenorizans in fundamento*.

Poltonskega postopa v tem delu *Kyrie* v kontekstu uvodne sopranske klavzule *subsemitonium modi* torej ni bilo potrebno posebej zapisovati, saj gre za samoumevnost,

Notni primer 17

14

A Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

T I

T II Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

B Ky - ri - e e - lei - son, — e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

Org 6 # # # 4

17

C I Ky - ri - e e - lei - son.

C II Ky - ri - e e - lei - son, — e - lei - son.

A son.

T I Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

T II son.

B son. Ky - ri - e e - lei - son.

Org 6 6 6 7

ki jo je teorija časa poimenovala *semitonia subintellecta*. Skladatelj je dosledno zapisal akcidenco le na mestih, kjer bi vanjo lahko podvomili.

Naslednjih šest taktov sklene uvodno fugo *Kyrie eleison* (notni primer 18). Tudi tu skladatelj heksakorde spaja stretno. Glasovi nastopajo in si odgovarjajo *in diapente*: tenorja v

Notni primer 19

26



T II

8

Chri - ste e - lei - son, e - lei -

Org

6 6 7

28



C I

C II

A

T I

T II

8

son.

B

Chri-ste e - lei - son, e - lei - son.

Org

6 6 # 6 7 6

Notni primer 20

36



VI I

VI II

Via da G.

Org

b 4

durovem in alt v naravnem heksakordu z ne posebej označenim *subsemitonium modi*. Drugi sopran in bas z že znanim kontrapunktom v decimi pripravita kleno kadenco uvodnega *Kyrie* s trdno, malodane klasično razporeditvijo klavzul: zgornji sopran s sopransko, drugi sopran, alt in drugi tenor z altovsko, prvi tenor s tenorsko in bas s stabilno basovsko klavzulo.

Tudi nadaljevanje z verzom *Christe eleison*, v katerem se sporadično pojavlja tudi uvodna tema verza *Kyrie*, skladatelj ureja po zakonitostih *musice fictae* z že znanim spajanjem heksakordov (notni primer 19). Vsi glasovi razen zgornjega soprana sežejo po novi misli, ki ima v uvodu drugega tenorja v avtentičnem ambitusu značaj protimelodije. Tema *Christe* se začne v naravnem heksakordu, z noto *h* pa Dolar heksakord menja v durov heksakord *g-ut*. Bas odgovori v plagalnem ambitusu v durovem heksakordu. Ista misel v decimi drugega soprana in alta dobi značaj kontrasubjekta, ko zgornji sopran ponovno vstopi s temo *Kyrie*, tudi tokrat z značilnim, v izvirniku nezapisanim *subsemitonium modi*. Menjavanje teme *Christe* in *Kyrie* pripelje do trdne kadence in vrnitve v naravni heksakord z že znanimi klavzulami. Kratka inštrumentalna medigra v območju heksakorda *f-ut* s subjektom v violi da gamba (notni primer 20) pripelje v sklepni del stavka z zgoščenim fugiranjem in pojavnostjo obeh tem *Kyrie* in *Christe* (notni primer 21). Soprana v terci, tokrat v območju

Notni primer 21

40

C I Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste

C II Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e -

B Ky - ri - e e - lei -

Org

b 6

42

e - lei - son.

lei - son.

son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

6 4 b 6 b

Notni primer 22

45

C I Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

C II Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

T I Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

T II Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

B Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

Org 6 b6 6 b6

48

C I lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

C II lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

A lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

T I lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

T II lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

B lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Org 6 b6 6 b6 6 b6

heksakordov *f*-, *c*- in *b*-ut, sukcesivno predstavita obe melodiji s tenorsko in sopransko klavzulo, bas pa odgovori v molovem heksakordu z basovsko klavzulo na *g-re*. Fuga se v sklepu zgosti, oba verza z ustreznima temama pa imata enako vsebinsko veljavo (notni primer 22).

Tonski prostor se predvsem po t. 49 razširi s fiktivnimi heksakordi, kjer smo priča tonskemu odmiku celo do tona *as*. Ta je lahko *nota super la* heksakorda *b-ut* ali *fa* heksakorda *es-ut*. Klavzule so sicer razvidne, a se ne ujemajo z metričnimi poudarki. Po t. 52 se heksakordni tonski prostor umiri, stretno dogajanje pa teži proti naravnemu heksakordu. Napove ga drugi tenor in dokočno utrdi bas v t. 55. Ob temah se spremeni tudi besedilo, saj glasbena tematika ni več trdno povezana z njim. Pripravljene, trdne in za konec značilno avgmentirane klavzule sklenejo stavek s kleno kadenco.

*

Tudi pogled v *Kyrie* Dolarjeve v zasnovi najbolj monumentalne *Misse Viennensis* potrjuje, da gre za glasbo, ki jo je skladatelj mislil še povsem in dosledno linearno v smislu pozne renesanse in zgodnjega baroka, kakor je tudi zapisana. Mnogoglasnost te partiture s štirimi štiriglasnimi zbori potrjuje dvojnost zasnove *a voce piena*: *a voce piena* v smislu odnosov *canto*, *alto*, *tenore*, *basso* in *a voce piena* v smislu medsebojne povezave posameznih štiriglasnih skupin. Izbor solističnih glasov v smislu možnega posebnega načrta za njihovo izbiro in povezovanje ne kaže razvidnega ali razložljivega reda in daje videz naključne izbire, saj temelji na kontrapunktičnem kompozicijskem principu *varietas*. Zbore Dolar povezuje na dva načina: *a quattro* ali pa jih podvaja, kot bi povezoval »veliki« zvočni prostor »velike« »harmonije«, sozvočje štirih elementov, v katerem vsak štiriglasni zbor predstavlja glas in pripadajoči element: prvi (sopranski) zbor – ogenj, drugi (altovski) zbor – zrak, tretji (tenorski) zbor – voda in četrti (basovski) zbor – zemlja. Zborovske dvojice, ki v razvoju glasbenega dogajanja nastajajo, so le »povečava« povezovanja glasov v siceršnjem strogem povezovanju glasov po načelu *a voce piena*: ena – tri, dve – štiri.

Tridelni oblikovni okvir stavka kaže v zasnovi partiture na skladateljev strožji, manj svoboden, malodane akademski in v primerjavi s skladateljskotehnično svobodo predvsem v *Kyrie eleison Misse villane*, na skoraj aristokratski postopek. Prvi menzuralno imperfektni tempus *Kyrie eleison* uokvirja perfektni tempus *Christe eleison* s ponovljenim *Kyrie ut supra*. Ta strožja A–B–A oblikovna zasnova je bila v času nastanka skladbe formalni vzorec tudi v skladbah časovno bližnjih ali le malo oddaljenih sodobnikov,¹³ model, ki so ga v kasnejšem razvoju te glasbene vrste utrdili še drugi, tudi najbolj slavni skladatelji.

Če nas pisanost tonskega prostora v *Missi villani* zaradi navidezne »neurejenosti« lahko celo vznemiri, pa se Dolar v *Kyrie Misse Viennensis* v tonskem prostoru stavka kot skladatelj obnaša »urejeno«, skoraj asketsko. Tonska os celote je prostor naravnega heksakorda, znotraj katerega skladatelj v razvoju glasbenega dogajanja pogosto poseže na področje *musice ficte* in po heksakordalnih odmikih (še en vidik principa *varietas*), ki mu jih, zlasti glede na razvoj besedila, ponujajo razvejane možnosti polifonega razpredanja: fugiranje, imitiranje,

¹³ Heinrich Ignaz Biber, *Missa Sti Henrici* (1701), Antonio Draghi, *Missa assumptionis* (1684), Johann Caspar Kerll, *Missa à tre cori* (gl. op. 4).

raznovrstne kontrapunktične povezave, stretta, razvejana uporaba klavzul in kadenc ipd. S tem se tudi *Kyrie Misse Viennensis* potrdi kot zgleden primer baročne fuge.

Alt prvega zbora začne stavek v osnovnem naravnem heksakordu *c-ut*, njegova sopranska klavzula pa je lahko tudi mesto menjave heksakorda oziroma *subsemitonium modi* ali priprava na odgovor alta drugega zbora, ki odgovori v durovem heksakordu na *g-ut* in figuro *eleison* sklene s tenorsko klavzulo na noti *d-ut* (notni primer 23).

Notni primer 23

The musical score for 'Notni primer 23' consists of two systems. The first system includes parts for Alto I (A I), Alto II (A II), and Organ (Org). The lyrics for A I are 'Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - - - - son,'. The lyrics for A II are 'Ky - ri - e e - lei - son, e -'. The Organ part has figured bass notation: 6 5, #6, 4, #, ♭. The second system includes parts for Alto II (A II) and Organ (Org). The lyrics for A II are 'lei - son, e - lei - - - - - son, e - lei - son,'. The Organ part has figured bass notation: 6 5, 4/2, 3, 4, #.

Zgornji glasovi štiriglasja vseh zborov *a quattro* v imitaciji sežejo v fiktivni heksakord *d-ut*. Bas in kasneje sopran pa se v razplet vključita z durovim heksakordom. S polno menzuro pred kadenco se zbori iz *a quattro* razdelijo v svobodnejšo vertikalo, temu pa se prilagodijo tudi sklepne klavzule v kadenci, pri katerih glasovi razen soprana prvega in četrtega zbora (*clausula tenorizans*) sklenejo z regularnimi klavzulami (notni primer 24). Inštrumentalna medigra, ki sledi, je prostor zanimivih heksakordalnih preobratov, pestre kontrapunktične *varietas*, klavzulnih rešitev in kontrapunktov v terci oziroma v decimi. Je tudi pisani prostor *musice ficte*. Skladatelj uporablja dva *cantus firmusa*, ki se pojavljata kot *cantus firmus* besede *Kyrie* in figure *eleison*. Razporeja ju v sorodne inštrumentalne celote, med viole, trombone, korneta in violini z violami (*Kyrie* kot subjekt), ko dogajanje iz durovega heksakorda *g-ut* preko kontrapunktov v spodnjih tercah naravnega heksakorda *c-ut* (*eleison* kot kontrasubjekt), prilagojenih klavzul in kratkega ekskurza v tonski prostor *a-ut* spet privede v območje *musice ficte* na heksakord *d-ut* (t. 24; notni primer 25). Solistični glasovi v strettnem nadaljevanju pravzaprav pripravljajo sklep prvega dela stavka. Prehajajo iz fiktivnega heksakorda *d-ut* v drugem sopranu, preko durovega heksakorda v tenorju in prvem sopranu s subjektom *Kyrie*

Notni primer 25

12

12 13 14 15

Kntto I
Trb I
VI I
Vla I
Org

6 5 ♯ 6 5 ♯ 4 5 ♯ 6 5

Detailed description: This system contains measures 12 through 15. The Kntto I part has rests in measures 12-14 and a melodic phrase in measure 15. The Trb I part has rests in measures 12-14 and a melodic phrase in measure 15. The VI I part has rests in measures 12-14 and a melodic phrase in measure 15. The Vla I part has a melodic line throughout. The Org part has a bass line with fingering numbers 6, 5, ♯, 6, 5, ♯, 4, 5, ♯, 6, 5.

16

16 17 18 19 20

4 ♯ ♯ 6 6 ♯ ♯ 6 4 ♯

Detailed description: This system contains measures 16 through 20. The Kntto I part has rests in measures 16-18 and a melodic phrase in measure 20. The Trb I part has rests in measures 16-18 and a melodic phrase in measure 20. The VI I part has a melodic line throughout. The Vla I part has a melodic line throughout. The Org part has a bass line with fingering numbers 4 ♯ ♯, 6, 6 ♯ ♯, 6, 4 ♯.

21

21 22 23 24 25

5 6 4 ♯

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. The Kntto I part has a melodic line throughout. The Trb I part has a melodic line throughout. The VI I part has a melodic line throughout. The Vla I part has a melodic line throughout. The Org part has a bass line with fingering numbers 5, 6, 4 ♯.

do naravnega heksakorda *c-ut* alta, tenorja in basa s tematskim kontrasubjektom *eleison* in ponujajo pestre klavzulne rešitve (notni primer 26).

Notni primer 26

24

C I Ky - ri - e e - lei - son, e -

C II Ky - ri - e e - lei - son, e lei - son, e - lei - - -

T II Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

Org

26

C I lei - son,

A I e - lei - - - son, e lei son,

T I e - lei - son, e - lei - son,

B I e - lei - - - son,

C II - - son,

T II lei - son,

Org

7 6 5 6 6 4 3

Pred nastopom zboru s temo kontrasubjekta *eleison* je kot priprava na zborovski *tutti* posebej zanimiv obrat glasov v molov heksakord *f-ut* (notni primer 27), ki ga podpreta

Notni primer 27

29

C I
e - lei - - - son,

A I
e - lei - son,

T I
e - lei - - - son,

B I
e - lei - - - son,

C IV
e - lei - - - son,

A IV
e - lei - son,

T IV
e - lei - - - son,

Org
b b 3 3 3 3

spremenjeni subjekt v obeh clarinih in sekvenčni continuo *g-b, f-a, e-g* (notni primer 28). Sklepni nastop zborov *a quattro* z dvema različnima izbirama zborov *a due* (1 - 4 in 2 - 3) vodi ob ponovitvi *Kyrie ut supra* tudi v konec stavka (notni primer 29). Tematsko gradivo ima značaj kontrasubjekta s figuro *eleison*, klavzulne rešitve, ki so povečini »skrajšane« in zato »modernejš«, pa niso standardno razporejene. Neregularni so tudi njihovi poudarki. Postanejo celo tematsko gradivo. Z vzklikom *eleison* nastane retorična figura roteče prošnje. Sklepna kadenca je z avgmentacijo »arhaizirana« in čeprav klavzule niso standardno razporejene, deluje kadenca zaradi avgmentacije trdno in zato »dokončno«.

Verz *Christe eleison* je tudi zasnovan kot fuga in je postavljen v jonski prostor. Uvede in sklence ga dogajanje v naravnem heksakordu *c-ut*. Skladatelj je ta vzklik metrično spremenil. Postavil ga je v ternarno mero s *proportio tripla* in dogajanje obogatil s pestro in dosledno izpeljano hemiolijo.¹⁴ Glasovi v fugi si odgovarjajo najprej z istim heksakordom v oktavi

¹⁴ Sistematično hemiolijo v tem odlomku dodatno potrjujejo kolorirane note v izvirnem glasu za orgle.

(alto 1 - basso 2), ko pa skladatelj zamenja intervalne odnose odgovorov, spreminja tudi heksakordni prostor (notni primer 30).

Notni primer 28

Musical score for Notni primer 28, measures 28-30. The score is for Cln I, Cln II, and Org. Measure 28 shows the beginning of the passage. Measure 29 continues the melodic lines. Measure 30 shows a change in the organ accompaniment, with a new hexachordal space indicated by the bass clef and the notes below.

28
Cln I
Cln II
Org
4 3 b b 3

30
3 3 3 6 4 3 4 3
b

Notni primer 29

Musical score for Notni primer 29, measures 31-33. The score is for C, A, T, B, and Org. The vocal parts (C, A, T, B) have lyrics: "e-lei - - - son, e-lei - son, e-lei - son, e-lei son, e-". The organ accompaniment (Org) provides a harmonic support. Measure 31 shows the beginning of the passage. Measure 32 continues the melodic lines. Measure 33 shows a change in the organ accompaniment, with a new hexachordal space indicated by the bass clef and the notes below.

31
C
A
T
B
Org
6 4 3 4 3 b

34

e-lei - son, e-lei - son, e - lei - son.

lei - - - son, e-lei - son, e - lei - son.

8 e - lei - - - son, e - lei - son.

lei - - - son, e-lei - son, e - lei - son.

6 4 3 6 6 4 3

Notni primer 30

38

A I Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

B I Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

A II Chri - ste e - lei - son, e -

42

A I Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

T I Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

B I Chri - ste e - lei - son.

A II lei - - - son.

B II Chri - ste e - lei - son, e -

6 4 3 6 6 4 3

Četudi v nadaljevanju mutira v durov heksakord (*tenor 1 - bas 2*), še vedno ostaja v širšem jonskem tonskem območju *c*. Pogled na mesto in vlogo klavzul potrjuje, da te v deklamaciji glasbe delujejo kot ločila, njihove lege pa v teku fugiranja niso standardne. Posebno retorično mesto pred sklepom fugiranja oziroma pred kadenco ima izstopajoči, večpomenski *suspirium* v tenorju prvega zbora, ki je pravzaprav hkrati *subsemitonium modi*, a tudi sopranska klavzula. Zaradi svoje narave *suspirium* ne more nastopiti na dobo, hkrati z basom. Prav zato pa septima med tenorjem in basom deluje kot nedovoljena, teoretično nepravilna, a glede na *suspirium* kot skladateljeva zavestna odločitev.

Inštrumentalna medigra, ki sledi, je značilen primer sekvenčne gradnje. Je pravzaprav napoved zadnjega nastopa pevskih glasov pred sklepom srednjega dela stavka. Njena osnova je tema *Christe eleison*. Sekvenčne nastope zbora viol, para violin in kornetov podpirajo prav tako sekvenčni spremljevalni, s hemiolijo popestrjeni basovski glasovi, pri čemer ima zbor trombonov izrazito spremljevalno vlogo¹⁵ (notni primer 31).

Notni primer 31

The image displays two systems of musical notation for 'Notni primer 31'. The first system, starting at measure 50, includes staves for VI I (Violin I), Vla I (Viola I), and Org (Organ). The second system, starting at measure 53, includes staves for Kntto I (Cornet I), VI I (Violin I), Vla I (Viola I), and Org (Organ). The notation features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The organ part includes chordal structures with accidentals (sharps and naturals) and a hemiola-like pattern. The string parts (VI I and Vla I) show melodic lines with some rests. The cornet part (Kntto I) has a melodic line with some rests.

Vsebinski vrh in glasbenoretorično stopnjevanje medigre in z njo skladateljskotehnični zaplet pa je imitacija obeh clarinov, podprta s kromatičnim basom (notni primer 32). Tudi ta medigra ima za tematski subjekt temo *Christe eleison*. Zgornji clarino je postavljen v naravni heksakord *c-ut*, drugi clarino pa odgovori v fiktivnem heksakordu *b-ut*. Posledica

¹⁵ Ta je izrazitejša šele v izpeljavi delno neregularnih sklepnih klavzul.

Notni primer 32

56

Clno I

Clno II

Org

6

vstopa drugega clarina v območje *musice ficte* je nujen zaplet v basovskih glasovih, ko bas »kromatični« postop začne v molovem heksakordu *f-ut* (*a-mi* / *b-fa*) in z razvezom *b* vstopi v durov heksakord *g-ut* z notama *b-mi* / *c-fa*. S postopom *mi contra fa* oziroma s sicer v tedanji praksi nedovoljenim »součinkovanjem« durovega in molovega heksakorda smo priča skladateljevi zavestni odločitvi za »diabolijo«, s katero želi ponazoriti iz besedila izhajajočo grešnost. Po njej je segel očitno v želji po predkadenčnem intenziviranju vsebine, da bi poudaril sklepno kadenco odlomka, v kateri nas delno neregularne klavzule privedejo spet v uvodni naravni heksakord *c-ut*.

V sklepnem delu delno stretno zazvenijo vsi štirje glasovi *a quatro* s *colla parte* spremljavo vseh glasbil (notni primer 33). Temu *Christe eleison* si podajajo v tonalnih odgovorih v komplementarnih parih *alto* - *basso* in *canto* - *tenor*, ko sledimo zakonitemu sobivanju naravnega in durovega heksakorda. Regularne klavzule - pomensko sta zamenjani le klavzuli tenorja in alta - nas vodijo v pomenljivo kadenčno rešitev, v *clausulo afinalis*¹⁶ na *a* brez terce, v akord s t. i. »prazno kvinto«, značilen za izročilo modalne glasbe, ko zaradi pomena besedila velike terce ni bilo mogoče uporabiti. Nadaljevanje je dodatno intenziviranje že znane glasbene preje, druženje raznoterih fiktivnih heksakordov v altu (*a-ut*) in tenorju (*d-ut*) z regularnim durovim heksakordom v sopranu in basu, pri čemer sopran na tonih *g* in *f* mutira in končno kadencira na *d-re* naravnega heksakorda, bas pa iz durovega heksakorda *g-ut* z okretom navzgor, z *nota super la* (t. 70) prav tako kadencira na *d*. Kadenčni razplet v pevskih glasovih, kadenčni okret na *d-re* brez terce pa je v modalnem izročilu nedvoumna *clausula peregrina*.¹⁷ Sicer jasne klavzule so razen basovske zamenjane. Posebej slednji dve kadenčni rešitvi *clausule afinalis* in *clausule peregrina* sta v kontekstu Dolarjevega skladateljskega stavka pomemben element in potrditev njegovega še nedvoumno modalnega glasbenega mišljenja.

¹⁶ Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, str. 163: »*Affinalis* ist, die in ihrer *Triade harmonica* einen oder zwey *Claves* hält der *Triadis harmonice* desjenigen *Modi*, aus welchen man *componiret*; und hat ein jeder *Modus* ordentl. Zwey *affinales clausulas*, welche auf folgende *manier* geschwinde können gefunden werden; neml. in *Cantu duro* nimmet man *tertiam minorem* und *Quintam* unter die *Triadem harmonicam*, und *formiret* aus denselbigen die *Affinales*; in *cantu molli* aber nimmet man *tertiam majorem* und *Quintam* unter die *Triadem harmonicam*, und *formiret* daraus die *Affinales*.«

¹⁷ Nav. delo, str. 163: »*Clausula Peregrina* ist, die gar keinen *Clavem* der *Triadis* des vorhandenen *Modi* in sich hat.«

Zadnje solistično fugiranje pred sklepnim *tutti* se razvije iz fiktivnega heksakorda *d-ut* drugega soprana z odgovorom zgornjega soprana v durovem heksakordu. Tema *Christe eleison* po zgledu *varietas* beži iz glasu v glas, pri čemer zgornji sopran ostaja v začetem heksakordu in dialog sklene preko *note super la* s tenorsko klavzulo (t. 78), spodnji sopran pa ob prvem *eleison* mutira najprej v naravni in v sklepu imitacije v durov heksakord. Sklepni *tutti* je ponovitev prejšnjega z enako kadenco *afinalis*.¹⁸ Oba clarina – zgornji v naravnem in spodnji v durovem heksakordu – s kontrapunktom v terci za eno menzuro anticipirata tematiko zadnjega vzklika vseh pevskih glasov *eleison*, ki dokončno pripravi *Kyrie ut supra* (notni primer 34).

Notni primer 34

85

Clno I

Clno II

C I

A I

T I

B I

Org

e - lei - - - son.

e - lei - - - son.

e - lei - - - son.

e - lei - - - son.

e - lei - - - son.

4 3

Dolar izpelje srednji del stavka v sopranu z *note super la* in z logičnimi, čeprav z večinoma neregularno postavljenimi klavzulami: sopran z altovsko, alt s tenorsko, tenor s sopransko in bas z regularno basovsko klavzulo. Prav njihov razpored potrjuje neregularne klavzule kot sredstvo glasbeno-retorične interpunkcije, ko pri odstopanjih od kadenčnega reda omogočajo oziroma »dopuščajo«
nadaljevanje glasbe, saj vemo, da ima regularna razvrstitev klavzul v okviru neke kadenca značaj dokončnosti.

¹⁸ Kot od t. 62 do t. 67.

Analiza zasnove in zgradbe pričujočih treh *Kyrie* kaže, da je bil njihov ustvarjalec Janez Krstnik Dolar tehnično vešč, spreten in vsebinsko domiseln skladatelj. Njegova glasbena gramatika je v obravnavanih skladbah še trdno zasidrana v izročilu minulega časa in temelji na trdnem, iz preteklih stoletij in teorij izhajajočem glasbenem in kompleksnem filozofsko-ustvarjalnem redu, ki ga je kot uveljavljenega pisno artikuliral skladatelj še bistveno mlajši čas. Partiture utemeljeno potrjujejo zazrtost skladateljevega tonskega sveta v preteklost, v razvidni in vedno jasno določljivi modalni prostor, v svet heksakordov, ki ga skladatelj v skladu s teorijami - večinoma s tistimi iz preteklega in polpreteklega časa - glasbeno opredmeti in tonsko artikulira z razvito poznorenesančno fugo ter z razpoznavnim, tudi vsebinsko opredeljenim klavzulnim in kadenčnim redom. Struktura heksakordnega tonskega prostora, načela fugiranja, razreševanje klavzul in kadenciranje so posebno pestri v *Kyriu Misse villane*, kjer se je skladatelj očitno zavestno odvrnil od v tradicijo prehajajočega in tudi v njegovih skladbah prisotnega, v nekem smislu akademskega, že kar aristokratsko urejenega glasbenekompozicijskega in oblikovnega reda. Prav z »vsakdanjostjo« in pestro zasnovo tega stavka ter posredno celotne *Misse villane* je skladatelj sam razkril v svojem opusu siceršnjemu pogledu prikrito »drugačnost« in glasbenogramatikalno pomenljivo »kmetiškost« njenega imena.

THREE *KYRIES* - DOLAR'S COMPOSITION PATTERN

Summary

The analysis of the concept and structure of the introductory Kyries in the three preserved Masses by Janez Krstnik Dolar (1621-1673) proves that their author was a composer contemporaneous in style, imaginative in the subject, skillful in technique and proficient. In the treated compositions, however, his creational starting points and musical grammar are still firmly grounded in the tradition of a partly or wholly bygone time. They are based on a solid and complex philosophic and creative order that originated musically in the authenticated theories of previous centuries. All three scores confirm the inclination of the composer's musical thinking toward historic tradition, toward a clear and always definable modal world, the many-coloured world of hexachords which in all three of the Kyries he musically realised in compliance with theory and tonically articulated with a developed late-Renaissance fugue and with a distinct, subject-defined clausula and cadence order. The structure of the hexachord tonal space, the fuguing principles, the releasing of clausulae and the cadencing reveal the close linkage of Dolar's technical process to the subject and dramatics of the music. The creative approach and liberation from a technical surface "polish" are particularly evident in the Kyrie of *Missa villana*, where he obviously deliberately departed from the already traditional, and in a sense academic and even aristocratically neat order of the subject and form, which was also present in his compositions. Rather,

by the “commonness”, unorthodoxy and technical diversity of this movement and, by inference, of the entire Mass, the composer communicated to the reader the dissimilarity and, in regard to musical grammar, significant “rural” character of the title of this Mass which in his opus was otherwise hidden.