

Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

XXXII



LJUBLJANA 1996

Urejuje uredniški
odbor
Urednik
Uredništvo

Prepared by
the Editorial Board
Editor
Editorial Address

Andrej Rijavec
Odd.za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
1000 Ljubljana
Slovenia

Izdal

Published by

Oddelek za
muzikologijo
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je
omogočilo Ministrstvo
za znanost
in tehnologijo

| VSEBINA | CONTENTS | |
|-------------------------|---|-----|
| Metoda Kokole | Instrumentalna zbirka Musicalische Ehrenfreudt (1618) skladatelja Isaaca Poscha Isaac Posch's Instrumental Collection Musicalische Ehrenfreudt (1618) | 5 |
| Aleš Nagode | Slavnostne maše Venčeslava Wratnyja High Masses by Venčeslav Wratny | 51 |
| Nataša Cigoj Krstulović | Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem An Introduction to the Musical Activity of Reading-Rooms in Slovenia | 61 |
| Simona Moličnik Šivic | Anton Lajovic v vlogi stalnega kritika Novih akordov Anton Lajovic as Regular Critic of "Novi akordi" (New Chords) | 75 |
| Matjaž Barbo | Osnutek statuta skupine Pro musica viva kot poskus začrtanja njenih koordinat A Draft of the Statute of the "Pro musica viva" Group as an Attempt to Determine Its Aesthetic Co-ordinates | 95 |
| Leon Stefanija | Allen Forte: vprašanja ob analitični metodi teorije nizov/množic Allen Forte: Questions Regarding the Analytic Method of Set Theory | 107 |
| Igor Cvetko | Kresniški obhodi v Beli Krajini, njihova zvočna podoba in semiološki okvir "Kresnice" Making Their Rounds in Bela Krajina: Their Sound Image and Semiological Framework | 121 |
| | * * * | |
| Edo Škulj | Osterčeva pisma Juanu C. Pazu Osterc's Letters to Juan C. Paz | 131 |
| | Disertacije Dissertations | 143 |
| | Magistrska dela M.A. Works | 145 |
| | Imensko kazalo Index | 149 |

UDK 785"16"Posch

Metoda Kokole
LjubljanaINŠTRUMENTALNA ZBIRKA MUSICALISCHE
EHRENFREUDT (1618) SKLADATELJA ISAACA
POSCHA

Musicalische Ehrenfreudt - "Veselo glasbeno slavje. To so vsakovrstne nove štiriglasne ballete, gagliarde, courante in nemški plesi, ki se lahko igrajo in izvajajo na vseh strunskih glasbilih za razvedrilo na plemiških banketih ter podobnih svečanih pojedinah in porokah."¹ Skladatelj, organist in izdelovalec orgel Isaac Posch² je leta 1618 tako naslovil svoje prvo doslej znano tiskano delo.³

Zbirka je izšla v samozaložbi in obsega štiri glasovne zvezke. Note je leta 1618 natisnil eden vidnejših regensburških protestantskih tiskarjev Matthias Mylius.⁴ Rokopis mu je skladatelj poslal po regensburškem slu iz Ljubljane,⁵ kjer je na novega leta dan tudi datiral posvetilo koroškimi deželni stanovom. Vsak glasovni zvezek ima poleg naslovnice in posvetila tudi uvodni nagovor bralcu (*Lectori benevolo s.*), ki je v prvi vrsti namenjen izvajalcem. Sledi še latinska hvalnica Poscheve glasbe, ki jo je "svojemu

1 Izvirni naslov se glasi: *Musicalische Ehrenfreudt. // Das Ist: // Allerley Neuer Bal- // leten, Gagliarden / Couranten und // Tänzten Teutcher arth / mit 4. Stimmen / wie // solche auff Adelichen Panqueten / auch andern // ehelichen Convivijs und Hochzeyten Gemusi- // ciert / und auff allen Instrumentalischen // Sayttenspielen / u. zur Fröligkeit // gebraucht werden mögen: // Erster Theil. // Componiert / und allen der Edlen MusicLieb- // habern zugefallen inn Druck verfertigt: Durch // Isaac Poschen / Organisten. // CANTUS // Inn verlegung de Authoris. // Gedruckt zu Regensburg // durch Matthiam Mylium / 1618.*

2 O skladatelju prim. K. Geiringer, 'Isaac Posch'. *Studien zur Musikwissenschaft* 17 (1930), str. 53-76; H. J. Moser, *Die Musik im frühevangelischen Österreich*. Kassel (1954), str. 80-81; H. Federhofer, 'Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens'. *Carinthia I (Mitteilungen des Geschichtsvereins für Kärnten)* 145, Klagenfurt (1955), str. 372-409 (o Poschu, str. 339-404); isti, 'Unbekannte Dokumente zur Lebensgeschichte von Isaac Posch'. *Acta musicologica* 34 (1962), str. 78-83; D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* I. Ljubljana (1958), str. 219-229; J. Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*. Ljubljana (1978), str. 50-56; D. Pokorn, 'Obraz glasbenega baroka na Slovenskem: Izak Poš'. *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* 9, ur. A. Skaza in A. Vidovič-Muha, Ljubljana (1989), str. 465-474 in M. Kokole, *Isaac Posch in njegova instrumentalna dela* (Magistrsko delo - Filozofska fakulteta univerze v Ljubljani), Ljubljana (1995), ms., str. 6-27.

3 Edini v celoti ohranjeni tisk hrani Centralna škofijska knjižnica (Bischöfliche Zentralbibliothek-Proseke - Musikbibliothek) v Regensburgu pod signaturo D-Rp A.R. 424-428. Mikrofilmске kopije zgoraj navedenega tiska so služile kot predloga za transkripcijo vseh notnih primerov, ki so dodani tej razpravi. Balleta I se je ohranila tudi v zbirki *Amoenitatum Musicalium Hortulus* (1622) kot številka 33. Zbirko danes hranijo v Liegnitzu, za primerjavo pa je bila uporabljena transkripcija Karla Geiringerja v notni seriji *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (v nadaljevanju DTÖ) 70, Dunaj (1930), str. 131.

4 M. Mylius je latinizirana oblika nemške enačice Matthäus Müller. Slednji je v Regensburgu deloval med 1608 in 1626. Prim. A. Scharnagl, 'Regensburg'. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 11 (1963), ur. Fr. Blume, Kassel (1949-1986) (v nadaljevanju MGG), stp. 118 in J. Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*. Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 12, Wiesbaden (1963), str. 363-364.

5 Prim. H. Federhofer, *n. d.* (1962), str. 81.

dragemu prijatelju in učitelju" napisal Iacobus Preuelius, avtor, o katerem zaenkrat ne vemo ničesar. Pesem je zložena v dvajsetih pravilnih heksametrih in ima naslov: O izbrani lepoti harmoničnega dela.⁶ Poschevo glasbo hvali in njegovo "Muzo" s presežniki primerja z najslavnejšimi imeni antičnega pesništva, mitologije in zgodovine; vsi pesniški primeri se navezujejo na gostije, oziroma bankete.

Kot je razvidno že iz naslova, so v zbirki *Musicalische Ehrenfreudt* balleti, gagliarde, courante in nemški plesi s poplesi; vsega skupaj torej devetinštirideset plesov. Po takratni navadi nam zaporedje naštetih plesov v naslovu pove tudi dejansko grupiranje stavkov v zbirki. Večina skladb je nastala med letoma 1614 in 1618, kot zatrjuje avtor, v štirih letih svoje pokorne službe pod okriljem deželnih stanov.⁷ Nekaj plesov je po vsej verjetnosti prinesel že s seboj. V uvodu pravi, da še ni bil povsem pri volji, da bi te skladbe dal na svetlo, vendar je na prigovarjanje nekaterih dobrih gospodov sklenil, da z njimi ne bo več čakal, temveč jih bo objavil, da bi s tem ustregel vsem glasbenikom in prijateljem plesne umetnosti.⁸ Zdi se, da je Posch nameraval skladbe še izdelati, morda prav v smislu daljših suitnih nizov, kakršne je leto dni prej v tisk dal Johann Hermann Schein.⁹ Skladateljeva druga inštrumentalna zbirka, ki jo je leta 1618 najavil kot drugi, na drugačen način spisani del,¹⁰ oziroma nadaljevanje, se je namreč od suitne zasnove v primerjavi s prvo še bolj oddaljila, čeprav so njena glasbena sredstva bogatejša in sodobnejša. Tudi dejanskega plesa v drugi zbirki ne omenja več. Ne glede na Poschevo omahovanje glede izdaje, so bile skladbe celo tako uspešne, da jih je nürnberški založnik Abraham Wagenmann osem let pozneje še enkrat natisnil.¹¹

Na začetku zbirke je skupina štirih ballet, ki po druženju istovrstnih plesov odstopa od sicer dosledno oštevilčenih trojic, oziroma cikličnih oblik, ki jih sestavljajo gagliarda ali couranta, nemški ples in poples.¹² Poleg tega se skupina ballet od ostalih skladb razlikuje tudi po namenskosti, saj je rečeno, da so ballete primerne le za čas obeda, ostali plesi pa se lahko po jedi tudi plešejo. To morda pomeni, da jih je avtor napisal ločeno ali naknadno in jih je v zbirko vključil zato, ker se je pač ponudila priložnost, da se natisnejo.¹³

6 V izvorniku: "De Harmonica operis huius venustate."

7 V izvorniku: "... ich inn meinen bey E. Gnad. vnd Herrl. in die vier Jahrlang gehorsamblich zugebrachten diensten (vnter deren *Patrocinio* ich auch meistentheils dieser Stück *Componiert*) ...".

8 V izvorniku: "Vnd ob ich wol nicht willens gewest diese Sachen der zeit in Druck zugeben hab ich doch auff anhalten etlicher guter Herren vnd Freund solches lenger nicht auffziehen sondern allen Musicanten vnd allen der edlen Kunst der Music Liebhabern zugefallen dasselbige hiemit ins werck setzen wollen."

9 Johann Hermann Schein, *Banchetto Musicale. Newer anmutiger Padouanen, Gagliarden, Courenten und Allemenden*. Leipzig (1617).

10 Isaac Posch, *Musicalische Tafelfreudt. Das ist: Allerley neuer Paduanen und Gagliarden mit 5. deßgleichen Intradan und Couranten mit 4. Stimmen*. Nürnberg (1621).

11 Isaac Posch, *Musicalische Ehrn- und Tafelfreudt*. Nürnberg (1626). Zbirko je izdal založnik Abraham Wagenmann. Prim. J. Benzing, *n. d.* (1963), str. 341; T. Wohnhaas, 'Nürnberger Gesangbuchdrucker und -verleger im 17. Jh.'. *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, Kassel (1967), str. 314-315; isti, 'Wagenmann'. *MGG* 14 (1968), stp. 68.

12 Vsaka skladba je natisnjena na svoji strani. Nemški ples in poples sta na isti strani. Vsaka stran notnega tiska ima v desnem oziroma levem zgornjem kotu zapovrstno številko. Kaj oštevilčenje točno pomeni, ni popolnoma jasno. Sprva se seveda zdi, da gre za oštevilčenje strani, v kar pa lahko podvomimo zato, ker je za vsako številko pika. Poleg tega je bila praksa Poschevih sodobnikov, na primer Paula Peuerla v tisku iz leta 1611 (*Neue Padouan, Intrada, Dantz unnd Galliarda*. Nürnberg), taka, da so poleg skupin po vrsti oštevilčili tudi skladbe. Poscheve številke bi zato lahko pomenile tudi oštevilčenje skladb.

13 Tudi v zbirki *Neue Padouan, Intrada, Dantz unnd Galliarda* Paula Peuerla iz leta 1611 desetim suitam sledita še dva para padouan-dantz. Prim. P. Peuerl, *Neue Padouan, Intrada, Dantz unnd Galliarda*. Nürnberg (1611). DTÖ 70 (1929), str. 1-25; K. Geiringer, 'Paul Peuerl'. *Studien zur Musikwissenschaft* 15

Beseda balleta (*balletta*, *balletto*) je pravzaprav pomanjševalnica italijanskega izraza *ballo*, ki preprosto pomeni ples.¹⁴ Plesi s tem imenom so se prvič pojavili v severni Italiji okoli leta 1540.¹⁵ Gre za staro obliko nemškega plesa (o tem več v nadaljevanju), oziroma za skupni izvor obeh inštrumentalnih oblik.¹⁶ Prvi balletti so bili nedvomno napisani po nemških vzorih, ki so jih poudarili z dodajanjem pridevnika *tedesco*, *todescho* ali *todesco*.¹⁷ Prvi italijanski primeri so bili vokalni, dvodobni, kitični in preprosto homofoni z refrenom fa-la-la, največkrat za lutnjo ali inštrumente s tipkami, redkeje pa za inštrumentalni sestav in glasove. To obliko ballett opisuje tudi Michael Praetorius v tretjem delu *Syntagma musicum*. Omenja tudi drugo obliko istega imena, ki pa je bližje kasnejšim dvorskim baletom in poleg različnih plesov pogosto vključuje tudi pantomimo. Izvirna nemška oblika se je sčasoma preoblikovala in razvil se je tipično italijanski ansambelski vokalni balletto. Najslavnejši in najpomembnejši avtor te oblike je nedvomno Giovanni Giacomo Gastoldi, ki je leta 1591 v Benetkah izdal zbirko *Balletti a cinque voci con li suoi versi per cantare, sonare e ballare*,¹⁸ v naslednjih letih pa še več drugih zbirk s tri in večglasnimi balletti.

Gastoldijeve ballette je v Nemčijo s študija v Benetkah prinesel Hans Leo Hassler; nekaj jih je leta 1601 v zbirki *Lustgarten* tudi izdal. Tako se je v južno Nemčijo, predvsem pa v njeno glasbeno središče Nürnberg, po več kot pol stoletja v novi obliki vrnil stari nemški ples. Tudi v severnih delih Nemčije se je na začetku 17. stoletja pojavila balletta, vendar je italijanska oblika plesa tja prišla preko Francije in Anglije. Na plesu, ki največkrat ni bil več funkcionalen, je to potovanje preko Evrope pustilo opazne sledi figurativnega ansambelskega inštrumentalnega stila, ki so ga na Kontinent prinesli Angleški mojstri. Thomas Simpson je na primer leta 1617, torej sočasno s Poschem, napisal nekaj ansambelskih ballet.¹⁹

V Nemčiji se je ansambelska balletta brez besedila prvič pojavila leta 1606 v zbirki *Neue teutsche Lieder, nach Art der Villanellen, beynden etlicher Balletti oder Tantz, Couranten, Galliarden und Pavanen* (Nürnberg) Johanna Stadena.²⁰ Vse Stadenove ballette so tako kot Poscheve štiriglasne, glasovi pa so označeni z imeni za stare pevske glasove (cantus, altus, tenor, basis). Čeprav ballette avtor enači z nemškimi plesi, nimajo poplesov. Skupine ballett najdemo tudi v zbirkah Erasmosa Widmanna (1606 do 1618)²¹ in Melchiorja Francka (1603, 1608),²² če omenim le dva

(1928), str. 32-69 in R. Flotzinger, 'Nachforschungen zu Paul Peuerl'. *Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr* 34, Steyr (1978), str. 5-31.

14 Izraz balletto je lahko pomenil vsak podeželski ali tuj ples v italijanskem repertoarju. Prim. E. Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Oxford (1975), str. 73.

15 V rokopisni zbirki, ki je nastala okoli leta 1540 v Padovi ali okolici. Rokopis hrani Britanski muzej v Londonu pod signaturo Ms. 59-82. Prim. tudi transkripcijo zbirke: J. Newman, *Sixteenth-Century Italian Dances*. The Penn State Music Series 12, Pennsylvania State University Press (1966). Za nas je zanimiva predvsem skladba št. 11 z naslovom *El Todescho*, ki nedvomno kaže na nemški izvor plesa.

16 O prehajanju nemškega plesa od srede 16. stoletja do 1630 izčrpno razpravlja Richard Hudson. Prim. R. Hudson, *The Allemande, the Balletto and the Tanz* I. in II. Cambridge (1986). Prim. tudi K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 61.

17 Prim. J. Newman (ur.), *n. d.* (1966), str. 22; R. Hudson, *n. d.* II (1986), str. 112, 118-119 in T. J. McGee, *Medieval Instrumental Dances*. Bloomington in Indianapolis (1989), str. 17.

18 Več o Gastoldijevih ballettih v R. Hudson, *n. d.* (1986), str. 86-96.

19 R. Hudson, *n. d.* II. (1986), str. 40.

20 Prim. R. Hudson, *n. d.* (1986), str. 127.

21 Erasmus Widmann (1572-1634), na primer v zbirki *Gantz neue Intradan, Balletten und Couranten...*, Nürnberg (1618).

22 Melchior Franck (ok. 1579-1639), v zbirkah *Neue Pavanen, Galliarden, unnd Intradan...*, Coburg (1603) in *Neue Musicalischen Intradan...*, Nürnberg (1608).

od pomembnejših skladateljev ansambelske plesne glasbe. Tako rekoč vsi primeri ballett južnonemškega prostora, tako štiriglasni kot tudi petglasni, so za razliko od Poschevih glasbeno precej enostavnejši. Opazna je poudarjena akordska gradnja, z redkimi imitacijskimi momenti. Tako zgodnejše Stadenove (1606) kot kasnejše Widmannove (1618) ballette so dvodelne, s pravilnimi šest in osemtaktnimi periodami. Widmann posameznih delov ni označil kot ponavljanje, temveč je variirani ponovitvi obeh delov izpisal, kar je seveda neposreden dokaz, da so tudi sicer izvajalci vsak del po svoje variirali.

Glasbena gradnja Poschevih ballet kaže na kasnejši nastanek, saj so kompleksnejše, močno imitativne, in kot ugotavlja Richard Hudson,²³ z več motivičnega prepletanja in sekvenciranja kot sodobne nemške ballette ali celo skladateljeve plesne suite, ki jim sledijo. Vse Poscheve ballette so trodelne. Število taktov v posameznih delih je zelo različno in odstopa od ustaljene, predvsem plesne prakse, za katero so bistvenega pomena pravilne periode.²⁴ Tako ima na primer prva balleta tri dele s 15, 11 in 18 takti (glej prilogo št. 1), druga ima dvakrat po 13 taktov, tretja 12, 6 in 14 taktov ter četrta 12, 6 in 10 taktov. Vsekakor drži skladateljeva opomba, da so skladbe primerne za muziciranje pri mizi, ne pa tudi za ples po obedu. Poscheve ballette so izrazito virtuozne. V vseh štirih primerih se skladbe začnejo s sekvenčno ponovitvijo dvo ali tridobnega sopranskega motiva v altusu, ki je glede na glasbena sredstva in višino pravzaprav le drugi sopranski glas. Poigravanje med zgornjima glasovoma je prisotno v vseh oblikovnih delih ballet. Basovski glasovi so za razliko melodično preprostejši in čeprav na nekaterih mestih enakovredno sodelujejo z višjimi glasovi (na primer balleta I takti 4-6 in od takta 33 do konca ter balleta IV od takta 22 do konca), so videti prav primerni za izvajanje continua, ki sicer ni označen.

Primer št. 1

Isaac Posch: *Balleta II*; začetek 1. dela

23 Prim. R. Hudson, *n. d.* (1986), str. 133.

24 Plesne melodije so sicer različne, lahko se izvajajo le na instrumentih ali pa se pojejo, vendar imajo vse vedno enako število taktov. Prim. T. Arbeau, *Orchesography*, ur. J. Sutton. New York (1967), str. 75.

Isaac Posch: *Balleta IV*; 3. del takti 22-25

The image shows a musical score for Isaac Posch's *Balleta IV*, measures 22-25. The score is in common time (C) and features four staves: C (Violin I), A (Violin II), T (Tenor), and B (Bass). The key signature has one sharp (F#). The music is a dance piece with a clear rhythmic pattern.

Tudi razporeditev ključev v štiriglasju, dva violinska, altovski in basovski, je na primer v balleti I (glej prilogo št. 1) po mnenju Geiringerja za tisti čas zelo napredna in dopušča hipotezo o rabi glasbil iz družine violin ter namiguje celo na zametke godalnega kvarteta.²⁵ Pri ostalih treh balletah je ténor zapisan sicer v mezzosopranskem ključu, ki pa je altovskega lahko nadomestil zgolj iz čisto praktičnega razloga, da ne bi bilo treba dodajati pomožnih notnih črt; v tem primeru bi se razporeditev ključev kot v godalnem kvartetu nanašala kar na vse Poscheve ballette.

"Sledi nekaj gagliard in courant z ustreznimi plesi, ki so vsi primerni za izvajanje med obedom in za ples po njem. Ker pa danes glede izvajanja njihovih proporcev vlada kar prevelik nered, saj jih večina skladateljev svojim natisnjenim plesom redko ali pa sploh ne dodaja in jih vsak glasbenik po svojem okusu izvaja (bodisi prav ali pa ne), je tu vsakemu plesu dodan tudi pravilni proporc, kakršni so dandanes v rabi in katere navadno plešejo najboljši pesalci," je v uvodu za izvajalce zapisal Isaac Posch.²⁶ Vse navedene skladbe so bile torej namenjene tudi dejanskemu plesu, zato bomo v nadaljni obravnavi nekoliko podrobneje razčlenili tudi njihove čisto plesne in koreografske elemente. Vsaka razlaga notnega zapisa je po mnenju Joan Rimmer do neke mere odvisna tudi od poznavanja plesnega gradiva in dejanske uporabe ter praktičnega pomena glasbenega zapisa.²⁷ Specifični plesni pulz ima zakonitosti, ki so povezane s fizičnimi zmožnostmi telesa, da opravi določene gibe in korake. Vsak korak zahteva določen čas, ki ga ni mogoče podaljševati ali krajšati. Zaradi vsega tega je ples bistvenega pomena za ugotavljanje najprimernejšega tempa.²⁸

V zvezi z menzurami in tempom plesov zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* velja omeniti, da v izvorniku menzurnih črt oziroma taktnic ni. Le v šestih primerih (ples I,

25 K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 65 (op. 56).

26 V izvorniku: "Nach diesen hastu etliche Gagliarden vnd couranten deren jeden insonderheit ein Tantz darauff gehörig angehenckt können beydes zur Tafel gebraucht oder darnach Getantzt werden. Vnd weiln bißher ein grosse vnordnung der Proposition daher ent standen in dem nemlich die meisten Componisten so dergleichen sachen im Druck außgehen lasse keine oder doch wenig Proportionen ihren Tántzen zugesetzt vnd also ein jeder Musicant seines gefallens (es sey recht oder nicht) dieselben Proportionirt: Hastu auch fürs dritte auff einen jeden Tantz seine ordentliche Proportion wie sie jetziger zeit gebräuchig vnnd die fürnembsten Tántzer darnach zu Tantzen pflegen."

27 Prim. J. Rimmer, 'Allemande, Balletto and Tanz'. *Music and Letters* 70 (1989), str. 226-227.

28 Prim. A. Seay, 'The Setting of Tempo by Proportion in the Sixteenth Century'. *The Consort* 37 (1981), str. 397-398; R. Donington, *The Interpretation of Early Music*. London (1963), str. 326 in G. Houle, *Meter in Music*. Bloomington & Indianapolis (1987), str. 33.

proporc I, proporc XI, ples XIV, proporc XIV in proporc XI) je s prečko v črtovju izjemoma nakazan predtakt. Posch pozna dvo in tridobno menzuro, ki je označena s proporcionalnimi znaki. V 16. stoletju, pa tudi še v času nastanka zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*, so s proporci, če so bile oznake v vseh glasovih enake, nakazovali določen tempo.²⁹ Osnovna doba Poschevih skladb je polovinka, ki hkrati predstavlja glasbeni pulz. Tudi strokovnjaki za ples kot enoto priporočajo polovinko, ki traja eno sekundo.³⁰

Poglejmo si najprej značilnosti osrednjih plesov trojic (*Tanz* = nemški ples), iz katerih izhajajo krajni stavki. Zgodovinski razvoj, ki je privedel do Poscheve oblike nemškega plesa, je trajal več stoletij. Nemški ples in njegov poples sta se najverjetneje razvila iz dveh od štirih menzur nizkega plesa ali *basse danse*, ki se v virih omenja od 11. do druge polovice 16. stoletja.³¹ Nizki ples je bil preprost homofon ples na osnovi tenorskega cantusa firmusa. Prvo omembo zasledimo v Franciji leta 1340,³² njegove korenine pa segajo še nekaj stoletij nazaj. Ples je imel mnoge krajevne različice in iz južne se je v Italiji razvila *bassadanza*, kraljica plesov, pri kateri je ena glasbena enota preprosto predstavljala en korak. Ples se je vsakič izvajal v štirih menzurah oziroma proporcij enakega trajanja, kar je pomenilo, da so ga plesali na štiri različne načine.³³ Osnovni ples je bil počasen, drugi umirjena quadernaria, tretji živahni salterello in četrti hitra piva. Osnovni počasni ples se je v Nemčiji imenoval *Hoftanz* ali kar *Tanz*, ki mu je pogosto sledil ples tretje menzure ali *Nachtanz* oziroma *Proportz*. To pomeni, da je bil nizki ples nekakšen evropski praples. Prav iz njega so se razvili številni elementi kasnejšega inštrumentalnega stila in razni ritmično kontrastni plesni pari. Prvotna oblika nizkega plesa je v drugi polovici 16. stoletja izumrla.

Nemški ples ali *Tanz* (tudi *Dantz*, *Tantz* ali *Schreittanz*) je bila torej severna različica nizkega plesa.³⁴ Ker ime *Tanz* v Nemčiji srečamo že konec 11. stoletja,³⁵ je možno, da je omenjeni ples celo starejši od francoske oblike *basse danse*. Tudi prvi znani opis srednjeveškega plesa je iz Bavarske, kjer ga je na prehodu v drugo tisočletje v latinski pesmi opisal Rudlieb.³⁶ Nemški ples prve razvojne faze³⁷ je bil

29 Prim. W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge, Mass. (1944), str. 190-191.

30 Minimo oziroma polovinko je kot en udarec srca, ki traja približno eno sekundo, prvi označil Marin Mersenne v *Harmonie Universelle*, ki je izšla leta 1636. Prim. tudi J. Bank, *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century*. Amsterdam (1972), str. 247; J. Rimmer, *n. d.* (1989), str. 231 in M. Woitas, 'Allemande'. *MGG* 1. Kassel (1994), stp. 462-470. Woitasova se pri allemandi sicer zavzema za malo počasnejši tempo (četrtinka = 85).

31 Prim. I. Brainard, 'Bassedeanse'. *MGG* 1, stp. 1286-1294 in D. Heartz, 'Basse Danse'. *NGD* 2, str. 257-259.

32 Zbirka *Chansos e bassas dansas* trubadurja Raimonda de Corneta okoli 1340. Glej tudi D. Heartz, *n. d.*, str. 257.

33 Prim. D. Fuller, 'Suite'. *NGD* 18, str. 336.

34 O nemškem plesu in njegovih kasnejših različicah allemandi in balletti imamo samostojno, dobro dokumentirano študijo Richarda Hudsona, *n. d.* I in II (1986), ki sistematično in s številnimi notnimi primeri govori o razvojni poti nemškega plesa. Glej tudi W. Litschauer in W. Deutsch, 'Deutscher Tanz'. *MGG* 2 (1995), stp. 1170-1172.

35 Prim. C. Sachs, *World History of the Dance*. New York (1963), str. 267.

36 Prim. C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 268.

37 Razvojne faze sem povzela po R. Hudsonu, ki pozna tri: 1 - **renesansa** (nemški ples za lutnjo in inštrumente s tipkami v Nemčiji (1540-1603); allemando za lutnjo v Franciji in na Nizozemskem; balletto tedesco za lutnjo, inštrumente s tipkami in ansambel v Italiji (1561-1615)), 2 - **prehodno obdobje** (vokalni balletto v Italiji, vokalni balletto in inštrumentalne alemande za inštrumente s tipkami, lutnjo in ansambel v Angliji (1550-1650); vokalni in inštrumentalni balet za lutnjo v Franciji; vokalni in inštrumentalni Tanz, ballet in allemanda v Nemčiji (1598-1628)), in vokalni in inštrumentalni balet v Italiji, 3 - **barok** (allemande in baleti po 1630).

preprost in homofon, s poudarki na prvi dobi vsakega drugega takta, torej na začetku vsake glasbene fraze. Koreografsko je bil sestavljen iz naslednjih skupin korakov: korak na desno, korak na levo, korak na desno in obrat stopala proti levi.³⁸ Vsaka taka skupina se je izvedla v času trajanja ene breves. Prvi del je ponavadi predstavljal osem takih skupin, sledila je ponovitev in quadernaria, ki je v bistvu ena izmed menzur osnovnega plesa v tridobnem taktu. Iz te tridobne ponovitve se je razvil samostojni poples, imenovan Nachttanz (tudi *Hupfauf(f)*, *Hopptanz*, *Hopperdancz*, *Hopeldantz*, *Sprung(k)*, *Springtanz* ali pa kar *Tripla*, *Proportio*, *Proportz*). Tako je nastala ena izmed najstarejših oblik plesnega para.

Nemški ples je zanimiv tudi zato, ker je šel ne glede na modne muhe drugih dežel neovirano svojo pot. To je omogočal tudi družbeni položaj plesa v nemških deželah, kjer ni bil vezan na dvor in kjer so veliko plesali tudi meščanski in nižji sloji. Prav zato je že v 16. stoletju prišlo do tega, da so hkrati obstajale vsaj tri različice tega istega plesa. Nemški ples, ki so ga okoli leta 1540 "izvozili" v Francijo in Italijo, so v novem okolju preimenovali v allemando, kar v bistvu pomeni "nemški ples", in balletto (tudi *tedesco*), kar je italijanska pomanjševalnica za besedo "ples".³⁹ To obdobje, ki traja do približno 1600, je Hudson poimenoval prvo ali "renesansa". V njegovem "prehodnem obdobju", to je v Nemčiji od konca 16. stoletja do 1628, sta se tja vrnili drugače imenovani in nekoliko spremenjeni obliki domačega plesa, ki je tam takrat še obstajal v prvotni obliki. Torej prav v Poschevem času so v Nemčiji istočasno živele tri različice istega tradicionalnega plesa.⁴⁰

Nemški ples ali allemanda, ki se je na prehodu v 17. stoletje ponekod še plesala, je bila preprost, homofon in jasno strukturiran ples. Tempo se je - po Horstovih ugotovitvah - od 16. do 18. stoletja močno povečal.⁴¹ Za razliko pa Donington ugotavlja, da je bil tempo suitne allemande umirjen. Donington je očitno neplesni suitni stavek primerjal s proporcem, ki so ga šteli za drugi del nemškega plesa in je bil dejansko hiter. Najslavnejši opisi plesov in navodila za ples iz začetka 17. stoletja, na primer, *Orchésographie* Thoinota Arbeauja ali *Le gratie d'amore* Cesara Negrija, potrjujejo, da je šlo za počasnejši in okornejši ples od gagliarde, takrat očitno še vedno najbolj priljubljenega plesa.⁴² Od Thoinota Arbeauja še dodatno izvemo, da so allemando plesali v pari in da so se pari pri plesu postavili v vrsto. Plesni mojster nato nadaljuje: "Vsi skupaj boste nato plesali v dvodobnem taktu in se gibali naprej ali po želji nazaj. Napravili boste tri preproste korake in figuro *grève*, oziroma *piéd en l'air* s skokom. ... Ko bodo glasbeniki končali prvi del, se boste ustavili in pokramljali z gospodičnami, nato pa boste na enak način kot prvi del odplesali še drugega. Ko bo prišlo do tretjega dela, boste plesali hitreje ..." ⁴³ Značilnost plesa je bil torej obrat stopala in poskok na četrto koreografsko enoto ali četrto enoto vsake glasbene fraze, torej po zadnjem koraku vsake polovice enega glasbenega dela.⁴⁴ Sicer pa je koreografija z natančnim opisom vseh korakov in gibov razložena v delih Tauberta in Woodove.⁴⁵

38 Prim. C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 332.

39 V drugih deželah so ples imenovali *almande* (Nizozemska) in *almain* (Anglija).

40 Prim. tudi op. št. 16.

41 Prim. L. Horst, *Pre-Classical Dance Forms*. New York (1940), str. 147. O počasnejšem tempu allemande prim. R. Donington, *n. d.* (1963), str. 297; Mace (1676) pravi, da so *allmaines* skladbe, ki so zelo lahkotne in živahne, ponavadi v dveh delih in v običajni meri.

42 Thomas Morley: "Alman je počasnejši in okornejši ples [od galliarde], tako da pri plesu ni nobenih posebnih gibov. Podoben mu je francoski branle "simple", ki pa je nekoliko okroglejši, sicer pa v prav taki meri." Prim. R. Donington, *n. d.* (1963), str. 297 in K. H. Taubert, *Höfische Tänze*. Mainz (1968), str. 87.

43 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 125.

Primer št. 2
Zaključni poskok pri nemškemu plesu⁴⁶

GRÈVE DROITE

GRÈVE GAUCHE

PIED EN L'AIR DROIT

PIED EN L'AIR GAUCHE



Glasbeno so Poschevi nemški plesi relativno napredni, saj so kljub relativno preprosti akordski gradnji in jasni ritmični strukturi, ki sta bili predpogoj za uspešno redukcijo v poplesu, v primerjavi z istovrstnimi plesi njegovih sodobnikov, na primer Peuerla ali Scheina, dovolj razgibani. Po številu delov v vsakem plesu sicer ne odstopajo bistveno od ustaljenega pravila, saj so med dvanajstimi dvodelnimi le štirje trodelni. Poleg tega so med temi taki, kjer sta si prvi in drugi del strukturno in melodično tako podobna, na primer pri plesu X, da bi bila zlahka le dve frazi enega dela kot pri plesu IX (glej prilogo št. 3), kjer se prvi štirje takti cantusa in altusa sekvenčno ponovijo za kvarto nižje v taktih 6 do 9. Nekaj podobnega opazimo tudi pri trodelnem plesu IV, pri katerem se uvodno dvotaktje v glasovih cantus in ténor prvega dela ponovi za kvarto višje v prvih taktih cantusa in altusa drugega dela. Torej bi tudi tu v bistvu lahko govorili o dvodelnosti plesa. Po številu taktov v vsakem delu so plesi precej neenaki - od 4 do 11 taktov - in jih je bilo verjetno zato tudi težje plesati. Pri plesnih skladbah tiste dobe je namreč skorajda brez izjem veljalo pravilo o dvo, štiri, šest ali osemtaktnih periodah,⁴⁷ večinoma kar delih, ki so se skladali z eno ali več koreografskih enot dejanskega plesa. Sicer pa je Posch plese namenil "najboljšim plesalcem", ki so v "odvečnih" taktih nedvomno znali izvesti dodatne improvizirane korake, poklone in podobno. Jasno dvo do šesttaktno strukturo plesa vidimo na primer pri plesu Mattiasa Waisseliusa iz leta 1591,⁴⁸ ali pa pet let kasneje osemtaktno urejenost pri Valentinu Haussmannu.⁴⁹

Plesni shemi se glede taktovne urejenosti Posch še najbolj približuje v plesih I (8 - 6 - 6), IV (6 - 4 - 8), X (6 - 6 - 9) in XI (4 - 8). Ostali plesi imajo bolj nenavadne kombinacije. Poglejmo si kako bi na primer lahko plesali ples IV. Ples ima tri dele, ki se ponavljajo. Prvi ima šest taktov, ki bi jih plesno lahko razdelili na tri koreografske

44 Prim. tudi C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 332.

45 Prim. K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 87-95 in M. Wood, *Some Historical Dances*. London (1952), str. 114-116.

46 T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 87.

47 Pravilno osemtaktnost potrjuje tudi Arbeau, ki jo je opisal v primeru običajnega, pravilnega nizkega plesa. Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 51.

48 Prim. Mattheus Waisselius: *Tantz* (1591). R. Hudson, *n. d.* I. (1986), str. 26.

49 Prim. Valentin Haussmann: *Tanz in Nachtanz* (1604); prva dela. V. Haussmann, *Dances*. German Instrumental Music c. 1600 6, ur. B. Thomas, London (1975), str. 8.

enote po dva takta, ki so hkrati tudi glasbene enote, dve dvotaktji in dvotaktno kadenco. V vsakem od prvih dveh dvotaktij bi izvedli že omenjeno koreografsko enoto treh korakov in poskoka z zasukom noge, vsak korak in poskok pa se izvede v času trajanja ene polovinke, torej glasbenega pulza, ki traja približno eno sekundo. Vzorec bi simetrično ponovili v drugem dvotaktju. Med kadenco je čas za poklon in sledi ponovitev prvega dela, ki je seveda lahko poljubno glasbeno variiran. Drugi del ima le štiri takte in se glede na manjkajočo dobo zadnjega takta brez premora nadaljuje s predtaktom tretjega dela. Tako lahko rečemo, da ima ta primer dve simetrični koreografski enoti z začetkom enkrat na desni nogi in drugič na levi nogi. V tretjem delu, ki ima osem taktov in dodatni akord s korono, bi izvajali štiri plesne enote, morda enkrat naprej in drugič nazaj. Med zaključnim taktom je par postal in se poklonil.

Glasbeno so plesi, kot smo že videli, relativno razgibani. Najbolj preprost in akordski je ples XI, ki se tudi po dvodelnosti in simetriji v samih delih - prvi ima štiri in drugi osem taktov - približuje plesom drugih sodobnih skladateljev na primer Haussmannu, Peuerlu ali Scheinu. Motivična gradnja in kontrapunktsko prepletanje motivov, ki sta značilnost ostalih Poschevih plesov, sta tu odsotni oziroma sta zelo neizraziti. Nekoliko bolj razgiban, pa vendar še pretežno akordski, je tudi sledeči ples XII. Podobno velja tudi za dvodelni ples II, ki je kljub homofoni strukturi motivično razgiban. Drugi del je sestavljen iz dveh štiritačnih enot, ki jima sledi akordični zaključek. V drugi enoti drugega dela je prisotna ena izmed značilnih potez Poschevega stila, namreč imitacije med krajnima glasovoma v taktih 13 do 15. Podoben primer je tudi ples VIII (glej prilogo št. 2), kjer cantus v taktu 3 imitira basus v predhodnem taktu.

V nekaterih primerih so imitacije prisotne tudi v ostalih dveh glasovih, kar je bilo za plesno glasbo tistega časa zelo napredno. Pri plesu X se kratek ritmično-melodičen motiv v taktih 17 do 19 sprehaja med glasovi bassus in cantus-altus; v zgornjih dveh je zapisan v vzporednih terciah. Zelo razgiban primer imitacij v vseh glasovih je tudi tretji del plesa IX (glej prilogo št. 3).⁵⁰ Tu se najprej motiv, ki je predstavljen v cantusu 12 takta, v istem glasu postopno spusti za terco navzdol - v taktih 12 do 14 - nato pa se tako trotaktje v vzporednih decimah sekvenčno ponovi v glasovih bassus in altus (takti 17 do 19). Istočasno so v taktih 12 do 15 prisotne tudi imitacije kratkega motiva v spodnjih dveh glasovih. Uvodno basovo motivično zaporedje v taktih 17 do 20 povzame še cantus. Vsi štirje glasovi enakovredno sodelujejo tudi v plesu VII, najbolj izrazito sicer v taktih 5 do 8 in 14 do 17, ali plesu XV - v taktih 7 do 10. Zanimivo je, da tudi v najbolj razgibanih taktih ni najpreprostejši basovski glas, kot bi pričakovali, temveč ténor. Je to ostanek prastare prakse, ali pa pomeni kaj drugega?

Eden najbolj zapletenih in najlepših primerov imitacijskega poigravanja krajših in daljših motivičnih enot je gotovo tretji del plesa IV, ki si ga oglejmo na notnem primeru. Motivi, daljše fraze in deli teh fraz se prepletajo in v kombinacijah prehajajo skozi vse glasove. Tudi tu opazamo, da je ténor najbolj statičen glas in pri imitacijah v bistvu ne sodeluje.

⁵⁰ Na ta primer je opozoril tudi K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 61.

Primer št. 3

Isaac Posch: *Tanz IV*; 3. del

Videli smo že, da sta bila krajna glasova za Poscha posebno pomembna, zato bi na tem mestu opozorila le na izjemen primer razgibanosti v najvišjem in najnižjem glasu - v taktih 12 do 16 - plesa XIII. V cantusu opazimo petkratno imitacijo ritmičnega motiva dveh osmink, štirih šestnajstink (!) in štirih osmink, v basu pa prav tako imitacije krajšega motiva skoraj enakih petih taktov. Tudi tu je tenor značilno preprost v polovinkah. Sicer pa pri Poschu neredko opazimo tudi vzporedno vodenje glasov ali motivov v krajnih glasovih na primer v taktih 5-6 in 9-13 plesa VIII (glej prilogo št. 2) ali v taktu 5 plesa I, taktih 3-4 plesa II, taktih 2 in 4 plesa VI, taktih 2-3, 4-5 in 12-16 plesa XIV ter taktih 1-2 in 4 plesa XV. Pri zadnjem je uvodni motiv najprej uveden s protipostopom, nato pa je voden vzporedno. V istem plesu opazimo tudi vzporedno vodenje glasov v cantusu in tenorju v taktu 7. Manj pa nas na primer preseneča v terci voden motiv v cantusu in altusu plesa V, v taktih 1-4 in 7-10.

Izrazito motivična gradnja, ki pri Poschu nikoli ne preraste v kompleksnejše melodične fraze,⁵¹ nemškimi plesom še omogoča dovolj jasno ritmično strukturo, da se jih je dalo preoblikovati v tridobne poplese, pri Poschu imenovane *Proportii*.⁵² Gre za

51 Melodija kot taka je bila brez prave oblike in pomena, ker je morala prevzemati vlogo, ki ji jo je narekovala ritmična sprememba v poplesu. Prim. C. Sachs, *Rhythm and Tempo*. London & New York (1953), str. 232.

52 Geiringer poples ne smatra za samostojno enoto, zato tudi pojem "suite" pri Poschu postavlja pod vprašaj. Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 58.

ritmično kontrastne stavke oziroma redukcije. Poples, ki nas zanima predvsem kot prvi primer drugega plesa v paru, se je pojavil že v 15. stoletju, prvič kot Pas de Brabant, ki je bil diminucija za eno polovico. Proporc quadernaria je bil očitno najbolj priljubljen v Nemčiji, saj ga leta 1455 Antonio Cornazzano, italijanski plesni učitelj in teoretik 15. stoletja, imenuje kar saltarello tedesco.⁵³ Sprva je bil poples le del plesa in šele kasneje drugi ples v paru, ki ponavadi ni bil izpisan in so ga glasbeniki morali razbrati sami iz osnovnega plesa, tako da so temu "cum propotione" spremenili ritem. Od tu tudi poimenovanje *Proporz*.⁵⁴ Gre pravzaprav za ostanek stare notacijske prakse, da so spremembo v tridobnost nakazali s proportio tripla ali proportio sesquialtera. Bistvo tega sistema je doseči, da se glasbeni pulz ne spremeni, ples pa je vendarle hitrejši. Med prvimi tiskanimi inštrumentalnimi ansambelskimi poplesi so Haussmannovi. Podobne je izpisal tudi Posch, ki v uvodu omenja, da jih je izpisal zato, ker glede tega vlada velik nered.⁵⁵ To je dokaz, da je v prvih desetletjih 17. stol. stara oblika nemškega plesa resnično že tonila v pozabo, izvajalska praksa pa se je seveda tudi spreminjala. Glasbeniki so vedno manj improvizirali in skladatelji so vedno bolj natančno zapisovali svoje skladbe.

Tako kot pri Haussmannu so tudi pri Poschu melodije in harmonska struktura poplesov brez sprememb prevzete od osnovnih plesov. Spremembe so samo ritmične in poples tako nima samostojnih potez. To je bila nujna posledica redukcije iz dvo v tridobnost. Ker poplesi v tem smislu niso samostojne enote, jih tudi ne bomo ločeno obravnavali. Posebnosti in zanimivosti, ki so bile izpostavljene pri nemških plesih, veljajo tudi za njihove poplese.

Koreografija poplesov je podobna kot pri gagliardi. Oba omenjena plesa sta bila namreč tridobna in sta se ponavadi (poples vedno!) pojavljala kot drugi ples para; gagliarda je sledila pavani in je bila lahko tudi le ritmična variacija prvega plesa.⁵⁶ Gagliarda je bila neke vrste poples,⁵⁷ ki se je v Nemčiji lahko imenoval *Sprung*, kar pomeni skok ali poskok, *Hopelldantz* (hoppeln pomeni skakljati) ali pa *Springtanz* (springen pomeni skakati, skočiti). Že ta izvorna imena nam povedo, da je šlo za poskočen ples. Ker pisnih poročil in navodil za plesanje poplesov skorajda ni, si ples predstavljamo na podlagi mnogih opisov gagliard tistega časa, za katere je bilo znano, da so zelo hitre, z veliko skoki in podobnim, primerne le za najboljše gibke mlade plesalce. Kot bomo še videli, se je velikokrat zgodilo, da je akrobatski del izvajal le plesalec, plesalka pa ga je samo gledala.⁵⁸ Melusine Wood celo ugotavlja, da gagliarda sčasoma tako rekoč ni bila več ples v pravem pomenu, ker se je spremenila v priložnost za razkazovanje pravih akrobatskih spretnosti.⁵⁹

Gagliarda, v dvanajstih primerih uvodni stavek Poschevih suit, je tudi sicer najpogostejši ples skladateljevega opusa. Vsega skupaj je napisal kar enaindvajset gagliard in prvih dvanajst je namenil tudi dejanskemu plesu. V zbirki *Musicalische Ehrenfreudt* jih je Posch postavil na začetek trojic, kar je edinstven primer v zgodovini

53 Prim. tudi op. št. 17.

54 Prim. R. Hudson, *n. d.* I. (1986), str. 15-20 in C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 324.

55 Prim. op. št. 26.

56 "Vsaki pavani ponavadi sledi galliarda (to je vrsta glasbe, ki je narejena iz prve)..." Prim. T. Morley, *n. d.* (1966), str. 296.

57 Arbeau jo enači s poplesom nizkega plesa, ki se je v Franciji imenoval *tordion*. Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 78.

58 Prim. C. Sachs, *n. d.* (1963), 1. poglavje.

59 Prim. M. Wood, *n. d.* (1952), str. 93.

suite, čeprav je s stališča uporabnosti teh skladb nemogoče, da bi bil tako hiter ples prvi. V plesne namene so morali pred Poschevimi trojicami nujno izvajati še počasen, po možnosti dvodoben ples, ki so si ga po tedanji praksi izposodili od drugega skladatelja ali pa ga kar improvizirali.

Lahkoten in hiter ples v tridobnem taktu, ki so ga v Italiji imenovali gagliarda, v Franciji gaillarde in v Angliji galliard (v drugih deželah so ta imena z neznatnimi ortografskimi spremembami prevzeli), je bil nedvomno po celi Evropi najbolj priljubljen ples 16. in zgodnjega 17. stoletja,⁶⁰ kar potrjujejo številni ohranjeni notni primeri in opisi plesa.⁶¹ Gagliarda je največji razcvet doživela v zadnji četrtini 16. stoletja, ko se tudi v leposlovju nemalokrat omenja. Najznamenitejši primer je gotovo sedem galliard, ki jih je za razgibavanje vsako jutro odplesala angleška kraljica Elizabeta I.⁶² Ples s tem imenom se je pojavil konec 15. stoletja v italijanski Lombardiji, prve italijanske tiskane gagliarde pa so šele iz leta 1546 (Rotta). Ime plesa izhaja iz besede *gigolane*, kar pomeni brcati.⁶³ V Italiji so gagliarde imenovali tudi saltarelli⁶⁴ (saltare pomeni skakati). Ena najstarejših oblik gagliarde se je imenovala *tourdion*, ki je bil nekoliko manj energičen in brez visokih skokov, plesali pa so ga lahko tudi manj vešči plesalci. Priljubljena različica je bila tudi *volta*, pri kateri so plesalci svoje plesalke tudi dvigali in jih v zraku vrteli. Arbeau je do volte nekoliko zadržan, saj se mu za dekleta ni zdelo primerno, da delajo tako velike korake in da tako visoko dvigajo noge.⁶⁵ Morda je bil prav zaradi tega tudi Praetorius gagliardi nenaklonjen in o njej piše, da je vragova iznajdba, polna sramote in obscenih ter nespodobnih gibov. Sicer pa je taka oblika volte izumrla že v 16. stoletju.⁶⁶ V Nemčijo je gagliarda prišla šele v drugi polovici 16. stoletja. Edini nemški opis plesa iz Poschevega časa dolgujemo Michaelu Praetoriusu. Gagliardo je na kratko označil v zbirki plesov *Terpsichore*, ki je izšla leta 1612.⁶⁷

Čeprav so bile gagliarde vihravi in hitri plesi, je bila glasba, ki je ples spremljala, relativno počasna, saj se sicer vseh gibov, poskokov in predvsem skokov ne bi dalo izvesti. Na "počasnost" glasbe je opozoril že Arbeau⁶⁸ leta 1589, leta 1641 pa se je zdelo J. Vierdancku o tem potrebno spregovoriti celo v predgovoru zbirke *Paduanen, Gagliarden, Balletten und Correnten*.⁶⁹ Pravi, da zato, ker se hoče izogniti nepravilnostim pri izbiri tempa, glasbenike opozarja, da pavana, posebno pa gagliarda zahtevata zelo počasen tempo, povsem drugačen od tempa corrente.⁷⁰ Tako za druge kot za Poscheve gagliarde bi bil verjetno najprimernejši tempo približno sekunda na polovinko v tripolovinskem taktu.

60 Curt Sachs imenuje obdobje med 1500 in 1650 kar dobo galliarde. Prim. C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 358-361; L. Horst, *n. d.* (1940), str. 23-30 in K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 71-73.

61 Arbeau je v najboljšem učbeniku za renesančne plesne prav gagliardi odmeril največ prostora (kar dobrih štirideset strani), opisal pa je tudi korake za okoli dvajset različic tega plesa. Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 76-119.

62 Prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 24 in K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 71.

63 O zgodovini in obliki plesa prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 23-30.

64 To potrjuje opomba Michaela Paetoriusa v zbirki plesov *Terpsichore* iz leta 1612, kjer pri opisu gagliarde dodaja: "Die Italiäner nennen ihn gemein Saltarelli...". Prim. K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 71.

65 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 87.

66 Prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 27.

67 "Gagliarda, Italié Gagliarda, est strenuitas, fortitudo, vigor, in Frantzösischer Sprach Gaillard oder Gaillardise und heit eine gerade Geschwindigkeit. Weil demnach der Gaillard mit Geradigkeit und guter Disposition mehr als andere Tänzte mu verrichtet werden, also hat er ohne Zweiffel den Nahmen daher bekommen." Prim. K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 71.

68 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 78.

69 Prim. C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 360.

70 V mislih je imel kljub italijanskemu imenu hitro francosko obliko, ki je bila takrat v modi po celi Evropi.

S koreografijo gagliard se je doslej ukvarjalo že veliko strokovnjakov z Arbeaujem na čelu.⁷¹ Zaradi nenavadno velikega števila figur je bil plesni vzorec že v 16. stoletju tako zapleten, da si ga plesalci niso zapomnili po vrsti, temveč so po lastni izbiri sestavljali ustaljene kombinacije po šest koreografskih enot, v osnovi pet korakov in skok. Arbeau celo pravi, da "dandanes v mestih plešejo galliardo, ne da bi se ozirali na pravila, plesalci pa so zadovoljni s tem, da izvedejo *pet korakov* in nekaj pasaž brez kakšnega reda, le da se držijo ritma, tako da mnogo najboljših delov preide neopaženih in so zato izgubljeni".⁷² Kot je razvidno iz ilustracij dela *Orchésographie*, je že francoski plesni mojster poznal kar deset plesnih figur,⁷³ ki se lahko izvajajo z eno ali drugo nogo, torej skupaj dvajset, in tri uvodne pozicije: poklon (*révérence*), stopala v razkoraku (*pieds largis*) in stopala skupaj (*pieds joints*). Na podlagi številnosti figur si seveda lahko predstavljamo, koliko je bilo možnih kombinacij pri plesu. Arbeau sam pravi, da mora vsak par vedno znova napraviti svojo kombinacijo.⁷⁴ Prav zaradi tega se ne zdi smiselno navajati točno določene korake in gibe pri Poschevih gagliardah.

Zaradi boljšega razumevanja glasbene strukture gagliard si torej oglejmo le bistvene značilnosti plesa. Vsak zaključen plesni vzorec je bil sestavljen iz dveh tripolovinskih taktov, to je šestih enot po eno polovinko. Za večino gagliard je bilo značilno, da so izvajali pet korakov ali figur - peta figura je bila veliki skok (*saut majeur*) na kadenco, ki je prišla na peto polovinko; v glasbi je ponavadi sledila pavza (*posture*), ki je plesalcu zagotovila dovolj časa, da je bil ponovno z obema nogama trdno na tleh. Zaradi dovolj ustaljenega vzorca "petih korakov" so v Italiji prve plese gagliardnega značaja imenovali kar *cinqe passi* ali pet korakov. Na Arbeaujevih skicah jasno vidimo, da je bilo v plesu resnično veliko hitrih gibov nog in tudi visokih skokov in poskokov. Zaradi tega je moral biti tempo nujno počasen. Poleg tega so glasbeniki po predzadnjem akordu malo počakali in šele nato zaigrali zadnji akord. To so po Arbeaujevih besedah naredili zato, da je bil zaključek "skladen in prijeten".⁷⁵ Pa tudi tega niso vedno izvajali na enak način, saj "raznolikost razveseljuje in ponavljanje je grdo".⁷⁶ Vsak ples se je začel s poklonom, ki so ga plesalci izvedli ob spremljavi bobnov, preden so začeli igrati ostali glasbeniki.⁷⁷

Glasbeno so Poscheve gagliarde glede na njihovo očitno plesno rabo relativno zapletene in jih je bilo verjetno težko plesati. Za razliko od skladateljevih nemških plesov so razen dveh, III in VI, vse gagliarde trodelne z ritmično in včasih tudi melodično kontrastnimi deli. Število taktov v posameznih delih se giblje med šest in trinajst, z izjemo gagliarde XII, ki ima edina popolnoma simetrično in nekontrastno zgradbo s po osmimi takti v krajnjih delih in štirimi v srednjem delu. Tudi po izrazito preprosti akordski zgradbi in eni sami melodično harmonski frazi, ki se nato na različnih tonskih višinah ponavlja (na c-a-d-g-c), se zadnja gagliarda zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* razlikuje od sicer pretežno imitativno in melodično bogatih

71 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 76-119; M. Wood, *n. d.* (1953), str. 104-111 (koreografije nekaj gagliard); ista, *More Historical Dances*. London (1956), str. 16-19 (koreografiji francoskega in italijanskega tipa 16. stoletja) in K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 74-85.

72 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 76-77.

73 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 80-90.

74 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 79.

75 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 91-92.

76 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 92.

77 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 54.

Poschevih gagliard. Preprosti in pretežno homofoni sta tudi gagliardi VI in X, kjer je vsaj v prvih dveh delih vidna jasna delitev v dvotaktne enote. Nekoliko bolj razgiban je le cantus tretjega dela gagliarde VI, v katerem se motiv sekvenčno ponovi na g^1 , c^2 , f^1 , d^2 in a^1 .

Za večino Poschevih gagliard je vendarle značilno živahno vodenje glasov z veliko motivičnih imitacij. Tako kot pri nemških plesih tudi pri gagliardah motivi ne prerastejo v daljše fraze ali celo teme. Tudi ko bomo obravnavali variacijske povezave med plesi v trojici, se ne bo dalo govoriti o temi, temveč le o tematskih motivih. Že Karl Geiringer je opozoril, da so v trodelnih gagliardah srednji deli ritmično in melodično kontrastni glede na ostale dele.⁷⁸ Drugi deli so v primerjavi z ostalimi bolj akordični in melodično preprostejši, brez izrazitih melodičnih fraz. Kot primer si lahko ogledamo drugi del gagliarde XI, izrazita pa sta tudi druga dela številke VIII in IX (glej prilogi št. 4 in 5). Seveda to nikakor ni pravilo, kajti jasne ritmično-melodične ločnice med deli lahko postavimo le v nekaj primerih. Najostreje deljena sta že omenjena primera VIII in IX. Nekoliko manj izraziti primeri so številka I, II, IV, VII, X in XI. V vseh delih tako rekoč enoviti pa sta gagliardi V in XII.

Primer št. 4

Isaac Posch: *Gagliarda XI*; 2. in začetek 3. dela

The image shows a musical score for Isaac Posch's *Gagliarda XI*, measures 13-17. The score is in 3/2 time and features four staves: C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is homophonic and consists of simple rhythmic patterns. The first system (measures 13-16) shows the beginning of the second part, and the second system (measures 17-20) shows the beginning of the third part. The notation includes various note values (quarter, eighth, and half notes) and rests, with a key signature of one sharp (F#).

⁷⁸ Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 62.

The image shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 21 and the second at measure 25. Each system consists of four staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and two bass clefs (Tenor and Bass). The music is written in a complex, rhythmic style with various note values and rests. Brackets and dotted lines are used to group notes and indicate phrasing or imitative relationships between parts.

Sorazmerno najbolj razgibani so tretji deli. Najzanimivejši primer je morda prav gagliarda XI na zgornjem primeru, kjer v glasbeni gradnji enakopravno sodelujejo vsi glasovi. Kot smo opazili že pri nemških plesih, so tudi pri gagliardah pri imitacijah najmanj udeleženi ténorji. Edini primer popolne enakovrednosti glasov je tretji del gagliarde V. Tretji del gagliarde XI se začne z enotaknim ritmičnim motivom polovinke, štirih osmink in dveh četrtnik v cantusu in altusu. Takoj opazimo, da sta osminski pasaži v protipostopu. Ténor se začne s punktirano polovinko, ki ji sledita osminki in četrtniki, bassus pa začetno statičnost zgornjih glasov razbija z uvodno osminko pasažo, ki ji sledijo punktirana polovinka in osminki. Ti motivi se v vseh glasovih sekvenčno dvakrat ponovijo, prvič za ton in drugič za polton nižje. V taktu 24 se zgornja glasova v imitaciji spustita še za ton nižje. V naslednjem taktu se skupina v najnižjem glasu uvedenih motivov preseli v najvišji glas in obratno, motivi iz cantusa so sedaj v basu. Takoj nato se novi kombinaciji pridruži še prejšnji ténorjev motiv, ki je sedaj v altusu.

Primer št. 5

Isaac Posch: *Gagliarda V*; začetek 3. dela

The image displays a musical score for a three-part setting of a Gagliarda. It consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 15, features four staves labeled C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The second system, starting at measure 17, features four staves without labels. The music is written in 3/2 time and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The score illustrates imitative entries and sequential repetitions between the voices.

Imitacije med najnižjim in zgornjima glasovoma ter sekvenčne ponovitve v posameznih glasovih so izrazite tudi v zaključnih delih gagliard II (glej primer št. 6), VII in VIII. Imitacije med zgornjima dvema glasovoma so po pričakovanih prisotne prav v stavkih, kjer je zanj skladatelj predpisal violinska ključa in ju tako glasbeno očitno izenačil, na primer, v vseh treh delih gagliarde I (glej prilogo št. 6), v obeh delih gagliarde III ali pa v prvem in tretjem delu gagliarde IX (glej prilogo št. 5). Na notnem primeru je v sedmem in osmem taktu opazno tudi za Poscha značilno vzporedno vodenje melodičnega motiva v najvišjem in najnižjem glasu, ki ga pri njegovih sodobnikih zasledimo le redko.

Primer št. 6

Isaac Posch: *Gagliarda II*; začetek 3. dela

The image shows a musical score for a piece titled 'Gagliarda II' by Isaac Posch, specifically the beginning of the third part. The score is written for four staves: C (Cello), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The time signature is 3/2. The first system starts at measure 17. The C staff has a treble clef and a key signature of one flat. The A staff has a treble clef. The T staff has an alto clef. The B staff has a bass clef. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests. The second system starts at measure 21, indicated by a bracket and the number 21. The notation continues with similar rhythmic patterns.

Nekaterim Poschevim gagliardam so po tridobnosti in plesnemu značaju podobne tudi courante (predvsem prva), ki uvajajo zadnje tri suite zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*. Ples s tem imenom prvič omenja francoski pesnik Clement Marot leta 1515,⁷⁹ nato pa ga od srede 16. stoletja večkrat srečamo v dvodobni - ta je kmalu zamrla - in tridobni obliki. V Francijo naj bi italijanski ples "uvozila" Katarina de Medici, v Nemčiji pa so ga poznali kot *Spring Tanz*.⁸⁰ Zlata doba courante je nastopila šele takrat, ko je gagliarda začela toniti v pozabo, torej od približno srede 17. pa do srede 18. stoletja.⁸¹ Danes je najbolj znana couranta poznejšega obdobja, torej francoski dvorski ples⁸² 17. in 18. stoletja in obvezni stavek "klasične" štiristavčne suite. V zvezi s Poschevimi courantami nas seveda zanima zgodnejša oblika plesa, ki je poznala dve

79 Clement Marot, *Épître des dames de Paris*. Pariz (1515).

80 Prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 43; zadnja trditev je zelo ohlapna, kajti *Spring Tanz* je bil domači nemški poples, ki je bil sicer tridoben in poskočen, vendar s corrente verjetno ni imel skupnega izvora.

81 Prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 43.

82 Natančna koreografija courante kot francoskega dvornega plesa 17. stoletja, opis in povezava plesnih figur ter korakov z glasbo so predstavljeni v članku: M. E. Little, 'The Contribution of Dance Steps to Musical Analysis and Performance: La Bourgogne'. *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975), str. 112-124. Prim. tudi K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 97-109.

geografsko pogojeni različici, italijansko *corrente* in francosko *courante*.⁸³ Poimenovanje je bilo v začetku 17. stoletja nedosledno, glede na glasbene značilnosti pa predvsem v južnih delih nemško govorečega prostora prevladuje italijanski stil. Zanimivo je, da je Michael Praetorius v zbirko *Terpsichore* leta 1612 vključil oba tipa.

Italijanska *corrente* je bila hitra in v tridobnem taktu (6/4 ali 3/8). V glasbeni gradnji je prevladovala homofonija. Pogosto so prisotni imitativni začetki. Koreografijo je dovolj nazorno opisal Cesare Negri leta 1604 v zbirki plesov in navodil *Nuove inventioni di balli*. Prevladujejo koraki s poskoki.⁸⁴ Italijansko obliko takoj za volto na kratko obravnava tudi Arbeau, čigar primer je zanimivo v dvodobnem taktu.⁸⁵ Tudi Thomas Morley *courante* enači z zgoraj omenjenimi voltami, kar verjetno pomeni, da je poznal hitri italijanski tip.⁸⁶ Francoska *courante*, ki so jo sprva imenovali tudi *branle de Poitou*, je bila počasnejši ples v 3/2 taktu, v gradnji pa se je nagibala k rabi hemiol, zato imamo tudi občutek, da ritmično niha med 3/2 in 6/4 taktom, oziroma med enostavno in sestavljeno tridobno mero. Prav zaradi tega omahovanja je bil potreben počasnejši tempo. Melodično so bolj kompleksne in tudi bolj kontrapunktske od italijanskih. Tempo se je sčasoma še upočasnil, tako da so bile *courante* 18. stoletja celo zelo počasne.

Najbolj znani primeri nemških *courant* Poschevega časa so Scheinove petglasne homofone *courante* v 6/4 taktu iz zbirke *Banchetto musicale* (1617) in dva primera štiriglasne *courante* v C3 v Scheidtovi *Tabulaturi novi* (1624). Tako kot Scheinove se tudi Poscheve *courante*, ki so kljub francoskemu imenu bližje italijanskemu tipu, nagibajo k homofoniji ter ritmični in melodični preprostosti. Najenostavnejša je *couranta* II, ki je za razliko od ostalih dveh dvodelna. Prvi del (14 taktov) je precej statičen, pretežno v polovinkah, drugi (12 taktov) pa je nekoliko bolj razgiban. Trodelna (12, 10, 13 taktov) *couranta* III je prav tako relativno statična, z neizrazitimi imitacijami v zgornjih dveh glasovih. Deli niso kontrastni.

Da med *courantami* in *gagliardami* začetka 17. stoletja v Nemčiji ni mogoče izvajati točne ločitve, dokazuje Poscheva *couranta* I. Ima tri dele, ki so ritmično in melodično kontrastni. Število taktov v posameznih delih je osem v prvih dveh in dvanajst v tretjem delu. Do neke mere je simetrična tudi notranja struktura posameznih delov. Na naslednjem primeru vidimo njen prvi del, ki ga lahko razdelimo na dve štiriktaktni enoti. Druga enota v altovskem glasu imitacijsko povzema druga dva takta *cantusa* prve enote; ta postopek opazimo pri skoraj vseh Poschevih plesih. Začetek drugega dela se na prvega navezuje z ritmičnim motivom uvodnega takta, ki se prvič pojavi v tenorju petega in šestega takta prvega dela. Uvodno dvotaktje se nato v *cantusu* trikrat sekvenčno ponovi.

83 Prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 43-53.

84 Prim. tudi M. Little in S. G. Cousick, 'Courante'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 4, ur. S. Sadie, London (1980) (v nadaljevanju *NGD*), str. 875. Čeprav koraki povsem ustrezajo tridobnemu taktu, pa so ples očitno lahko plesali tudi na dvodobno glasbo. Arbeau, na primer obravnava dvodobno *couranto* in jo opisuje kot izrazito italijanski tip.

85 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 123-125.

86 Prim. T. Morley, *n. d.* (1966), str. 297.

Primer št. 7

Isaac Posch: *Couranta I*; 1. del

Glede druženja plesov, ki sestavljajo posamezne suite,⁸⁷ je posebnost Poschevih nizov povezava gagliarde oziroma courante, torej hitrega tridobnega plesa, ki je postavljen na začetek, in počasnega dvodobnega nemškega plesa, ki bi po plesni logiki sodil na čelo plesne suite. Zaradi sorazmerne nesamostojnosti poplesa bi lahko za Poscheve plesne sklope postavili pod vprašaj celo upravičenost izraza *suita*. Ker pa se je uporaba izraza *suita* za skladateljeve plesne povezave zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* že ustalila in če poples kljub vsemu obravnavamo kot samostojno enoto ter tako ustvarimo predpogoj za primerjave z ansambelskimi deli sodobnih skladateljev nemškega prostora in zgodnejšimi italijanskimi primeri povezav plesov v lutenski glasbi, se zdi nesmiselno govoriti le o razširjenemu plesnemu paru ali trojicah.

S Poschevimi štiriglasnimi plesnimi trojicami oziroma suitami, ki tvorijo glavnino zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*, lahko primerjamo povezane skupine petglasnih

⁸⁷ Glede razvoja suite prim. Prim. H. Riemann, 'Zur Geschichte der deutschen Suite'. *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* 6 (1904-1905), str. 501-520; T. Norlind, 'Zur Geschichte der Suite'. *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* 7 (1905), str. 172-203; P. Netti, 'Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert'. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1922), str. 257-265; R. Nelson, *The Technique of Variation. A Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*. Los Angeles (1948); I. Horsley, 'The 16th-Century Variation: A New Historical Survey'. *Journal of American Musicological Society* 12 (1959), str. 118-132; H. Ulrich, *Chamber Music*. New York in London (1966); H. Beck, *The Suite*. Köln (1966); K. von Fischer, 'Variations' (1-7). *NGD* 19, str. 536-552; D. Fuller, *n. d.*, str. 333-350.

plesov leta 1609 izdane Thesseliusove zbirke *Neue luebliche Paduanen, Intraden und Galliardn* (Nürnberg),⁸⁸ Peuerlove štiriglasne suite iz zbirke *Neue Padovan, Intrada, Dántz unnd Galliarda* (Nürnberg, 1611)⁸⁹ in Scheinov *Banchetto Musicale. Newer anmutiger Padouanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden* (Leipzig) iz leta 1617.⁹⁰ Vsi štirje avtorji dosledno uporabljajo zaporedno oštevilčenje tako posameznih plesov kot tudi skupin. Thesselius ima v svoji zbirki deset petglasnih trostavčnih suit, Peuerl deset štiriglasnih štiristavčnih suit in Schein dvajset štiri in petglasnih petstavčnih suit. Tonaliteta in razvrstitev posameznih stavkov v vsaki suiti sta enotni. Schein v uvodu, ko govori o stavkih, celo opozarja: "daß sie beides, in Tono und inventionen einander fein respondieren."

Med nizom petnajstih suit pri Poschu ni opaznih tonalnih povezav, kakršne so bolj ali manj očitne v Thesseliusovi zbirki *Neue luebliche Paduanen* iz leta 1609. Niti razpored tonalitete, če o teh sploh lahko govorimo, niti zapovrstje not *finales*, ki so bistvenega pomena za ugotavljanje modalnosti skladb, ne kažeta kakršnih koli smiselnih povezav ali namenoma uporabljenega zaporedja.⁹¹ Veliko bolj problematično je Poscheve suite kot tudi suite Thesseliusa, Peuerla in Scheina, opredeljevati kot 'variacijske', saj razen enotnosti v tonaliteti in splošnem kompozicijskem stilu v okviru posameznih suit v več kot polovici primerov sploh ne moremo govoriti o kakršni koli očitni ritmični ali melodični povezanosti med plesi. Pa tudi o temi v pravem smislu ne moremo govoriti. Posch je, verjetno zaradi plesne rabe svojih kompozicij, kot izhodišče vzel kratke melodične fraze, nekakšne uvodne signale, ki jih je nato v krajših in daljših enotah imitacijsko ponavljal in jih v toku posameznih delov plesov ali v nekaj primerih skozi cele skladbe deloma variiral. V osnovni obliki jih je predstavil v nemškem plesu; v poplesu so le ritmično variirani, v gagliardi ali couranti pa jih je povzel včasih melodično dobesedno (suite V, VIII in XIII), enkrat v inverziji (suite III), včasih pa rahlo variirano (suite I, VI - drugi del, VII in XIV). V zgoraj navedenih suitah resnično lahko govorimo o nekakšnih variacijskih povezavah, medtem ko v ostalih primerih med prvima dvema plesoma ni niti melodičnih niti ritmičnih povezav. Take so tudi suite Thesseliusa, Peuerla in celo Scheina.

Najbolj zapleteno vprašanje pri analizi skladb Poscheve zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* je nedvomno njihov harmonski oziroma modalni ustroj, saj se popolnoma ne skladajo niti s funkcionalno tonalnostjo niti z modalnimi sistemi na prehodu 16. v 17. stoletje.⁹² Glede tonalnosti bomo obravnavali in primerjali devetnajst "tonalitete" štirih

88 Prim. O. Wessley, 'Das Werden der barocken Musikkultur'. *Musikgeschichte Österreichs* I, ur. R. Flotzinger in G. Gruber, Graz & Wien & Köln (1977), str. 310-311.

89 Prim. P. Peuerl, *Neue Padouan, Intrada...* DTÖ 70 (1929), str. 1-25.

90 Prim. J. H. Schein, *Drei Suiten aus "Banchetto Musicale"*. Hortus Musicus 213, ur. D. Kirckeberg, Kassel (1972), str. 24; J. H. Schein, *Suite 11 from Banchetto Musicale*. Thesaurus musicus 44, ur. B. Thomas, London (1981), str. 8-12 in J. H. Schein, *Sämtliche Werke*, ur. A. Prüffer. Leipzig (1901, r. 1971).

91 Prim. priloga št. 7: *Musicalische Ehrenfreudt*: Ključi, predznaki, mere in finales.

92 Z vprašanjem prehodnega obdobja med modalnostjo in funkcionalno tonalnostjo se je v zadnjih dvajsetih letih začelo ukvarjati več pomembnih muzikologov in analitikov. Čeprav se njihova dela nanašajo predvsem na 16. stoletje, iz njih lahko razberemo položaj na začetku 17. stoletja. Na žalost je prav Poschevo obdobje v tovrstni muzikološki literaturi najmanj obdelano. Naj omenim le tista dela, ki so vsaj deloma pripomogla k jasnejši sliki problema tonalnost ali modalnost pri Poschevih skladbah zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*. Prim. H. Powers, 'Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony'. *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), str. 428-470; nanj se sklicuje tudi B. Meier, *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Kassel (1994); C. Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. New Jersey (1990), predvsem v tretjem poglavju "Key and System" na straneh 234-247; E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. Berkley & Los Angeles (1962); J. Lester, *Between Modes and Keys. German Music Theory*. New York

ballet in petnajstih suit; plesi v posameznih suitah so namreč v tem pogledu enotni. Tonalna analiza v klasičnem pomenu je vprašljiva že zaradi oznak za ključem oziroma njihove odsotnosti. Če jih namreč skušamo povezati z navidezno osnovno tonaliteto, ki je razvidna iz zaključne kadence, ne dobimo zadovoljivega rezultata. Večina skladb nima nikakršnih oznak za ključem in le v petih primerih je označen en nižaj, kar bi seveda v tonalnem smislu pomenilo, da so možne le štiri osnovne funkcionalne tonalitete: C in F dur ter a in d mol. Sistem se v hipu podre, ko vidimo, da so kadence vedno durovske, na tonih od c do a. Torej brez pomislekov o tonalnosti Poscheve glasbe vsekakor ne moremo govoriti. Po drugi strani pa jih prav tako ne moremo brez zadržkov vpeti v modalne sisteme, pa naj so ti priznavali osem ali dvanajst avtentičnih in plagalnih modusov. Nekatere primere bi morda lahko razložili z modalnimi transpozicijami, čeprav se v tem primeru razporeditev ključev ne sklada z nobeno takrat priznano transpozicijo. Sicer pa so že teoretiki z začetka 17. stoletja priznavali, da je v praksi prisotnih vse več transpozicij, ki so vse svobodnejše in težko določljive.⁹³ Carl Dahlhaus ugotavlja, da so bile konec 16. stoletja pogoste tudi hibridne oblike, na primer med miksolidijskim modusom ali durom in dorskim modusom ali molom.⁹⁴ V začetku 17. stoletja so razlike med *modi naturaliores* (jonski, lidijski in miksolidijski) zamrle. S pomočjo nižaja in višaja sta se f in g modus spojila s c modusom (po Lippiusu *modus naturalissimus*). G modus je bil dvoumen. *Modi molliores* so se spajali počasneje, saj je frigijski modus oziroma tonaliteta ob duru in molu v praksi živel še konec 17. stoletja. Vsak poskus natančne določitve točnega modusa je zaradi vsega povedanega zelo težko izvedljiv. Dokazovanje vseh odstopanj in možnih transpozicij bi zahtevalo poglobljeno samostojno študijo, ki bi preseгла okvir tega dela.

Izmikanje modalni ukleščenosti lahko razložimo s specifičnostjo zvrsti obravnavanih kompozicij. Plesna glasba se je že od vsega začetka razvijala neodvisno od - v umetni glasbi - veljavnih načel starih cerkvenih modusov, ki se jih je vokalna glasba le počasi otresala in so pustili močan pečat celo na inštrumentalnih zvrsteh, ki so se v 16. stoletju razvile po zgledu vokalnih.⁹⁵ Neodvisnost in lastni razvoj plesne glasbe sta bila pogojena tudi z jasno akordsko strukturo, ki je bila zaradi dejanske uporabnosti nujno potrebna. Da pa bi vendarle nekoliko osvetlili razvojno stopnjo tonalnosti, v katero je v 17. stoletju vstopila tako rekoč vsa glasba, si na hitro oglejmo nekaj teoretskih razlag tistega časa. Zanima nas predvsem nemška glasbena teorija, saj je Posch ustvarjal v okviru nemškega področja in se vsaj z inštrumentalnimi skladbami stilistično nagiba bolj na sever kot na jug.

Med sodobnimi teoretičnimi razpravami o modusih v polifoniji naj omenim Lippiusovo,⁹⁶ ki govori o tem, da so modusi lahko enostavni, avtentični in legitimni durovski (*naturalior*), ali pa sestavljeni, plagalni in nepravilni, to je z zmanjšanim kvintakordom h-d-f, molovski (*mollior*). Moduse je določil po značilnostih osnovnega trozvoka, povezuje pa jih z določenimi afekti, kar je ostanek starejše tradicije. Prednost

(1989) in isti, 'Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592-1680'. *Journal of the American Musicological Society* 30 (1977), str. 208-253.

93 Prim. W. Atcherson, 'Key and Mode in 17th Century Music Theory Books'. *Journal of Musical Theory* 17 (1973), str. 225.

94 Prim. C. Dahlhaus, n. d. (1990).

95 Tako na primer Bernhard Meier v knjigi o starih tonalitetah v inštrumentalni glasbi 16. in 17. stoletja ne navaja niti enega samega primera inštrumentalne plesne glasbe, pa čeprav je ta prva zaživela povsem samostojno. Prim. B. Meier, n. d. (1994).

96 Prim. B. Riviera, *German Music Theory in the early 17th Century: The Treatises of Johannes Lippius*. Ann Arbor (1980), str. 199-215.

daje jonskemu modusu, ki ga imenuje "danes najnaravnejši modus".⁹⁷ Dahlhaus opozarja, da to seveda še zdaleč ne pomeni, da bi durmolski sistem takrat nadomestil stare moduse. Zaradi aplikacije na večglasje je bil "harmonski princip" oziroma nagibanje h kasnejši tonalnosti nujno vse jasneje izražen. Poleg note finalis v najnižjem glasu in obsega posameznih glasov (pri modusih je bistvenega pomena omejitev ambitusa in melodične skupine v okviru kvarte in kvinte) nas zato pri večglasnih skladbah zanimajo tudi kadence - v Poschevih instrumentalnih skladbah jih je zaradi funkcionalno plesnega značaja relativno veliko - oznake nižajev ali višajev takoj za ključem in razporeditev ključev. Značilno je, da so ne glede na finales in nekonvencionalno razporeditev ključev vse Poscheve kadence, zaključne kot tudi vmesne, "durovske" oziroma z veliko terco in je zanje uveden vodilni ton. Sicer pa je bilo treba po konvenciji zvišanje v kadencah dodati tudi takrat, ko to ni bilo zapisano.⁹⁸

Nejasnost in prehodnost v smislu tonalnosti prve polovice 17. stoletja izpostavlja tudi Eva Linfield v poskusu analize modalnih in tonalnih vidikov dveh Schützovih motetov iz let 1630 in 1640.⁹⁹ Tako kot Meier¹⁰⁰ tudi ona ugotavlja, da so imeli nekateri modusi oziroma transpozicije prednost pred ostalimi, na primer hipojonski na c ali njegova transpozicija na f, avtentični dorski na d in njegova transpozicija na g. Podobno situacijo opažamo tudi pri plesih Poscheve zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*. V bolj ali manj jasnem jonskem (finales na c),¹⁰¹ transponiranem jonskem (finales na f in nižaj v oznaki za ključem) in miksolidijskem modusu (finalis na g), torej "durovskih" tonalitetah, je kar šest primerov od obravnavanih devetnajstih, nadaljnjih enajst pa je v "molovskih", dorskih (finales na d), hipodorskih oziroma transponiranih dorskih (finales na g in nižaj v oznaki za ključem) in eolskih (finales na a). Poschevi modusi niso "čisti", saj že na prvi pogled ugotavljamo prepletanje avtentičnih, plagalnih in transponiranih modusov v okviru posameznih skladb. Tudi glede obsega, ki je za moduse bistvenega pomena, in višine Poschevi glasovi nekoliko odstopajo od uveljavljenih standardov. Nekatere plese lahko zato analiziramo tudi čisto "tonalno".

Po principu *pars pro toto* si oglejmo tretji del Poscheve ballete I (glej prilogo št. 1). Balleta ima za ključem označen en nižaj, basova nota finalis pa je g, kar pomeni, da je v celoti gledano napisana v transponiranem dorskem modusu, ki je bil tudi pri drugih skladateljih tistega časa zelo priljubljen. V zaključni kadenci je ne glede na molski značaj tega modusa po takratni navadi zvišana terca. Ker so modusi predvsem melodična kategorija, bomo pri analizi obravnavali sopranski glas oziroma v našem primeru oba zgornja glasova, saj cantusa in altusa zaradi registrske izenačenosti pri Poschu ne moremo razdvajati.¹⁰² Sicer pa se glasova večidel izmenjujeta v enotaktnih imitacijah. Tretji del ballete uvaja tekoči postop za kvinto oziroma diapente navzgor.

97 Prim. B. Riviera, *n. d.* (1980), str. 201. Atcherson in Dahlhaus zavračata možnost, da bi to pomenilo, da je bil Lippius nagnjen k dur-molu.

98 O tem govori več skladateljev in teoretikov na prehodu iz 16. v 17. stoletje. Thomas Morley (*A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, 1597), Agostino Agazzari (*Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, 1607) in Francesco Bianchiardi (*Breve regola per impar' a sonare sopra il basso con ogni sorte d'instrumento*, 1607). Vsi trije ugotavljajo, da mora biti v kadencah velika terca, pa naj je ta označena ali ne. Prim. R. Donington, *Baroque Music: Style and Performance*. London (1982), str. 66.

99 Prim. E. Linfield, 'Modal and Tonal Aspects in Two Compositions by Heinrich Schütz'. *Journal of the Royal Musical Association* 67 (1992), str. 86-122.

100 Prim. B. Meier, *n. d.* (1994).

101 Prim. preglednico v prilogi št. 7.

102 Prim. tudi K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 64.

Transponirani modus po dveh taktih zamenja avtentični. Melodični motiv se v obeh glasovih ponovi za kvinto višje, dva takta vztraja na tonu d, nato pa se v taktu 33 v značilnem postopu navzdol spusti na g, torej nazaj v transponirani dorski modus. V taktih 34 do 41 se nato v visokem in oktavo nižjem registru zadržuje na tonu d, preden se zopet v taktih 41 do 43 spusti do zaključnega g.

Če bi v navedenem primeru skoraj z gotovostjo lahko govorili o modusu, pa se nam naslednji primer zdi bolj tonalen kot modalen. Nemški ples oziroma poples XII (glej prilogo št. 8), ki za ključem nima oznak, se začne in konča z jasnim durovskim trozvokom na c. Edina alteracija v toku skladbe nastopi v drugem delu, v taktu 10, kjer je f zvišan v fis, ki je uveden vodilni ton za vmesno kadenco na g. Če to kratko skladbo pogledamo s tonalnega vidika, lahko rečemo, da je harmonsko zelo preprosta. Prvi del je predvsem izmenjavanje prve in pete stopnje C-dura z nekaj prehodi; konča se na prvi stopnji. Drugi del se začne na prvi stopnji dominantne tonalitete, v G-duru, ki v enajstem taktu kadencira nazaj v peto stopnjo osnovne tonalitete. Sledi harmonsko jasen, skoraj šolski primer avtentične zaključne kadence. Seveda pa lahko tudi ta primer poskusimo razložiti modalno. Glede na oznake in noto finalis bi bil to jonski modus. Kjer smo prej govorili o modulaciji v dominantno tonaliteto, sedaj lahko vidimo prehod v iz plagalnega modusa v avtentični, pri čemer pri kadenciranju pride do zvišanja.

Z določanjem modusov v glasbi začetka 17. stoletja skoraj vsi strokovnjaki povezujejo tudi razporeditev ključev v večglasju.¹⁰³ V polifoniji so bile priznane štiri kombinacije ključev: naravni ključi, ki so ustrezali registrom človeškega glasu (*chiavi naturali*), nizki (*in contrabasso*), ki so pomenili transpozicijo za terco navzgor, visoki (*chiavette*), torej transpozicija za terco navzdol, in najvišji (*soprano accutissimo*).¹⁰⁴

Harold Powers je za določanje tonalitete izdelal sistem štiriindvajsetih tonskih tipov,¹⁰⁵ ki se ločijo po višini, splošnem obsegu in zaključni kadenci, pri čemer je upošteval šest možnih finales, po dve transpoziciji in dve razporeditvi ključev. Prednost tega sistema je v tem, da so tipi neodvisni od modusov, kot so jih razumeli v preteklosti. Če poskusimo Poscheve skladbe primerjati s takimi tonskimi tipi, ugotovimo, da bi bila dva primera blizu prvemu tipu, trije drugemu, dva petemu, štirje šestemu, dva sedmemu, štirje bi sodili med vprašljive (finales na a in violinskimi ključem brez predzanka v cantusu), ene kombinacije pa pri Powersu sploh ne najdemo. Da sistem ni najboljši za analizo Poschevih plesov, nam povedo že nekonvencionalne kombinacije ključev, ki se jih ne da brez zadržkov primerjati s tem sicer nazornim in jasnim sistemom.

Niti ena Poscheva kombinacija ključev v zbirki *Musicalische Ehrenfreudt* se ne ujema s štirimi možnostmi, kot jih predlaga Barbieri. Violinskega ključa v altusu v tistem času tovrstna glasba tako rekoč ni poznala. Tudi Poscheva najpogostejša kombinacija, violinski, sopranski, altovski in basovski ključ, je nekonvencionalna. Poschevi najnižji ključi so v naravni legi, zgornja dva sta v najvišji (*soprano accutissimo*), srednji altus pa je iz sistema *chiavett*. Verjetno se bomo morali pri Poschevih ključih kljub vsemu zadovoljiti z ugotovitvijo, da nimajo nobenega posebnega pomena v smislu modalne

103 Prim. H. S. Powers, *n. d.* (1981), str. 428-470; J. Mertin, *Early Music; Approaches to Performance Practice*. New York (1986), str. 12-15; P. Barbieri, 'Chiavette and Modal Transposition in Italian Practice (c. 1500-1837)'. *Recercare* 3 (1991), str. 4-79 in B. Meier, *n. d.* (1994), str. 20-30.

104 Prim. P. Barbieri, *n. d.* (1991), str. 6.

105 Izraz je uvedel že Hermelink leta 1960 v delu *Dispositiones modorum*. Powers tipe imenuje *tonal types*, v nemščini pa Meier govori o *Tonarttypen*. Prim. H. S. Powers, *n. d.* (1981), str. 349.

določitve. Verjetno so bili po praksi tedanjih tiskarjev prilagojeni temu, da je bilo v tisku prisotnih čim manj pomožnih notnih črt, po možnosti nobene.¹⁰⁶

Prav razporeditev in obseg glasov, ki ga določeni ključi narekujejo, pa sta ena glavnih indikatorjev možnih inštrumentalnih zasedb.¹⁰⁷ Isaac Posch namreč po takratni praksi v zbirki iz leta 1618 ni označil podrobnejše inštrumentacije in se je zadovoljil z oznako v naslovu, ki nam pove, da so skladbe namenjene "vsakovrstnim strunskim glasbilom". V 16. in vsaj v prvi polovici 17. stoletja so obstajala nenapisana pravila, po katerih je bil izbor prepuščen slučaju, navadi, raznim okoliščinam in presoji izvajalcev, ki so se morali odločiti za izbor med razpoložljivimi glasbili.¹⁰⁸ Robert Weaver ugotovitev Adama Carsa dopolnjuje z informacijo, da so pri izbiri glasbil izvajalci vendarle morali upoštevati tudi zvrst in namen glasbe.¹⁰⁹ Izbrani inštrumenti so morali ustrezati tako sami zvrsti glasbe kot tudi njeni funkciji v določeni situaciji. "Po plemiških domovih so lahko igrali le na družbeno sprejemljive inštrumente, ki 'niso žalili ušes dvorjanov'." Taka glasbila so bila viole, lutnja, inštrumenti s tipkami (klavikord, čembali, virginal), včasih pa tudi kljunaste flavte. Večglasni pihalni sestavi so bili nemška posebnost, ki se po italijanskih renesančnih dvorih ni mogla uveljaviti.¹¹⁰ Za spremeljavo plesa, meni Weaver, trobila niso prišla v poštev. To verjetno ne drži popolnoma, saj Thoinot Arbeau v svojem priročniku za ples v zvezi z njim omenja tudi bucine, ravne trobente in pozavne.¹¹¹ Nedvomno so pri izvedbah plesne glasbe sodelovala tudi glasbila, ki so poudarjala ritem, torej v prvi vrsti razna tolkala, katerih raba pa je bila tako sama po sebi umevna, da se v oznakah ali opombah skladateljev nikoli ne omenjajo. Sicer pa so danes edino zanesljivo vodilo za določanje inštrumentacije ključi, obsegi glasov in značilnosti melodike.

V zvezi s tem je za inštrumentacijo Poscheve dobe najpomembnejši drugi del Praetoriusove *Syntagma musicum* z naslovom *De Organographia*.¹¹² Delo je avtor namenil vsem organistom ter izdelovalcem orgel in ostalih glasbil, vsem izvajalcem in ljubiteljem glasbe, ne le v Nemčiji temveč tudi v drugih deželah. Praetorius je klasificiral vsa takrat znana glasbila,¹¹³ opisal je njihovo zunanost, lastnosti, obsege, navodila za izbor ustreznih inštrumentov in možne kombinacije posameznih inštrumentov ter celotnih družin glasbil glede na ključe.¹¹⁴ Med strunskimi glasbili obravnava obe vrsti

106 Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 64.

107 Prim. J. Caldwell, *Editing Early Music*. Oxford (1985), str. 10 in A. Carse, *The History of Orchestration*. New York (1964), str. 33.

108 Prim. A. Carse, *n. d.* (1964), str. 33.

109 Prim. R. Weaver, 'Sixteenth-Century Instrumentation'. *The Musical Quarterly* 47 (1961), str. 363-378.

110 Italijanski humanistični krogi so namreč menili, da so pihala neprimerna za dvor, saj so že klasični pisci, kot sta Plato in Aristotel govorili o manjvrednosti, oziroma faličnih asociacijah in povezavi teh glasbil z bojem, kar je bilo dvakrat neprimerno za ušesa dvornih dam renesančne Italije. Tako so uvedli ansamble viol in kasneje violin. Pri tem je treba opozoriti na pomen Isabelle d'Este, žene mantovskega vojvode Francesca Gonzage in pomembne podpornice glasbenikov v 15. stoletju, ki ima med drugim velike zasluge za uveljavitev violin. Povečini je vse 16. stoletje ostala družbeno sprejemljiva le inštrumentalna ansambelska glasba za sestav viol. Tudi v nemških deželah so se začela uveljavljati godala. *Geige* je bil izraz za vsako glasbilo s strunami. Nek Innsbruški inventar iz leta 1596, na primer omenja set šestih viol, ki so se uporabljale za plesno glasbo. Prim. P. Holman, *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540-1690*. Oxford (1993), 1. poglavje.

111 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 211.

112 Prim. M. Praetorius, *Syntagma musicum II. De Organographia* I, II, ur. D. Z. Crookes. Early music Series 7, Oxford (1986).

113 Navaja vsa italijanska in domača, to je nemška, imena glasbil. Prim. M: Praetorius, *Syntagma musicum II*. Wolfenbütel (1619). Documenta musicologica 15, ur. W. Gurliitt, Kassel (1963), str. 141-143.

114 Praetoriusovo delo je eden osnovnih virov za opise inštrumentov 16. in 17. stoletja v delih Hayesa, Sachsa in Geiringerja. Prim. G. Hayes, *Musical Instruments and Their Music, 1500-1750*. London (1928);

viol, *viole da gamba* ali *Violen* in *viole da braccio* ali *Geigen*, torej violine. Pozna tri velikosti violin uglasenih v kvintah, basovsko, tenorsko in sopransko.¹¹⁵ V altovskih registrih se je obdržala stara viola da gamba. Za violinske in sopranske c-ključče priporoča diskantne violine ali kornete. Prav družine kornetov (pihal z dvojnimi jezičkom), krummhornov (ukrivljenih rogov) ali pa kljunastih flavt bi se lahko glede na priljubljenost teh glasbil v nemškem prostoru¹¹⁶ pri izvedbah Poschevih plesov izmenjavale, družile ali celo nadomeščale sicer priporočane strunske inštrumente. Sicer pa so bila v dobi baroka vse bolj priljubljena prav godala¹¹⁷ oziroma natančneje violine,¹¹⁸ ki jih je glede na vse značilnosti predpisanih ključev, obseg glasov in glasbeno strukturo plesov zelo verjetno imel v mislih tudi Isaac Posch.

Primer št. 8

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*; kombinacije ključev

| | | | | | |
|--------|---|---|---|----|--------|
| Cantus | v | v | v | v | v |
| Altus | v | v | m | s | s |
| Tenor | a | m | a | a | m |
| Bassus | b | b | b | b | b |
| | 4 | 5 | 3 | 20 | 2 krat |

Iz Poschevih štirih kombinacij ključev, ki jih vidimo na zgornjem primeru, je jasno, da je zgornja dva tako po izbiri ključev kot tudi registrsko in glasbeno izenačil, tako da moramo govoriti o dveh enakovrednih sopranskih glasovih, kar pomeni, da ju izvajata na primer dve sopranski violini. Violinski ključ je za cantus in altus predpisal v sedmih skladbah, v vseh štirih balletih in gagliardah I, III in IV. Poleg tega je v nadaljnjih dvaindvajsetih primerih v altusu predpisal sopranski ključ, ki pa ga z glasbenega vidika lahko brez škode obravnavamo kot violinskega. Istočasno je ténor dvignil do altovskega registra, kar je označil z uvedbo altovskega ali mezzosopranskega c-ključča. Geiringer je notranjo zgradbo v treh glasovnih nivojih primerjal celo z začetki trio sonat, ki so bile v Nemčiji v Poschevem času še neznane.¹¹⁹ Bolj jasne in upravičene so primerjave s prvimi godalnimi kvarteti, ki se jim Poscheve skladbe približujejo tako po izbranih ključih kot tudi po enakovrednosti glasov v štiriglasju.¹²⁰

C. Sachs, *The History of Musical Instruments*. New York (1940) in K. Geiringer, *Musical Instruments*. London (1945).

115 Prim. M. Praetorius, *n. d.* (1986), str. 52-56.

116 Prim. K. Polk, 'Instrumental Music in the Urban Centres of Renaissance Germany'. *Early Music History* 7 (1987), str. 159-186; G. Stradner, 'Musical Instruments of the Austrian Renaissance'. *The Consort* 4 (1974), str. 77-81; G. Spagnoli, 'Dresden at the Time of Heinrich Schütz'. *The Early Baroque Era*, ur. I. Spink, London (1993), str. 178; A. Carse, *n. d.* (1964), str. 23 in J. Mertin, *n. d.*, str. 14.

117 Sachs kot ilustracijo navaja dva inventarja istega orkestra v 16. in 17. stoletju. Berlinski dvorni orkester je imel leta 1582 v orkestru 85 odstotkov pihal, inventarni popis za leto 1667 pa navaja le 17 viol, 1 violino, 2 pandori, 1 harfo in 1 dulcian. Primerjava nam pokaže, da je bilo v 17. stoletju obratno razmerje, torej 21 strunskih glasbil in le eno samo pihalo. Prim. C. Sachs, *n. d.* (1940), str. 352.

118 Klasična violina se je pojavila v Italiji okoli leta 1550. Prevezela je obliko lire da braccio in strune ter uglasitev rebeca. Najzgodnejši podrobni opis najdemo pri Philibertu Jambe de Fer: *Epitome musical*, Lyon (1556), ki med drugim pripominja tudi to, da se inštrument ponavadi uporablja za plesno glasbo. Violina je imela močnejši zvok od viole in večje možnosti dinamičnega niansiranja. Izšla je iz skupine viol in prav tako izoblikovala celo družino glasbil, kar je pogojevalo njeno rabo v ansambelskih sestavih. Prim. D. D. Boyden, 'Violin' I/3. *NGD of Musical Instruments* 3, ur. S. Sadie, London (1984), str. 769.

119 Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 75-76.

120 Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 65, op. 56 in str. 76. Tri leta za Poschevo zbirko *Musicalische Ehrenfreudt* je kombinacijo ključev kasnejšega godalnega kvarteta v zbirki *Taffel Consort* uporabil tudi

Primer št. 9

Isaac Posch: *Balleta III*; 1. del

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 1-4) includes staves for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The second system (measures 5-8) continues the vocal and instrumental parts. The third system (measures 9-12) concludes the piece with repeat signs at the end of each staff.

Violino so v nemške dežele prinesli angleški skladatelji konec 16. stoletja, kmalu pa so jo posvojili tudi domači skladatelji.¹²¹ Ko so na dresdenskem dvoru leta 1586 v službo sprejeli nekaj Angležev, so jih označili kot "godce" (*Geiger*) in inštrumentaliste. V pogodbah je bilo zapisano, da je njihova naloga "zabavati in igrati na gosli" (*Geigen*)

Thomas Simpson. Tako kot Pri Poschu je tudi pri njemu melodija imitativno razdeljena med sopranska glasova. *Taffel Consort*, ki je bil očitno napisan v iste namene kot Poschevi inštrumentalni zbirki, je naprednejši le v tem, da ima napisane oznake za izvajanje continua.

121 Prim. P. Holman, *n. d.* (1993), str. 156.

in podobne inštrumente med obedi ter skrbeti za užitke in zabavo pri akrobatskih nastopih in podobnih prijetnih zadevah." William Brade je leta 1603 v Berlinu deloval kot *Geiger*.¹²² Sam se je imenoval *Violist und Musicus*, kasneje, leta 1609 in 1614; pa *Fiolist und Musicus*. Tudi Thomas Simpson se je imenoval *Violist und Musicus*. Poimenovanje *Violen* ali *Fiolen* je značilno za instrumentacijske oznake anglonemškega repertoarja zgodnjega 17. stoletja. Izraz je pokrival tako družino viol kot tudi violin. Najbolje to dvojnost ponazarja izraz *Seitenspielen*. Valentin Haussmann je temu v zbirki *Neue Intrade* (Nürnberg 1604) dodal še pojasnilo "*auff Violen*", nekaj glasov pa je opremil celo s posebnimi oznakami *Un Violion*. Tudi Johann Hermann Schein je skladbe v zbirki *Banchetto musicae* namenil "allerley Instrumenten bevoraus Violen". Njegova intrada št. 21 pa ima celo glas za *Viglin*. Bartolomaeus Praetorius je na naslovnici zbirke *Neue liebliche Paduanen und Galliardten* (Berlin 1616) napisal, da je delo za "der Figoli Gamba und Figoli di Braccia". Peuerl je zasedbo označil kot "alles Musicalisches Saitenspielen", vendar v uvodu razlaga, da si je zaradi posebnosti violin (*Geigen*), dovolil določeno umetniško svobodo.¹²³ Verjetno je šlo sicer za takrat priljubljeno družino viol, kar razberemo tudi iz Scheinovega tiska "*auff allerhand Instrumenten bevoraus auff Violen*". Izrecno violam je svoja dela namenil tudi Melchior Franck.¹²⁴

Zanimivo je, da se po dva violinska ključa v nemški ansambelski glasbi na prelomu stoletja pojavljata prav v plesnih skladbah, za katere vse kaže, da so se izvajale z godali, po možnosti violinami. Med prvimi primeri so pet in šestglasni plesi Paula Lütkemana iz leta 1597.¹²⁵ Edini znani primer pred Poschem so Hasslerjevi plesi po Gastoldijevem vzoru iz leta 1601.¹²⁶ Violinski izvedbi v prid pri Poschu ne govorita samo razporeditev in izbor ključev, ampak tudi obseg glasov, pogosti skoki kvint in oktav, virtuozne pasaže v majhnih notnih vrednostih - šestnajstinkah v nemških plesih in balletah ter osminkah v gagliardah in poplesih - in ne nazadnje tudi enakovredno obravnavanje včasih tudi vseh glasov. Glede enakovrednosti in imitativnega značaja zgornjih dveh glasov je bilo že dosti povedanega. V zvezi z obsegom je morda potrebno dodati, da Posch ni izkoristil možnosti razširitve v globino, na primer do d, ki ga je lahko izvedel mali diskant viole, vedno znova pa je predpisoval ton b" (na primer gagliarda I, takt 17; gagliarda V, takt 11; gagliarda VII, takt 15 ali pa gagliarda VIII, takt 9), ki ga celo na najvišji gambi z zgornjo struno uglaseno v d" v prvi legi ni več mogoče doseči, z drugo in tretjo lego pa v Nemčiji takrat ne moremo računati.¹²⁷

Violinskemu stilu so blizu tudi tekoče lestvične pasaže ter skoki kvint in kvart. Primerov takega pisanja je v zbirki *Musicalische Ehrenfreudt* veliko. Že v taktih 4 do 13 prve ballete opazimo razgibane pasaže in skoke; predvsem v najvišjih glasovih. Izraziti primeri skokov so tudi v basovskem glaslu nemškega plesa XII, pa v mnogih

122 Prim. P. Holman, *n. d.* (1993), str. 168.

123 "Lieber Leser, Ich hab in diesen Sachen licentiam gebraucht welche ich der Geigen halben darauff ich am meisten gesehen nicht umbgehen wöllen hab es auch umb derjenigen willen vor welchen biweilen ein ding unverachtet nicht bleiben kan (unangesehen das sie solches nicht verstehen wie es gemeint ist anzuzeigen nicht unterlassen können.) Bitte demnach den verständigen Leser er wölle mit diesem meinem geringen anfang verlieb nehmen. Bi was anders und bessers hinnach kompt." Prim. DTÖ 70 (1929), str. 2.

124 M. Franck, *Neue Musicalischen Inträden ... Nürnberg* (1608).

125 Paul Lutkeman, *Der erste Theil newer lateinischer und deutscher Gesenge*. Stettin (1597). Prim. tudi P. Holman, *n. d.* (1993), str. 164.

126 Hans Leo Hassler, *Lustgarten*. Nürnberg (1601). Prim. tudi P. Holman, *n. d.* (1993), str. 171.

127 Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 63, op. 49.

hitrih gagliardah, na primer v tretjem delu gagliarde II, v prvem delu št. III, v tretjem delu št. IV, ki ga vidimo tudi na primeru št. 3, v tretjem delu št. VI ali pa v prvem in tretjem delu gagliarde VII na naslednjem primeru.

Primer št. 10

Isaac Posch: *Gagliarda VII*; začetek 3. dela

The image shows a musical score for Isaac Posch's *Gagliarda VII*, measures 19-23. The score is in 3/2 time and features four staves: C (Cello), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Measures 19-23 show a complex rhythmic pattern with imitative motifs in the upper and lower staves.

Primerov hitrih šestnajstinskih in osminskih pasaž je v Poschevi glasbi veliko. Največkrat gre za uvodne motive, ki se nato v altu in pogosto v basu imitativno ponavljajo. Zanimiv je primer v taktu 12 cantusa prvega nemškega plesa, kjer se v okviru počasnejše glasbene strukture nenadoma kot utrinek iskrive misli pojavi šestnajstinska pasaža navzdol in takoj nato navzgor. Je morda to osamljeni primer izpisanega "okraska", kakršne so izvajalci v praksi sami dodajali? Tako rekoč vsi ostali primeri hitrih pazaž so vtكاني v imitativno gibanje dveh ali več glasov, kot vidimo na primer pri balleti II na naslednjem primeru, ali pa kot uvodni signali uvajajo posamezne plesne, na primer nemški ples III, VI (drugi del) in VIII ter gagliarde V, VII in XII. Zanimivo je tudi to, da se hitre pasaše pri Poschu večkrat imitativno ali pa vzporedno pojavljajo v obeh krajnih glasovih, na primer v tretjem delu plesa I ali pa v tretjem delu gagliarde II in nekoliko manj izrazito pri plesih VI, VIII ali X.

Primer št. 11

Isaac Posch: *Balleta II*; začetek 2. dela

Sorazmerno napredni so tudi deli Poschevih skladb, v katerih enakovredno sodelujejo vsi štirje glasovi. Primere najdemo v vseh vrstah plesov, tako v balletah (III v prvem delu,¹²⁸ IV v tretjem delu) kot tudi v nemških plesih (III v tretjem delu, IX v drugem delu in manj izrazito VII) in gagliardah (IV na naslednjem primeru, V v tretjem delu¹²⁹ in VII v tretjem delu¹³⁰).

Primer št. 12

Isaac Posch: *Gagliarda IV*; 2. del, takta 14-15

Če upoštevamo zgoraj navedene ugotovitve glede primernosti godal za izvedbo Poschevih štiriglasnih plesov, lahko predlagamo vsaj štiri možne kombinacije glasbil. Prvič seveda kar godalni kvartet, torej dve violini, viola in violončelo, drugič ansambel viol da gamba, torej dve sopranski violi, ena tenorska in ena basovska, tretjič dve violini, ter tenorska in basovska viola da gamba in zadnjič dve violini, viola in basovska viola da gamba. Historično sta bolj upravičeni zadnji dve kombinaciji, kajti v Poschevem času sopranske viole niso mogle doseči višine b², ki jo skladatelj dostikrat predpiše, medtem ko so to violine lahko dosegle že v prvi poziciji. Po drugi strani pa basove linije segajo najgloblje do malega d (spodnji mejni ton basovske viole da gamba), pa čprav gre za skladbe v c tonaliteti. Takratne basovske violine so sicer segale najnižje do velikega b, kar pomeni, da bi se ton c nedvomno pojavljal, če bi skladatelj predvidel izvedbo na tem glasbilu, pa se to nikoli ne zgodi.

Ko govorimo o možnih instrumentacijah, ki bi prišle v poštev pri izvajanju Poscheve ansambelske plesne glasbe, se ponuja vprašanje, ali dodati sicer nenapisani continuo in kateri instrumenti bi bili za izvedbo najbolj primerni. Continuo ali generalni bas se je pojavil šele konec 16. stoletja v Italiji in prve nemške primere izpisanih oznak

128 Glej primer št. 9.

129 Glej primer št. 5.

130 Glej primer št. 10.

v ansambelskih plesnih suitah zasledimo šele od leta 1621 dalje, torej tri leta po izidu Poscheve zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*. Prva znana zbirka ansambelske instrumentalne glasbe s continuum severno od Alp je Simpsonov *Taffel Consort*.¹³¹ Zanimivo je, da so Simpsonove skladbe po razporeditvi ključev v štiriglasju¹³² zelo blizu tistim v Poschevi prvi zbirki. Ostali skladatelji zgodnje ansambelske glasbe s continuum so Samuel Scheidt (*Ludi musici* ali *Paduana, Galliarda, Couranta ... à 4*. Hamburg 1621), Paul Peuerl (*Gantz Neue Padouanen, Auffzug, Balletten ... à 3*. Nürnberg 1625), Gregor Aichinger (*Flores musici ad mensam Ss. convivii, 5, 6 vv, bc*. Augsburg 1626) pa Melchior Franck (*Deliciae convivales, 4-6 v*. Coburg 1627) in nekoliko kasneje še eden izmed zadnjih skladateljev ansambelskih "variacijskih" suit Andreas Hammerschmidt (*Erster Flei allerhand neuer Paduanen, Galliarden ... mit 5 Stimmen*. Freiburg 1636). Zanimivo je, da so vsi omenjeni skladatelji številke preprosto označili pod edino basovo linijo.

V praksi se je continuo nemara tudi severno od Italije izvajal že prej. Glede na Poschevo geografsko prednost pred ostalimi nemškimi skladatelji in morda celo neposredni stik z italijanskimi zgledi, na katere je nedvomno naletel med obiski v kranjski prestolnici, lahko s precejšno gotovostjo trdimo, da so njegove basove linije izvajali tudi akordski inštrumenti - morda v smislu izvajanja "basso seguente". Nenazadnje to do neke mere potrjuje tudi navedba skladateljeve druge instrumentalne zbirke v Inventarju ljubljanske stolnice, kjer je bilo delo zabeleženo kot: "Musicalische taffelfreud Isaac Poss cum Basso à 4."¹³³ Ker je malo verjetno, da bi si kompilator seznama izmislil, da je v zbirki bas oštevilčen, se lahko vprašamo, ali so bile morda v tisku basovemu glasu dopisane številke, ali pa so v stolnici imeli nepopolen - ker navaja "à 4", v tiskani obliki pa je štiriglasen le drugi del zbirke - prepis z dodanim continuum. Odgovora na vprašanje ne moremo dobiti, zato pa zapis nedvomno potrjuje dejstvo, da so continuo povezovali tudi s tovrstnimi skladbami.

S katerimi inštrumenti so torej izvajali označeni ali neoznačeni continuo, lahko le ugibamo. Celo Praetorius, ki sicer precej govori o generalnem basu, se v razlagah omejuje na orgle, čeprav v svoji razdelitvi glasbil med tiste, ki so lahko osnovni (*fundamenti*) ali ornamentalni (*ornamenti*), prišteva poleg inštrumentov s tipkami tudi teorbo, dvojno kitaro, harfo, liro in kitarone,¹³⁴ torej tudi *Seitenspielen*, ki jih Posch za izvedbo priporoča. Ker so bila brenkala kot so harfa,¹³⁵ teorba, lira ali pa kitarone sorazmerno poceni in jih je bilo lažje prenašati, so bili verjetno na voljo na vseh krajih, kjer bi se Poscheva glasba lahko izvajala. Glede na glasbeni značaj obravnavanih ansambelskih inštrumentalnih plesov se za continuo zdi upravičeno predlagati basovsko godalo s harmonsko podporo katerega od omenjenih brenkal. Tudi inštrumenti s tipkami iz družine čembal bi bili prav ustrezni.

S tem kratkim razglabljanjem o možnostih, ki jih Poscheve ansambelske instrumentalne skladbe zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* ponujajo današnjim izvajalcem, da na osnovi teorij in analiz to glasbo oživijo, zaokrožujem pričujočo študijo, ki naj prispeva k jasnejši predstavi o pomenu skladatelja Isaaca Poscha tudi v kontekstu glasbene umetnosti na Kranjskem v prvih desetletjih 17. stoletja, ko je ta evropsko pomemben skladatelj predstavljal njen integralni del.

131 Thomas Simpson, *Taffel Consort*. Hamburg (1621).

132 Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 65, op. 56 in str. 76.

133 Prim. J. Höfler, *n. d.* (1978), str. 144.

134 Prim. M. Praetorius, *n. d.* (1963), str. 140.

135 Dve harfi sta bili, na primer zabeleženi tudi v Valvasorjevi zapuščini. Prim. I. Cvetko, 'Valvasor in njegov zvok'. *Valvasorjev zbornik*, ur. A. Vovko, Ljubljana (1990), str. 311.

Priloga št. 1

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Balleta I

C

A

T

B

4

8

12

16

Musical score for measures 16-19. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 16: Treble 1 has a quarter rest, Treble 2 has a quarter rest, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat. Measure 17: Treble 1 has a quarter note G, Treble 2 has a quarter note G, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat. Measure 18: Treble 1 has a quarter note F, Treble 2 has a quarter note F, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat. Measure 19: Treble 1 has a quarter note E, Treble 2 has a quarter note E, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat.

20

Musical score for measures 20-22. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 20: Treble 1 has a quarter note D, Treble 2 has a quarter note D, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat. Measure 21: Treble 1 has a quarter note C, Treble 2 has a quarter note C, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat. Measure 22: Treble 1 has a quarter note B, Treble 2 has a quarter note B, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat.

23

Musical score for measures 23-26. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 23: Treble 1 has a quarter note A, Treble 2 has a quarter note A, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat. Measure 24: Treble 1 has a quarter note G, Treble 2 has a quarter note G, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat. Measure 25: Treble 1 has a quarter note F, Treble 2 has a quarter note F, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat. Measure 26: Treble 1 has a quarter note E, Treble 2 has a quarter note E, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat.

27

Musical score for measures 27-29. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 27: Treble 1 has a quarter note D, Treble 2 has a quarter note D, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat. Measure 28: Treble 1 has a quarter note C, Treble 2 has a quarter note C, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat. Measure 29: Treble 1 has a quarter note B, Treble 2 has a quarter note B, Bass 1 has a whole note B-flat, Bass 2 has a whole note B-flat.

30

Musical score for measures 30-32. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 30 shows a rest in the first treble staff, followed by a sixteenth-note triplet in the second treble staff and a quarter note in the bass staff. Measure 31 features a sixteenth-note triplet in the first treble staff, a rest in the second, and a quarter note in the bass staff. Measure 32 has a rest in the first treble staff, a sixteenth-note triplet in the second, and a quarter note in the bass staff.

33

Musical score for measures 33-36. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves. Measure 33 has a rest in the first treble staff, followed by eighth notes in the second treble staff and eighth notes in the bass staff. Measure 34 continues with eighth notes in the first treble staff, eighth notes in the second, and eighth notes in the bass staff. Measure 35 features eighth notes in the first treble staff, eighth notes in the second, and eighth notes in the bass staff. Measure 36 has eighth notes in the first treble staff, eighth notes in the second, and eighth notes in the bass staff.

37

Musical score for measures 37-40. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves. Measure 37 has eighth notes in the first treble staff, eighth notes in the second, and eighth notes in the bass staff. Measure 38 continues with eighth notes in the first treble staff, eighth notes in the second, and eighth notes in the bass staff. Measure 39 features eighth notes in the first treble staff, eighth notes in the second, and eighth notes in the bass staff. Measure 40 has eighth notes in the first treble staff, eighth notes in the second, and eighth notes in the bass staff.

41

Musical score for measures 41-44. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves. Measure 41 has eighth notes in the first treble staff, eighth notes in the second, and eighth notes in the bass staff. Measure 42 continues with eighth notes in the first treble staff, eighth notes in the second, and eighth notes in the bass staff. Measure 43 features eighth notes in the first treble staff, eighth notes in the second, and eighth notes in the bass staff. Measure 44 has eighth notes in the first treble staff, eighth notes in the second, and eighth notes in the bass staff.

Priloga št. 2

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Tanz VIII

The first system of the musical score consists of four staves labeled C, A, T, and B. The C staff is in treble clef, A in treble clef, T in alto clef, and B in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is a dance piece with a lively, rhythmic character.

The second system of the musical score starts at measure 5. It features a repeat sign at the beginning of the system. The notation continues across four staves (C, A, T, B) with various rhythmic patterns and melodic lines.

The third system of the musical score starts at measure 11. It continues the dance piece with four staves (C, A, T, B). The system concludes with a double bar line and fermatas on the final notes of each staff.

Priloga št. 3

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Tanz IX

Musical score for measures 1-3 of 'Tanz IX'. The score is written for four staves: C (Cello), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music consists of eighth and quarter notes.

Musical score for measures 4-7 of 'Tanz IX'. The score is written for four staves: C (Cello), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music consists of eighth and quarter notes.

Musical score for measures 8-11 of 'Tanz IX'. The score is written for four staves: C (Cello), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music consists of eighth and quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

12

Musical score for measures 12-15. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music consists of a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. Measure 12 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a half note G3. Measure 13 continues the melody with a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The bass clef staff contains a half note A3. Measure 14 has a treble clef staff with a quarter note A4, an eighth note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. The bass clef staff contains a half note B2. Measure 15 ends with a treble clef staff with a quarter note E5, an eighth note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass clef staff contains a half note C3.

16

Musical score for measures 16-19. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music consists of a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. Measure 16 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a half note G3. Measure 17 continues the melody with a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The bass clef staff contains a half note A3. Measure 18 has a treble clef staff with a quarter note A4, an eighth note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. The bass clef staff contains a half note B2. Measure 19 ends with a treble clef staff with a quarter note E5, an eighth note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass clef staff contains a half note C3.

20

Musical score for measures 20-23. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music consists of a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. Measure 20 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a half note G3. Measure 21 continues the melody with a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The bass clef staff contains a half note A3. Measure 22 has a treble clef staff with a quarter note A4, an eighth note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. The bass clef staff contains a half note B2. Measure 23 ends with a treble clef staff with a quarter note E5, an eighth note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The bass clef staff contains a half note C3.

Priloga št. 4

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Gagliarda VIII

C
A
T
B

Measures 1-3 of the vocal score. The vocal parts (C, A, T, B) are written in 3/2 time with a key signature of one flat. The C part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The A part has a simpler line with quarter notes. The T and B parts have a bass line with quarter notes.

4

Measures 4-7 of the instrumental score. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. A sharp sign is visible in the second measure of the top staff.

8

Measures 8-11 of the instrumental score. This section continues the instrumental texture with similar rhythmic and melodic motifs across the four staves.

11

Measures 11-14 of the instrumental score. This section includes a repeat sign (double bar line with dots) in the first measure of the first staff, indicating a first ending or a specific phrasing instruction.

15

Musical score for measures 15-19. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

20

Musical score for measures 20-22. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

23

Musical score for measures 23-25. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

26

Musical score for measures 26-29. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Priloga št. 5

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Gagliarda IX

C

A

T

B

4

8

13

19

Musical score for measures 19-21. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measure 19: Treble 1 has a quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Treble 2 has a whole rest. Bass 1 has a whole note G3. Bass 2 has a whole note G3. Measure 20: Treble 1 has a quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Treble 2 has a whole rest. Bass 1 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Bass 2 has a whole note G3. Measure 21: Treble 1 has a quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Treble 2 has a whole rest. Bass 1 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Bass 2 has a whole note G3.

22

Musical score for measures 22-24. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measure 22: Treble 1 has a quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Treble 2 has a whole rest. Bass 1 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Bass 2 has a whole note G3. Measure 23: Treble 1 has a quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Treble 2 has a whole rest. Bass 1 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Bass 2 has a whole note G3. Measure 24: Treble 1 has a quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Treble 2 has a whole rest. Bass 1 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Bass 2 has a whole note G3.

25

Musical score for measures 25-27. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measure 25: Treble 1 has a quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Treble 2 has a whole rest. Bass 1 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Bass 2 has a whole note G3. Measure 26: Treble 1 has a quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Treble 2 has a whole rest. Bass 1 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Bass 2 has a whole note G3. Measure 27: Treble 1 has a quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Treble 2 has a whole rest. Bass 1 has a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Bass 2 has a whole note G3.

Priloga št. 6
Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*
Gagliarda I

The first system of the musical score consists of four staves labeled C, A, T, and B. The time signature is 3/2 and the key signature has one flat (B-flat). The C staff (treble clef) begins with a melodic line: quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a half note G4, and a quarter note F#4. The A staff (treble clef) has a whole rest in the first measure, then enters in the second measure with a melodic line: quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a half note G4, and a quarter note F#4. The T staff (bass clef) starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. The B staff (bass clef) starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. Brackets above the C and A staves indicate they play together. A bracket below the T and B staves indicates they play together.

The second system of the musical score consists of four staves labeled C, A, T, and B. The time signature is 3/2 and the key signature has one flat (B-flat). The C staff (treble clef) begins with a melodic line: quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a half note G4, and a quarter note F#4. The A staff (treble clef) has a whole rest in the first measure, then enters in the second measure with a melodic line: quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a half note G4, and a quarter note F#4. The T staff (bass clef) starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. The B staff (bass clef) starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. Brackets above the C and A staves indicate they play together. A bracket below the T and B staves indicates they play together.

The third system of the musical score consists of four staves labeled C, A, T, and B. The time signature is 3/2 and the key signature has one flat (B-flat). The C staff (treble clef) begins with a melodic line: quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a half note G4, and a quarter note F#4. The A staff (treble clef) has a whole rest in the first measure, then enters in the second measure with a melodic line: quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a half note G4, and a quarter note F#4. The T staff (bass clef) starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. The B staff (bass clef) starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. Brackets above the C and A staves indicate they play together. A bracket below the T and B staves indicates they play together.

13

Musical score for measures 13-17. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 13 starts with a dotted line above the first treble staff. Measure 14 has a dotted line above the second treble staff. Measure 15 has a dotted line above the first treble staff. Measure 16 has a dotted line above the first treble staff. Measure 17 has a dotted line above the first treble staff. The score ends with a double bar line and repeat signs.

18

Musical score for measures 18-21. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 18 has a dotted line above the first treble staff. Measure 19 has a dotted line above the second treble staff. Measure 20 has a dotted line above the second treble staff. Measure 21 has a dotted line above the second treble staff. The score ends with a double bar line and repeat signs.

22

Musical score for measures 22-25. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 22 has a dotted line above the first treble staff. Measure 23 has a dotted line above the second treble staff. Measure 24 has a dotted line above the second treble staff. Measure 25 has a dotted line above the second treble staff. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Priloga št. 7

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Ključni, predznaki, mere in finales

Balleta I

C v
A v
T a
B b
en nižaj: b
mera C
finalis G

Balleta II

C v
A v
T m
B b
brez predznaka
mera C
finalis D

Balleta III

C v
A v
T m
B b
brez predznaka
mera C
finalis E

Balleta IV

C v
A v
T m
B b
brez predznaka
mera C
finalis C

Gagliarda - Tanz - Proportio 1

C v v
A v v
T m a
B b b
en nižaj: b
mera C3 C C3
finalis G

Gagliarda - Tanz - Proportio 2

C v v
A v m
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 C C3
finalis A

Gagliarda - Tanz - Proportio 3

C v v
A v s
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 C C3
finalis C

Gagliarda - Tanz - Proportio 4

C v v
A s s
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 C C3
finalis D

Gagliarda - Tanz - Proportio 5

C v v
A m m
T a a
B b b
en nižaj: b
mera C3 C C3
finalis F

Gagliarda - Tanz - Proportio 6

C v v
A s s
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 C C3
finalis G

Gagliarda - Tanz - Proportio 7

C v V
A s s
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 C C3
finalis A

Gagliarda - Tanz - Proportio 8

C v v
A s s
T a a
B b b
en nižaj: b
mera C3 C C3
finalis G

Gagliarda - Tanz - Proportio 9

C v v
A v s
T m a
B b b
brez predznaka
mera C3 ⌀ ⌀3
finalis D

Gagliarda - Tanz - Proportio 10

C v v
A s s
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 ⌀ ⌀3
finalis G

Gagliarda - Tanz - Proportio 11

C v v
A s s
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 ⌀ ⌀3
finalis A

Gagliarda - Tanz - Proportio 12

C v v
A s s
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 ⌀ ⌀3
finalis C

Couranta - Tanz - Proportio 13

C v v
A s s
T a a
B b b
brez predznaka
mera ⌀3 ⌀ ⌀3
finalis A

Couranta - Tanz - Proportio 14

C v v
A s s
T m m
B b b
brez predznaka
mera ⌀3 ⌀ ⌀3
finalis D

Couranta - Tanz - Proportio 15

C v v
A s s
T a a
B b b
en nižaj: b
mera ⌀3 ⌀ ⌀3
finalis F

Priloga št. 8

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Proportio XII

The musical score is presented in four systems. The first system shows the vocal parts (C, A, T, B) and the beginning of the keyboard accompaniment. The second system includes figured bass notation: **C-dur** above the first measure, **I** above the second measure, and **I** and **V** below the final two measures. The third system includes figured bass notation: **G-dur I** above the second measure, and **V** and **I** below the final two measures. The fourth system includes figured bass notation: **C-dur V** above the first measure, and **I**, **IV**, **V**, and **I** below the subsequent measures. The keyboard part uses a four-line staff with a C-clef and a 3/2 time signature.

SUMMARY

Musicalische Ehrenfreudt is the earliest and the least known collection of the Carinthian composer Isaac Posch (?-1622/23). The print came out in Regensburg in 1618. It contains 49 four-part compositions written in the tradition of contemporary South German ensemble suites and Italian lute suites of the preceding century. The four balletas that open the collection were meant to accompany the aristocratic meals, while the rest of the compositions (groups of three dances: *gagliarda/couranta* - *tanz* - *proportio*) could be performed also for dancing afterwards.

The article gives different aspects of the above mentioned dance-forms, describing their historical development until Posch's time, defining their formal characteristics, showing their ambiguous modal or harmonical structure, suggesting possible instrumentation and performance solutions, including an attempt at the reconstruction of the dances' choreographic function. It further gives a comparison of Posch's suite-like formations with the similarly structured suites contained in the collections of Johannes Thesselius (1609), Paul Peuerl (1611) and Johann Hermann Schein (1617).

All movements within each of these suites are in the same tonality and use consistent numbering and groupings of dances. The succession of dances is based on a contrast between duple and triple metre which at the same time creates an alternation of slow paced and fast movements. The starting point is the dance (*tanz*) - after dance (*proportio*) relationship, where the original dance is turned into another solely by the manipulation of metre and note values. *Proportios* are not therefore, except for their choreographic elements, analyzed individually.

Tanz, a movement with a clear chordal structure in predominantly two sections figures as a theme, which is, somewhat curiously, placed in the middle of the suites. By comparison with such pieces by other contemporary composers the compositional style of Posch's dances shows more advanced features. Some of them are in three sections and others again contain fast scale passages and imitative figurations. The dancing itself can be reconstructed according to the preserved descriptions of *allemandes*.

The relation of a theme to the *gagliardas* and *courantas* lies predominantly in the opening melodic subject which reappears modified in a more or less imitative manner. Most frequent are imitations in the upper two parts, while there are also examples of imitative passages in all four voices. Posch's *courantas* are close to a fast Italian type called *corrente*.

Although Posch did not give any specific instrumentation for his ensemble pieces, mentioning as preferable all string instruments (*Instrumentalisches Saytenspielen*), a relatively frequent indication of two violin clefs for the *cantus* and *altus*, an alto *c*-clef for the tenor and the bass clef for the bassus imply the use of the relatively new family of violins. The writing itself and the compass of separate voices confirm this.

As far as the term 'variation suites' - however widely used to designate Posch's groups of dances - is concerned the present article concludes that its use is unjustified as in more than half of Posch's groups there is no trace of either rhythmic or melodic connection within all three dances of his suites.

UDK 783.21 Wratny

Aleš Nagode
Ljubljana

SLAVNOSTNE MAŠE VENČESLAVA WRATNYJA

Do sedaj zbrani podatki o cerkveni glasbi na Slovenskem na prelomu iz 18. v 19. stoletje kažejo, da je, podobno kot druge zvrsti, doživljala velik razmah in stilno preorientacijo. Čeprav v našem poznavanju glasbenega življenja tega časa zevajo precejšnje praznine, nam opravljene raziskave ohranjenih glasbenih zbirk v mnogih večjih krajih dokazujejo, da je razcvet enakomerno zajel celo slovensko ozemlje. Obsežnejše zbirke vokalno-instrumentalnih del, ki mnogokrat zahtevajo precejšnjo zasedbo, so v celoti ali pa vsaj deloma ohranjene v Ljubljani (stolnica, frančiškanski samostan, sv. Jakob), Mariboru (bivša mestna župnijska cerkev, danes stolnica), Celju (opatijska cerkev), Ptujju, Novem mestu (kapitelj in frančiškanski samostan), Gorici (gradivo iz različnih cerkva zbrano v Archivu storico provinciale di Gorizia), Trstu in Kopru. Negovanje vokalno-instrumentalne glasbe, ki bi lahko slonelo na starejši tradiciji, pa je vsaj za dvajseta leta 19. stoletja izpričano tudi v Idriji.¹

O tem, koliko in kakšne izvajalske moči so imele omenjene cerkve na razpolago, lahko največkrat le ugibamo. Podrobneje poznamo le stanje stalne ljubljanske stolne kapele, ki pa je, po svoji tradiciji in materialni osnovi imela na Slovenskem izjemen položaj. V začetku osemdesetih let 18. stoletja je obsegala poleg organista, učiteljskega pomočnika in altista še štiri violiniste in poganjalca meha. Slaba kvalitetna raven kapele je vzpodbudila škofa Karla Herbersteina in njegovega naslednika škofa Mihaela Brigida k več reformnim poskusom. Tako je stolna kapela ok. leta 1790 dobila obseg in sestavo, ki je ustrezala izvajanju tudi zahtevnejših cerkveno-glasbenih del klasicističnega repertoarja. Leta 1792 je tako imela petnajst članov: organista, dva prva violinista, tri druge violiniste, violonista, štiri pevce (sopranista, altista, tenorista in basista), dva oboista in dva trobentača. Načrtovana nastavitve samostojnega kapelnika ni bila nikoli izvedena.² Kakšni sestavi so izvajali cerkveno glasbo v drugih omenjenih cerkvah ostaja neznanka. Domnevamo lahko, da so bili to ad hoc sestavljeni ansambli, v katerih so po potrebi sodelovali glasbeniki, ki so bili v nekem kraju takrat na voljo.

V zbirkah ohranjeni repertoar obsega večinoma skladbe skladateljev južno-nemškega in avstrijskega kroga, sopotnikov dunajske klasike. Dela ostajajo v okviru

1 Prim. Mihael Arko, Idrijski organisti, v: Cerkevni glasbenik 52 (1929), str. 55-58.

2 Prim. Janez Höfler, Tokovi glasbene kulture na Slovenskem. Od začetkov do 19. Stoletja (Ljubljana, Partizanska knjiga 1970), str. 83-86.

zgodnje klasicističnega glasbenega jezika. Cerkevno-glasbena dela obeh velikih mojstrov, Josepha Haydna in Wolfganga A. Mozarta so presenetljivo slabo zastopana. V zbirkah je le nekaj njunih tiskanih maš, oz. prepisov tiskanih izdaj. To pa dokazuje, da so bile v zbirke uvrščene šele v prvem ali drugem desetletju 19. stoletja, ali pa še kasneje. Mlajšega datuma so tudi številne priredbe popularnih opernih arij, ki so z latinskim duhovnim besedilom postale priljubljena popestritev cerkvenih obredov.

Pomembno so k prodoru novega klasicističnega glasbenega jezika na Slovenskem prispevali tudi glasbeniki, ki so prihajali k nam iz tujine. Med tistimi, ki so v glasbenem življenju tistega časa pustili izreden pečat, je bil ob Benediktu Dusiku, Leopoldu Schwerdtu in Antonu Hollerju prav gotovo tudi Venčeslav Wratny. O kraju in letu njegovega rojstva nimamo nobenih podatkov. Po imenu sodeč, gre za enega od številnih čeških ali slovaških skladateljev 18. stoletja, ki jih je iskanje boljših možnosti za preživljanje odvedlo v tujino. Tudi o nadaljevanju življenjske poti imamo večinoma le posredne podatke. Najzgodnejši podatek sega v leto 1783, ko naj bi bil kapelnik prvega pešpolka "Zettitz", nastanjenega v Gorici.³ Od 1785 do 1789 je bil "Musikdirector" pri gledališkem ravnatelju Weitzhoferju v Gradcu.⁴ V tem času naj bi napisal nekaj pantomim.⁵ Lahko domnevamo, da je tudi v naslednjih letih deloval v štajerski prestolnici, saj je med letoma 1792 in 1794 tamkaj gostujoča gledališka skupina Josefa Belloma izvedla dve njegovi deli. Predelavo neke italijanske opere neznanega avtorja, ki je bila z nemškimi besedilom izvedena pod naslovom "Drei Sultaninen" in njegovo opero "Der Sieg der Treue und der Liebe".⁶ Leta 1796 se je mudil v Ljubljani, kjer je bil verjetno član stolne kapele.⁷ Naveden je tudi med člani Filharmonične družbe,⁸ za katero je komponiral Koncert za lovski rog in orkester v Es-duru, ki je naveden v popisu društvenega arhiva.⁹ Kasneje se je verjetno preselil v Gorico, kjer je deloval kot organist ali kapelnik v eni od mestnih cerkva. O tem pričajo ohranjeni avtografi v tamkajšnjem pokrajinskem arhivu, ter zveze s Petrom Antonom Codellijem.¹⁰ O njegovem bivanju v Gorici imamo tudi veliko mlajše, posredno pričevanje. Omenja ga namreč Andrej Marušič v svojih spominih¹¹ kot nekdanjega goriškega kapelnika, po rodu Čeha, čigar pastoralni offertorij "Laetentur coeli" se je že kakih 60 let (ok. leta 1860) izvajal pri božični maši. Skladba se izvaja še danes.

Skladateljev opus, kolikor ga danes poznamo je dokaj obsežen. Žal sta od njegove posvetne ustvarjalnosti ohranjeni le dve deli: Sinfonia in priredba neke Uverture Josepha Weigla za klavir.¹² Druga že omenjena dela, glasbeno scenska in Koncert za lovski rog v Es-duru veljajo zaenkrat za izgubljena.

3 ibid, str. 133.

4 Rudolf Flotzinger, Anfänge des deutschsprachigen Musiktheaters in Graz, v: Muzikološki zbornik 18 (1982), str. 23-41.

5 Ernst L. Gerber, Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler (1^oLeipzig, Breitkopf-Härtel, 1790; reprint Graz, Akademische Druck. und Verlagsanstalt, 1977), str. 831.

6 Rudolf Flotzinger, Graz, v: New Grove Dictionary of Opera, ur. Stanley Sadie (London-New York, MacMillan, 1992).

7 Prim. Dragotin Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, 2. Zv. (Ljubljana, Državna založba, 1959), str. 162.

8 Verzeichnis sämtlicher wirklicher und Ehrenmitglieder der Philharmonischer Gesellschaft in Laibach, rkp., 1801.

9 Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach. N^o 1 (Ljubljana 1804).

10 Alessandro Arbo, I Fondi musicali dell'archivio storico provinciale di Gorizia (Gorica, 1994), str. 31.

11 Andrej Marušič, Moja doba in podoba (Gorica, Goriška Mohorjeva, 1991), str. 62.

12 Obe skladbi sta v Zgodovinskem arhivu v Gorici.

Neprimerno bolje so ohranjene njegove cerkveni rabi namenjene skladbe. Prevladujejo maše, kar triindvajset po številu. Pretežno so to skladbe za dva do štiri glasove z orgelsko spremljavo. Večji instrumentalni sestav zahtevajo le maše v C-, D- in B-duru iz zbirke frančiškanskega samostana v Novem mestu, ter v A-, G- in D-duru iz zbirke celjske Optajiske cerkve. Od verjetno tudi ambicioznejše zasnovane maše v F-duru je v arhivu frančiškanskega samostana v Ljubljani ohranjen le ovitek. Poleg maš poznamo še nekaj manjših cerkvenih skladb: dvoje litanij (v C- in F-duru), Graduale in dva Tantum ergo. Nekaj njegovih cerkvenih skladb je tudi v graškem škofijskem arhivu in v obsežni zbirki muzikalij Nikole Udine-Algarottija (hrani Hrvatski glazbeni zavod). Z nekaj mašami je zastopan tudi v zbirki Antonia Gracca, ki jo hrani Biblioteca civica di Trieste.

Vpogled v značilnosti in kompozicijsko dospelost Wratnyjevih skladb nam bolje kot njegova manjša dela, ki sodijo v sfero porabne cerkvene glasbe, da že omenjenih šest slavnostnih maš. Te so s svojo številčejšo orkestralno zasedbo, z nastopi vokalnih in instrumentalnih solističnih glasov ter dolžino, ki presega okvire običajnega nedeljskega bogoslužja, skladatelju ponujale dovolj možnosti, da je lahko pokazal svoje ustvarjalne sposobnosti.

Vseh šest maš ima dokaj veliko zasedbo. Zbor je večinoma štiriglasen (sopran, alt, tenor, bas). Izjema je le maša v D-duru,¹³ ki zahteva le tri pevske glasove. Jedro orkestrskega zvoka še vedno predstavlja cerkveni trio - dve violini in bas. Basovski fundament je poverjen orgelskemu partu, ki je zapisan kot oštevilčeni bas. Le-ta na zborovskih mestih zvesto sledi liniji zborovskega basa in jo le malenkostno variira. Odstopanja so predvsem ritmične narave. Pogosta je drobitev daljših notnih vrednosti na vrsto repetitivnih tonov, ki so s svojim enakomernim utripanjem v oporo drugim izvajalcem. V medigrah se giblje bolj svobodno. Pogoste so markantne unisono pasaže in razloženi akordi velikega obsega. V solističnih nastopih orgle običajno ne prinašajo tehtnejše tematike, temveč imajo izrazito virtuozen značaj. Odvijajo se v bogato razvejanih pasažah in hitri figuraciji. Svoj zalet črpajo predvsem iz izmenjavanja triolnih in binarnih ritmičnih vzorcev. Najdemo tudi enoglasna mesta v diskantnem registru, ki skladatelju služijo za karakterizacijo nekaterih mest besedila.

Glasovi za violone so ohranjeni le za maši v B- in C-duru iz novomeške zbirke.¹⁴ Pri dveh, v G- in A-duru iz zbirke celjske opatijske cerkve¹⁵ nosi orgelski part dostavek "et Violone", pri obeh mašah v D-duru¹⁶ pa v orgelskem partu ni izznak, ki bi kazale na sodelovanje še drugih instrumentov pri izvedbi generalbasa. Oba violonska parta skoraj dosledno podvajata orgelski glas. Odstopanja najdemo predvsem tam, kjer le-ta podvojen oktavo nižje prekoračuje obseg instrumenta. Mesta na katerih nastopa violone sam ("senza organo") so zelo redka. Kot že rečeno, v glasovih ne najdemo oznak, ki bi nam podrobneje osvetlile vprašanje zasedbe generalbasa. Zato lahko domnevamo, da je bila zasedba generalnega basa v obeh kapelah pač prepuščena vsakokratnim izvajalcem. Ti so uporabili instrumente, ki so bili trenutno na voljo.

Violo, kot izpisan, samostojen glas zahtevata dve maši iz celjske zbirke.¹⁷ Njena vloga v glasbenem stavku je dvojna. Deloma še sledi starejši tradiciji, tako da oktavo

13 Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 203.

14 Ms. Mus. 201, Ms. Mus. 205.

15 Ms. Mus. 106, Ms. Mus. 107.

16 Novo mesto-frančikani Ms. Mus. 203, Celjeopatijska cerkev Ms. Mus. 105.

17 Ms. Mus. 106, Ms. Mus. 107.

više podvaja basovsko linijo, redkeje prvo ali drugo violino oktavo niže. V obeh mašah pa najdemo mesta, kjer dobiva samostojnejšo vlogo, kot harmonijo izpolnjujoč srednji glas. S tem se je skladatelj oddaljil od baročne tradicije, ter poskušal vsaj mestoma slediti pridobitvam sodobnega razvoja, ki je orkestrski zvok utemeljil na štiriglasnem godalnem stavku.

Obe violini sta osrednji nosilec tematike v orkestrskem stavku. Kljub temu je njuna vloga v posameznih mašah zelo različna. Njuno gibanje je lahko popolnoma podrejeno zborovskim glasovom. Prva violina podvaja predvsem sopran, lahko pa tudi katerega od obeh srednjih glasov (alt, tenor), če ta prevzame melodično vodilno vlogo. Linije so lahko zmerno, deloma pa tudi močno figurirane. Le v maši v A-duru iz celjske zbirke¹⁸ se violinska parta tako močno oddaljita od poteka zborovskih glasov, da ju lahko označimo za samostojna instrumentalna glasova. Druga violina ima izrazito podrejen položaj. Tudi to daje skladbam izrazito moderno podobo. Ne najdemo niti sledu baročne enakopravnosti obeh violin, ki jo še lahko zasledimo v nekaterih cerkvenih delih mojstrov druge polovice 18. stoletja. Večinoma prinaša srednje glasove harmonije, kar pogojuje njeno pretežno akordsko figurativno vlogo in pogosto rabo Albertijevih basov. Na izpostavljenih mestih služi tudi za okrepitev unisono pasaž. Pogosto nastopa v terčnih oz. Sekstnih paralelah s prvo violino. Ta značilnost skladatelja jasno umešča v neapeljsko tradicijo. Enake provenience so tudi nekateri motivični elementi. Lirična vzdušja slikajo razloženi akordi s pavzo na lahko dobo in repetitivni motivi. Patetiko počasnih stavkov poudarjajo pogosti vzdihujoči motivi (Seufzermotiv). Punktirani razloženi akordi in strmo vzdigujoče se pasaže služijo za slikanje slavnostnih odsekov besedila.

Glasovi trobent in rogov, ki nastopajo vedno v parih, se v svojih potezah bistveno ne razlikujejo. Izhajajoč iz baročne tradicije dajejo skladbam kraljevski blesk, saj je moral slavospev Bogu odsevati sijaj hvalospevov zemeljskim monarhom. Prinašajo tone enega od zgornjih treh glasov, vendar pri tem ne sledijo dosledno nobeni od pevskih linij. Njihova vloga je z močnimi akcenti poudarjati ritmično in harmonsko izrazita mesta. Trobente so zasedene v vseh treh mašah iz novomeške zbirke, medtem ko se celjske omejujejo na rogove. Hkrati nastopajo le v maši v B-duru.¹⁹ Rogovi podčrtujejo mesta z bolj liričnim, pastoralnim značajem. Tako v maši v C-duru²⁰ skladatelj v vseh stavkih uporablja trobente, le v Benedictusu izrecno predpisuje rogove. Odsotnost trobent v mašah iz celjske zbirke ima lahko tudi druge, neglasbene vzroke. Mogoče je vzrok dolgoletna prepoved rabe trobent in pavk v cerkvah, ki jo je leta 1754 ukazala cesarica Marija Terezija. Čeprav je popolna prepoved obveljala le do leta 1767, je bila njihova uporaba tudi še po tem pridržana posebnim priložnostim, ter so o njej morali poročati oblastem.²¹ Pavke nastopajo vedno v povezavi s trobentami. Omejujejo se na prvo in peto stopnjo vsakokratne tonalitete. Njihovi nastopi služijo le močni ritmični akcentuaciji.

Orkestrski zvok dopolnjujejo pihalni instrumenti. V večini maš jih zastopa le par instrumentov (flavti, oboe ali klarineta), v dveh mašah iz novomeške zbirke pa najdemo zasedbo za flavto in dve oboe. Pihala večinoma podvajajo zborovske glasove, le redko

18 Ms. Mus. 107.

19 Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 201.

20 Novo mesto - frančiškani, Ms. Mus. 205.

21 Reinhard G. Pauly, *The Reforms of Church Music under Joseph II.*, v: *Musical Quarterly* 43 (1957), str. 372-382.

prevzemajo tudi tematsko vlogo. Kot značilni kompozicijski prijem velja omeniti nekajkrat uporabljeno izmenjevanje prve violine in katerega od pihalnih instrumentov. Skladatelj se izogiba skrajnih leg, tako da je bilo v praksi možno glasove zasesti s tistim pihalnim instrumentom, ki je bil na voljo. Od tega odstopata le parta flavt v obeh že omenjenih mašah iz novomeške zbirke, ki imata melodično izrazitejšo linijo, mestoma prevzemata tematsko vlogo podobno tisti prve violine, ter uporabljata skrajne registre instrumenta. Kljub temu, da pihalni instrumenti nimajo izrazite tematske vloge, odločilno prispevajo k orkestrskemu zvoku.

Wratnyjev zborovski stavek je poudarjeno homofon. Zbor nastopa skoraj izključno z akordsko deklamacijo, ki prevzema vlogo zborovskega recitativa. Ta ima dokaj togo, iz ritma besedila izpeljano ritmiko. V vseh mašah zasledimo le dve mesti s skozi glasove izpeljano imitacijo. Celo pri odsekih besedila, ki so jih skladatelji 18. stoletja skoraj po pravilu uglasbili kot fugo (*Cum Sancto Spiritu* in *Et vitam venturi*), se skladatelj zadovolji s tako ali drugače doseženo navidezno polifonijo. Togost homofonega stavka razrahlja Wratny na različne načine. Pogosti so predčasen vstop enega od glasov, kateremu nato drugi odgovarjajo, sinkopirano vodenje enega od glasov, enakomerno korakanje basa ob ležečih tonih v ostalih glasovih. Omeniti velja tudi paralelno vodenje dveh glasov znotraj homofonega zborovskega stavka, običajno sta to sopran-alt ali sopran-tenor, v vzporednih terciah oz. sekstah. Monolitnost homofonega stavka razbija tudi drugačna deklamacija besedila v različnih glasovih. Povezovanje glasov v skupine v smislu dvojnega dvoglasja tu ne zasledimo. To maše še trdneje uvršča med dela, ki kažejo močan vpliv neapeljskega sloga. Zborovski stavek je v splošnem dovolj kvaliteten. Skladatelj se izogiba skrajnim legam, veliki intervalski skoki, ali nenavadna zaporedja so redka. Nekaj okornosti je le v vodenju srednjih glasov. Pogosta so križanja glasov, zlasti tenorja in basa, kar pa je značilnost neapeljskega zborovskega stavka.²² Alt in tenor imata vlogo harmonskega polnila, le mestoma pa prevzemata tudi melodično razvitejšo linijo in s tem nadomeščata enega od vodilnih glasov.

Pri solističnih nastopih moramo ločiti med zaključenimi stavki v arijski obliki²³ in nastopi solistov vključenimi v drugače pretežno zborovske stavke. Prvi so melodično izrazitejši, čeprav nikoli pretirano operni. V njih se je skladatelj izognil vsakršni posvetni virtuoznosti. Skladatelj slika predvsem lirično, pastoračno vzdušje, tako primerno temu stavku. Oblikovno sledi vzoru da capo arije s srednjim delom v dominantni tonaliteti, ki prinaša sicer novo vendar nikoli izrazito kontrastno motiviko. Nastopi solistov v sicer pretežno zborovskih stavkih so melodično manj izraziti, ter se le malo razlikujejo od linij zborovskih glasov. Večinoma se omejujejo na nedomisljeno korakanje po tonih razloženih akordov, ki ga še podčrtuje enolična ritmika. Le na redkih mestih skladatelj dosega učinkovitejšo melodično gradnjo, ki lahko služi tudi glasbenemu izrazu besedila.

Pri uporabi harmonskih sredstev je skladatelj izredno skromen ter v celoti sledi neapeljskim vzorom. Omejuje se pretežno na uporabo akordov glavnih stopenj. Neločljivi del glasbenega stavka so tudi različni zadržki, ki so ena od značilnosti neapeljskega stila. Pogosta je raba stranskih dominant, zlasti dvojne dominante in zmanjšanega septakorda na dominantno. Te so tudi glavno sredstvo za moduliranje v

22 Carl M. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (Wurzburg, Tritsch Verlag, 1941), str. 31.

23 *Benedictusa* v mašah v B-(Novo mesto-frančiškani, Ms.- Mus. 201) in A-duru (Celje-opatijska cerkev, Ms. Mus. 107).

druge tonalitete. Le-te doseže skladatelj po pravilu tako, da dalj časa vztraja na menjavanju stranske dominante in bodoče tonike nove tonalitete, ter s tem zamegli osnovno tonaliteto. Novo tonaliteto nato utrdi s popolno kadenco. Za doseg tonalnega kontrasta uporablja večinoma sorodne tonalitete (dominantna, paralelni dur oz. mol, redkeje subdominantna). Nekajkrat pa srečamo tudi oddaljenejšo terčno sorodne tonalitete (npr. B-dur, D-dur).

Kyrie ima v mašah 18. stoletja dvojen značaj. V vsebinskem pogledu je prošnjja spokorjenega vernika na začetku obreda, hkrati pa glasbeni uvod, ki mora slavnostnemu bogoslužju že na začetku dati primeren blesk. Besedilo s svojo jasno strukturo (prvi in zadnji od treh verzov sta identična; notranja dvodelnost vzklika in odgovora) ponuja kar nekaj izhodišč za glasbeno obliko, ki so spodbudila tudi Wratnyjevo ustvarjalnost. Kar v treh mašah²⁴ ima Kyrie počasni uvod, ta prinese večkrat ponovljeno prvo vrstico besedila, kateremu sledi hitro nadaljevanje stavka, ki običajno prinaša besedilo še enkrat v celoti. Počasni uvod je členjen v več odsekov, ki prinašajo po eno vrstico besedila. Značilen je notranji kontrast, ki označuje dvojnost vzklika in odgovora. Skladatelj ga dosega z različnimi sredstvi, kot so piano-forte, manjša-večja zasedba, solo-tutti in podobno. Zaključek je tudi višek uvoda. Tu skladatelj stopnjuje patetiko s standardnimi neapeljskimi sredstvi, izmikom v mol, skoraj redno pa z uporabo zmanjšanega septakorda na dominantno. Počasni uvod se po pravilu konča z delno kadenco, ki ga poveže z nadaljevanjem stavka. Hitri del Kyrie je v dveh mašah²⁵ s počasnim uvodom zasnovan na rondojskem principu, le v eni,²⁶ ki ima tudi sicer skromnejšo zasnovo je tridelen, s srednjim delom v subdominantni tonaliteti. Kontrastni srednji del, ali prva rondojska epizoda običajno prinaša drugo vrstico besedila (Christe eleison), kar ustreza navadi tega časa. V tem delu uvodnega stavka ne najdemo tesnejše povezave med besedilom in glasbo, saj je v ospredju glasbena oblika.

Pri eni maši²⁷ je Kyrie oblikovan kot sonatni stavek, katerega izpeljavo nadomešča počasni srednji del. Le-ta prinaša drugo vrstico besedila, ter je po svojih značilnostih enak počasnim uvodom. V sonatnem stavku je izrazita skoraj popolna odsotnost delov oblike z izpeljevalnim značajem (most, zaključna skupina, izpeljava). Oblikovno simetrijo je skladatelj še poudaril z zamenjanim vrstnim redom tem v reprizi (zrcalna repriza). Bolj konvencionalni sta preprosta tridelna oblika (ABA) brez počasnega uvoda²⁸ in pa variacijska oblika (AA₁A₂).²⁹

Pri uglasbitvi Glorije uporablja skladatelj dva oblikovna vzorca. Prvi je svobodni rodno. Stavek je grajen iz ponovitev uvodnega odseka in vmesnih epizod. Te so pogosto v dominantni, lahko tudi subdominantni tonaliteti. Drugi oblikovni vzorec je tridelen.³⁰ Uvodni, prekomponirani del in njegova ponovitev oklepata počasni srednji del, ki prinaša besedilo od "Qui tollis" do "suscipe orationem nostram". Le-ta je po značaju podoben uvodom v Kyrie. V prvem delu doseže skladatelj z modulacijo v dominantno tonaliteto močan tonalni kontrast, katerega izravnava šele v njegovi

24 Maše v B- in C-duru (Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 201 oz. 205) in D-duru (Celje-opatijska cerkev, Ms. Mus. 105).

25 V V- in C-duru (Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 201 in 205).

26 Maša v D-duru (Celje-opatijska cerkev, Ms.mus. 105).

27 Maša v G-duru (Celje- opatijska cerkev, Ms. Mus. 106).

28 Maša v D-duru (Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus 203).

29 Maša v A-duru (Celje-opatijska cerkev, Ms.mus.107).

30 V maši v G-duru (Celje-opatijska cerkev, Ms.mus. 106).

ponovitvi na koncu mašnega stavka. V dveh mašah (v C- in A-duru³¹) najdemo varianto oblikovnega poteka, ki združuje značilnosti obeh oblikovnih vzorcev. Tu nastopa počasni srednji del, kot ena od epizod v drugače rondojsko zasnovanem stavku (ABAC(Andante)A).

V uglasbitvi Glorije najdemo le malo mest, ki bi kazala na poglobljeno skladateljevo soočenje z besedilom. V hitrih delih je njegovo zanimanje vzbudilo le nasprotje med nebeško slavo in zemeljskim mirom, ki ga slika v maši v D-duru.³² Izrazitejši so počasni deli, ki pa spokorniškemu značaju besedila ustrezajo le po temeljnem vzdušju. Tega slika Wratny z že znanimi sredstvi: molovsko tonaliteto, kromatiko, zmanjšanimi septakordi in dinamičnimi in instrumentacijskimi kontrasti.

Oblikovna zasnova Creda je, z izjemo maše v G-duru iz celjske zbirke,³³ ki je oblikovana kot sonatni stavek s počasnim delom namesto reprize, enaka tisti iz Glorije. Prekomponirani, ali rondojsko oblikovani prvi del in njegova variirana ponovitev oklepata počasni srednji del, ki prinaša besedilo od "Et incarnatus" do "et sepultus est". Le-ta je po svojih oblikovnih značilnostih soroden podobnim odsekom Glorije, le da je običajno bolj lirično, pastoralno občuten. Tudi v hitrih delih Creda se skladatelj večinoma omejuje na čim bolj tekočo recitacijo obsežnega besedila. Omejuje se na v tistem času skoraj obvezno slikanje besed, npr. "mortuorum" z upočasnitvijo tempa, daljšimi notnimi vrednostmi, koronami, d-molovsko tonaliteto in "et resurrexit" s strmo vzdigujočim se unisonom. Omeniti velja občasno ponavljanje besede "Credo" med potekom stavka v Maši v B-duru,³⁴ tudi tam, kjer je liturgični tekst ne predpisuje. Čeprav se ponovi le trikrat dokazuje, da je bil Wratnyju znan ta, v delih avstrijskih skladateljev pogost način oblikovnega in simbolnega povezovanja tega mašnega stavka v celoto (t.i. Credo-messe).

Sanctus je po pravilu dvodelen. Prvi, počasni del prinaša večinoma prvo vrstico besedila, medtem ko hitro nadaljevanje prinese ostanek besedila skupaj z zaključno Hosanno. Od tega vzorca odstopa le Sanctus iz maše v B-duru,³⁵ kjer obsega počasni del celo besedilo z izjemo "Hosanne", ki je poverjena zaključnemu hitremu odseku. Počasni deli so izrazito majestetični, z masivnim akordskim zborovskim stavkom, ki ga obilno podpirajo instrumenti. Za hitre dele je značilna izredna pospešitev tempa in odsotnost tehtnejše motivike.

Benedictus ima, ne glede na to, ali je namenjen zborovski izvedbi, ali predstavlja solistično arijo, izrazito liričen značaj. Tudi tu najdemo celo vrsto oblikovnih rešitev. Običajno je tridelen. Pri zborovsko koncipiranih stavkih v obeh mašah v D-duru³⁶ je to preprosta tridelna (ABA) zasnova s srednjim delom v dominantni tonaliteti, v maši v G-duru³⁷ pa trikrat ponovljen začetni del (AAA), ki mu sledi ponovitev "Hosanne" iz prejšnjega Sanctusa. V maši v C-duru³⁸ najdemo zopet sonatni stavek. Motivično sorodni temi sta eksponirani dvakrat. Tudi tokrat je brez izpeljave. Njeno mesto zaseda kratka medigra, ki anticipira le glavo teme in konča z delno kadenco. V dveh mašah, v B- in A-duru,³⁹ je Benedictus zasnovan kot arija za solista. Oblikovana je v obeh

31 Novo mesto-frančiškani, Ms.mus. 205 in Celje-opatijska cerkev, Ms. Mus. 107.

32 Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 203.

33 Ms. mus. 106.

34 Novo mesto-frančiškani, Ms.mus. 201.

35 ibid.

36 Novo mesto-frančiškani, Ms.mus. 203 in Celje-opatijska cerkev, Ms.mus. 105.

37 Celje.opatijska cerkev, Ms.mus.106.

38 Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 205.

primerih enako, kot neapeljska da capo arija. Prvi del je vedno eksponiran dvakrat. Srednji del je v dominantni tonaliteti in ni izrazito kontrasten. Izpeljuje motive iz prvega dela.

Agnus Dei, zadnji stavek mašnega ordinarija je oblikovno podoben Kyrie. Podobnost oblikovnih rešitev izhaja iz enake litanjske vsebine in strukture besedila, ter vloge v mašnem ciklusu, tokrat služi za slavnostni zaključek maše. Tudi Agnus Dei po pravilu začenja počasni uvod, ki mu po pravilu sledi ponovitev dela enega od predhodnjih mašnih stavkov, tokrat z besedilom "Dona nobis pacem". Razen pri maši v B-duru,⁴⁰ kjer je skladatelj posegel po zaključnem delu Creda, je to vedno hitri del uvodnega Kyrie.

Težišče spokorniškega izraza stavka je tudi tu, podobno kot v Kyrie, v počasnem uvodu. Tudi po svojih oblikovnih značilnostih in sredstvih izraza je enak počasnim uvodom k prvemu stavku maše. Po besedilu je členjen v več odsekov, ki z notranjim kontrastom odražajo dvojnost vzklika in litanjskega odgovora v besedilu. Za stopnjevanje patetike uporablja skladatelj zopet običajna sredstva neapeljskega glasbenega jezika: molovsko tonalitetu, močne tonalne in dinamične kontraste in nepogrešljivi zmanjšani sepakord. Uvod se zaključuje z delno kadenco, ki ga poveže z nadaljevanjem.

Poskusimo torej na koncu podati dopolnjeno sliko o skladatelju in njegovemu delu, kakor se kaže v mašah, ki smo si jih ogledali. Prav nič nas ne preseneča, da je na skladatelja najmočneje vplival način komponiranja, ki se je izoblikoval v začetku 18. stoletja v Italiji, zlasti v Neaplju, ter zato dobil v strokovni literaturi ime neapeljski slog. Le-ta se je v prvi polovici 18. stoletja, s posredovanjem italijanskih skladateljev, ki so odhajali službovat v tujino, nezadržno širil po katoliških deželah Evrope (z izjemo Francije), ter tako dobil mednarodni pomen. Njegovemu vplivu lahko pripišemo celo vrsto značilnosti, ki jih najdemo v Wratnyjevih delih. Pogosto je ljudsko, pastoralno vzdušje, vodenje glasov v terčnih in sekstnih paralelah, naravni tek koloratur, ter pogosti zmanjšani septakord, ki označuje patetiko in tragičnost. Tudi orkestrski zvok sledi neapeljskim vzorom. Čeprav so njegova osnova še vedno godala, dobivajo tudi pihala pomembnejšo vlogo. Namen skladatelja ni slediti vsem miselnim in čustvenim poudarkom besedila, ampak želi zajeti afekt celotnega stavka, oz. določenega odseka. To ga pripelje do čisto glasbene zasnove in zaključenih oblik. Značilno je vključevanje solistov v formalno jasno oblikovane zborovske odseke. Tipična je tudi zasnova Kyrie s počasnim uvodom in hitrim nadaljevanjem. Tudi ponovitev Kyrie na koncu maše na besedilo "Dona nobis pacem" je neapeljskega izvora.

Nekatere poteze Wratnyjevih maš pa kažejo vpliv dunajskih skladateljev, zlasti Georga Reutterja ml. Njemu velja pripisati sorazmerno toge, puste zborovske odseke, ki se omejujejo na golo deklamacijo besedila, ter bujno, a tematsko revno violinsko figuraliko, ki je v zgodovini prišla kot "rauschenden Violinen". Značilno dunajska je tudi raba koncertrantnih instrumentov v povezavi z vokalnim solom (začetnik Antonio Caldara). Mestoma nakazano povezovanje stavkov z motivičnimi drobci bi lahko pripisali vplivu del Johanna A. Hasseja in skladateljev saške dvorne kapele.

Skladatelj pa ni prevzemal le značilnosti kompozicij prejšnje generacije, temveč si je, kolikor so mu to razmere dopuščale, prizadeval slediti tudi sodobnemu glasbenemu razvoju. V njegovih mašah je, tako kot v delih mnogih skladateljev s konca

39 Novo mesto. Frančiškani, Ms. Mus. 201, Celje-opatijska cerkev, Ms.mus. 107.

40 Novo mesto-frančiškani, Ms.mus. 201.

stoletja, opazno prevzemanje oblikovnih rešitev iz instrumentalne glasbe. Najpogostejši je rondo, pomembno vlogo pa ima tudi sonatni stavek, ki je po pravilu brez izpeljave. Poleg tega se vpliv simfonične glasbe kaže tudi v začetnih poskusih, da bi drugače oblikoval orkestrski zvok. Kljub temu, da je generalbas še vedno osnova orkestrskega zvoka, najdemo v mašah mesta z večjo izdelanostjo srednjih glasov, katerih vlogo prevzemata 2. Violina in viola v smislu sodobnega štiriglasnega godalnega stavka. Novost so tudi močni dinamični in artikulacijski kontrasti.

Če želimo na koncu spregovoriti še o kompozicijski dospelosti Wratnyjevih del, ne moremo mimo dejstva, da v njih ne najdemo večje vloge polifonije, niti ob koncu 18. stoletja že običajnega motivičnega dela. Oboje lahko verjetno pripišemo ne samo njegovi manjši nadarjenosti, temveč tudi nepopolni, verjetno bolj v vsakdanje potrebe usmerjeni izobrazbi, ki ni segla v tako globino, kot pri svetovljanu Wolfgangu A. Mozartu ali velikemu Josephu Haydnu. Kljub temu pa lahko mirno trdimo, da so njegove maše, kljub občasni formalni negotovosti in pomanjkljivi invenciji, dovolj učinkovite in glasbeno prepričljive. Gre torej za kompozicije, ki niso za nas zanimive le kot historični dokument, ampak tudi kot stvaritve, ki jim gre določena umetniška vrednost.

SUMMARY

Among the composers whose work carried out at the turn of the 18th to the 19th century in Slovenia fostered the advance of musical Classicism in Slovene church music it is Venčeslav Wratny who is in virtue of recent research increasingly coming to the foreground. According to scant factual information available so far V. Wratny was at least since 1783 active on the Slovene ethnic territory or in the centres on its fringes. To a much greater significance he is entitled by the extraordinary spread of his compositions in music collections throughout Slovenia, containing according to data available so far as many as twenty-seven church compositions and two secular ones. Among these there are six entirely preserved High Masses with large-scale scoring including also vocal and instrumental soloists.

The compositions reveal a composer who was capable of fusing heterogenous stylistic elements into effective compositions. The basic features point to persistence in the tradition of the so-called Neapolitan style. Commonly found in his music is a feeling for what is popular, pastoral; the leading of voices in parallels of the third and the sixth; the song melodics; and the frequent use of the diminished sixth chord serving to heighten the pathetic and tragic element. The design of the movements in a particular mass has in the forefront a musical form that captures the spirit of the entire movement or section. Noticeable is also the influence of Viennese composers, notably of Georg Reutter, Jr. Here mention must be made especially of the obviously stiff chordal quality of choral sections and the exuberant if thematically poor violin figuration. In places there are indications of relating the movement and mass cycle through re-iterating motivic fragments. The composer was also making use of some of the elements achieved in the development in his period, thus the use of originally instrumental forms (sonata movement, rondo) in church compositions.

Occasionally we also come across a more contemporary design of the orchestral sound, where viola, wind instruments, and horns take over the role of middle parts thereby diminishing the role of basso continuo. Wratny's Masses are the work of a skillful and well versed composer who was, in spite of occasional formal schematizing and insufficient invention, capable of creating musically effective compositions.

UDK 78(497.4)"18"

Nataša Cigoj Krstulović
LjubljanaUVOD V GLASBENO DELO ČITALNIC NA
SLOVENSKEM

Glasbeno delo prvega obdobja čitalnic na Slovenskem, to je med leti 1848 in 1872,¹ na prvi pogled ni privlačna tema, je le "varianta, ki je umetniško in razvojno manj zanimiva",² ali drugače: obdobje, ki je imelo svoja lastna politična (nacionalna), sociološka in temu ustrezna (utilitaristična) estetska merila. Podrobna raziskava obravnavanega obdobja je vendarle smiselna in potrebna vsaj iz dveh razlogov: bolj natančno kot splošna zgodovina slovenske glasbe se bo lahko posvetila prebujenemu valu nacionalnega, ko izvirna tvornost še ni bila sposobna umetniške uresničitve, in drugič, utegne ostreje zarisati mejo dejanskega in relativnega zamudništva.

Glasbo izrazito družabnih prireditev s skromnimi četverspevi, moškimi zbori, samospevi, preprostimi klavirskimi skladbami in trivialnimi orkesterskimi vložki med dejanji kake šaloigre ali burke resda ne moremo (in ne smemo!) primerjati s sočasnimi dosežki "velikih" evropskih narodov. Čeprav je bilo čitalništvo na slovenskih etničnih tleh potisnjeno v zakotje habsburške province, je bilo vpeto v zgodovino evropskega dogajanja in v čas, ki je bil (in je tudi danes!) eksistenčno usoden za nastajajoče "male" narode. Takrat so se sprožila prva nacionalna identifikacijska znamenja, s pečatom romantizirane naivnosti in pobudniškega zanosa. (Pri tem je mišljena duhovna kultura širših slojev, pri nas ljudstva slovenskega etničnega prostora, ki je živelo pod tujerodno oblastjo.) Istovetnost nekega naroda se v kriznih trenutkih odraža in osredotoča v tistem, kar je ustvaril duh, v kulturi. Če tej istovetnosti preti izginitiv, se kulturno življenje intenzivira, dokler kultura sama ne postane živa vrednota, okoli katere se ljudje samodejno zbirajo in jo štejejo za temeljno pogonsko moč v osamosvojitvenih sanjah. To pa je čitalniška kultura (v kateri je imela glasba eno najvidnejših mest) vsekakor bila.

Namen podrobnejše razprave o zgodnjem obdobju čitalnic na Slovenskem je dvoplasten. Na eni strani bo poskušala obogatiti informacijsko vsebino z novimi podatki iz doslej še nepredstavljenih virov, ki so dostopni, pa še ne pregledani v arhivih in knjižnicah po Sloveniji (zapisniki, programi, blagajniške knjige, korespondenca in podobno) in v podrobno pregledanem časopisju tistega časa kot pomožnem viru. Na

1 Pričujoči članek je nastal v zvezi z magistrsko nalogo, ki jo pripravljam pod naslovom Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848-1872) na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

2 Rijavec A., Slovenskost slovenske glasbe, v: Slovenski glasbeni dnevi, zbornik referatov, ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar, Ljubljana 1990, 99.

drugi strani bo obravnava gradiva osvetlila spremembe pod podatkovno vrhno plastjo zapisovanja s poudarjenim socialnim zgodovinskim izhodiščem. Se pravi, v nasprotju z glasbeno imanentnim zgodovinopisjem, ki glasbo obravnava avtonomno, ter v povezavi z družbenimi in političnimi okoliščinami časa in slovenskih etničnih možnosti oblikovati zgodovinski obris čitalniškega obdobja na Slovenskem ob prepletanju dogodkov, nosilnih osebnosti in procesov.³ Motivacija pri tem ni le pragmatična, torej razlaganje pojavov v njihovi stvarni vzročni zvezi, temveč spoznavna, kar pomeni zajeti glasbeno delo čitalnic v "duhu čitalništva". Zgodovinsko in estetsko zanimanje pa kar sama ponujata vprašanje, kako so primarno vplivale zunajglasbene funkcije na glasbeno življenje in delo, kako so se zrcalile v ustvarjalnih rezultatih, kajti vrednost glasbenih del (ne v smislu pozitivne ali negativne estetske vrednostne sodbe) moremo presojeti le, če poznamo in upoštevamo vse okoliščine, v katerih so le-ta nastajala, če zaznamo mrežo zgodovinskega, sociološkega in glasbenega razvoja. In končno je treba upoštevati, da je imela glasba na slovenskih tleh že tradicijo od srednjega veka, toda ne nacionalne.

Letnici 1848 in 1872, ki omejujeta izsek iz slovenske glasbene zgodovine, sta vezani na ustanovitev dveh društev, pomembnih za rojstvo avtohtonega slovenskega glasbenega življenja. Slovensko društvo je bilo ustanovljeno slabe tri mesece po marčni revoluciji. Po svojem namenu in ciljih, ki jih je videlo pred seboj, je bilo bolj literarno in širše kulturološko kot politično.⁴ Glasbeni pomen zrcalita izdaja posvetne pesmarice Slovenska gerlica in priljubljene prireditve (besede), na katerih so peli ne samo v slovenskem jeziku, ampak tudi pesmi slovenskih avtorjev. Obdobje pa se sklene z ustanovitvijo Glasbene matice leta 1872, društva, ki je ob Dramatičnem društvu in Orglarski šoli Cecilijinega društva skrbelo za profesionalizacijo slovenskega glasbenega dela ob nemškem v Deželnem gledališču in Filharmonični družbi.

Nastanek Slovenskega društva je tesno povezan z dunajskimi družbenopolitičnimi dogodki leta 1848. Na slovensko ozemlje je marčna revolucija padla kot v nepripravljeno okolje, po vrhu brez voditeljev, kakršne so imeli Madžari, Poljaki ali Čehi. O tedanji politični izobrazbi ne bi mogli govoriti, zato ni bilo mogoče doseči enotnega narodno-političnega programa, ki ga je rodila ideja Zedinjene Slovenije; ta se je vezala za priznanje narodnih pravic v okviru avstroogrške monarhije. V njeni državniški skupnosti naj bi Slovenci in vsak drugi ohranili svoje posebnosti z narodno in kulturno avtonomijo. Slovenske politične zadeve so bile skromne, kakor izpričuje politično ravnanje Slovenskega društva. To se je strnilo v eno samo "osvoboditveno" geslo: Vse za vero, dom, cesarja. Njegovi ustanovitelji⁵ so menili, da je jezik osnovno samoobrambno sredstvo za etnično kulturo in tisti temelj, na katerem se bo polagoma izoblikovala zavest pripadnosti bodočemu slovenskemu narodu.

Take vrste politična svoboda je doletela Slovence ob maloštevilnem meščanstvu. Meščanstvo, kolikor ga je sploh bilo na Slovenskem, je bilo nemškega in italijanskega rodu. Tudi maloštevilno izobraženstvo je imelo v domačem okolju (in jeziku) pretesno duševno obzorje. Večina je nasprotovala slovenskim naporom, mnogi so bili narodno "mlačni" in polni različnih predsodkov, le malo je bilo zavednih Slovencev. Jedro in

3 O modernem zgodovinopisju piše Hayden White v članku Problem pripovedi v sodobni teoriji zgodovinopisja, gl. Vsi Tukididovi možje, ur. Oto Luthar, Ljubljana 1990, 95-135.

4 Glej Letopis Slovenskega društva na Krajskim, Ljubljana 1849, 9.

5 Na protokolu seje odbora Slovenskega društva 29. junija 1848 so podpisani: Dr. Bleiweis, Špor, Kunšič, prof. Martinak, dr. Strupi, Hradecki, Kersnik, Cigale, Rab in Bučar. Glej gradivo v Državnem arhivu Slovenije (odslej DAS), AS 585, fsc. 1.

večina bodočega slovenskega naroda je bila kmečkega stanu, ki je mislil, da le "tisti nekaj velja, ki nemško zna". Pojma nemštvo in izobraženost sta postala sorodna. Položaj slovenščine se je sicer po l. 1848 izboljšal (prevajali so uradni jezik v slovenščino, slovenski jezik je postal učni jezik v gimnaziji), vendar je še vedno, kot pravi Vasilij Melik, prevladoval kult nemščine kot državnega jezika.⁶ Janez Bleiweis⁷ je rešitev videl v množični in zavestni prebujanosti občutka za pripadnost enotnemu slovenskem narodu (razkosenost na dežele z ločeno upravo je prebivalce slovenskega etničnega ozemlja razcepila v Kranjce, Štajerce, Korošce in Primorce), v "omikanju" predvsem v najširših, ljudskih slojev. Da bi to dosegli, je bilo potrebno poprej storiti še pomemben vmesni korak: jezikovno združiti etnično ozemlje s slovenskim knjižnim jezikom. Kultura naj bi postala temeljna narodnostna vrednota, pa tudi povod za zbiranje ljudi ob pobudniških predavanjih in govorih, ki so jih spremljale deklamacije, petje in igre v slovenskem jeziku na večernih prireditvah, besedah.

Narodna zavest se je netila na besedah Slovenskega društva in med slovensko inteligenco na Dunaju, Gradcu, Celovcu in Trstu, ki je prišla v stik s tamkaj živječimi rodoljubnimi Slovani. Dunajska Slovenija je bila politično društvo, toda prva je poslala ljubljanski Filharmonični družbi predlog, da naj bi se ta ustanova reorganizirala v prvo slovensko glasbeno društvo.⁸ V Gradcu je delovala Graška Slovenija, delovalo je bralno društvo, leta 1851 in 1852 vršile besede, na katerih je sodeloval B. Ipavec, tedaj študent medicine.⁹ Na Kranjskem je do leta 1853 delovalo Slovensko društvo, tudi v Novem mestu so že leta 1848 imeli besedo,¹⁰ v Idriji gledališko predstavo, ki je verjetno vsebovala tudi kakšno pevsko točko. Na Štajerskem se je kulturno najprej prebudilo Celje, kjer so diletantje pod vodstvom tiskarja Janeza Jeretina uprizarjali gledališke predstave, na katerih je sodelovala tudi godba narodne straže. Na plakatu za slovensko-nemško predstavo je omenjen nastop slovenskega pevskega društva.¹¹ Začela so se ustanavljati bralna društva tudi v podeželskih mestih in trgih,¹² kjer so do tedaj obstajala le nemška bralna društva in kazine kot središča krajevnega družabnega življenja.

Po prvih uspehih je nastal zastoj kulturnih in političnih prizadevanj, ki je trajal nekaj let. V drugi polovici 50-ih let so javno govorili in peli slovenske ob nemških pesmih samo še v Katoliški družbi rokodelskih pomočnikov.¹³ Tu in tam so peli kakšno slovensko pesem še v gledališču med nemško igro (1854),¹⁴ leta 1855 v dvorani

6 Melik V., Problemi in dosežki slovenskega narodnega boja v šestdesetih in sedemdesetih letih, Obdobje realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, ur. Boris Paternu, Ljubljana 1982, 474.

7 Delovanje Janeza Bleiweisa kot osrednje avtoritete takratnega političnega in kulturnega življenja ter urednika Novic zanima raziskovalce tudi v novejšem času, o čemer priča simpozij Slovenske matice leta 1981 in priložnostna razstava, ki je bila letos na ogled v prostorih Gorenjskega muzeja v Kranju.

8 Apih J., Slovenci in 1848. leto, Ljubljana 1888, 119 in Keesbacher F., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach, Ljubljana 1862, 93 in 94.

9 Poročilo s programom in potekom teh prireditev glej v članku Frana Ilesiča: Prvi dve besedi v Gradcu, ČZN, Maribor 1936, 1-21.

10 Na besedi, ki je bila 19.7.1848 v novomeški kazini, so peli Mornarja (verjetno Flajšmanovega), Popotnika, ilirsko Napred in Dolensko (verjetno Potočnikovo). Glej Sloveniens Blatt, 1848, 6, 24.

11 O tem društvu nisem našla drugih podatkov. Omenjen plakat za predstavo leta 1851 je shranjen v domoznanskem oddelku Osrednje knjižnice v Celju.

12 Glej Prijatelj I., Slovenska kulturnopolitična in slovstvena zgodovina 1848/1895, l.zv., Ljubljana 1955.

13 Cesarsko kraljevo deželno glavarstvo je dovolilo delovanje društva aprila leta 1855. Na začetku je bilo 78 rednih članov, ki so se zbirali ob nedeljah ter se med drugim učili tudi petja, zvečer pa so se razveseljevali ob petju, deklamacijah in igri. Njihove večernice omenjajo Novice še v šestdesetih letih. Viktor Steska omenja Alfreda Khoma kot njihovega pevovodjo. Glej Zgodnja Danica 1855, 42, 177 in 178 ter Steska V., Javna glasbena šola v Ljubljani, v: Cerkevni glasbenik 4/1929, št. 11, 12, 179 in 180.

goriške kazine,¹⁵ leto pozneje so peli slovenske pesmi v čolnih na Ljubljani.¹⁶ Leta 1857 so peli v reduti venec slovenskih pesmi pod vodstvom Antona Nedvéda,¹⁷ kar je že naznanilo skorajšnji konec kulturnega mrtvila. Na svečnico naslednjega leta so ob priliki proslave Vodnikovega rojstva priredili narodno slavnost, slovesno besedo pod Nedvédovim vodstvom, ki je privabila vse narodno misleče in tudi precej kranjskih Nemcev.

Po razglasitvi oktobrske diplome leta 1860 so dežele dobile večjo avtonomijo in sprostilo se je društveno in politično delovanje. Družabno, narodno in politično življenje Slovencev se je razširilo iz Kranjske tudi v druge dežele. (Štajerski Slovenci so bili konec šestdestih politično najaktivnejši, sprožili so tabore, v Mariboru pa je začel izhajati tudi Slovenski narod.) Zaživele so mnoge čitalnice, ki so se hitro množile tudi v manjša mesta in trge, celo na podeželje.¹⁸ To je bila takrat edina avtohtona oblika javnega nastopanja, ki bi težko pridobivala množice brez izvirne slovenske pesmi. Domači ustvarjalci so dobili priložnost in spodbudo, za njo so bili motivirani vsi slovenski glasbeniki tistega časa. Prva čitalnica te dobe, ne toliko bralnica knjig ali časnikov, marveč "dom narodne zavesti", se je ustanovila v začetku leta 1861 v Trstu. Bila je namenjena vsem tržaškim Slovanom, zato je bil spored njenih prireditev slovansko obarvan. Pod vodstvom Jana Lega so peli srbske, češke in slovenske pesmi. Tudi naslednja, Slovanska čitalnica v Mariboru, je na soroden način širila narodno zavest ob tam službujočih Čehih.¹⁹ Janez Miklošič je vodil petje in priložnostno kaj zložil. Z njo in kasneje celjsko sta bila tesno povezana Gustav in Benjamin Ipavec. V celjski čitalnici je skrbel za petje Gregor Tribnik, ki je na besedah tudi večkrat improviziral na klavirju ter za njene potrebe zbral obstoječe Slovenske pesmi za četverne moške glasove in dodal nekaj svojih. Ljubljanska Narodna čitalnica, oziroma "Bleiweisova čitalnica" je imela prvo leto Nedvéda, poklicnega glasbenika, ki je vodil čitalniški pevski zbor in skladal zборе na slovenska besedila. Kasneje sta zbor prevzela Vojteh Valenta in Jožef Fabjani, priložnostno sta tudi kaj napisala. Spored čitalnic v deželi Kranjski je bil ilirsko-slovensko obarvan. Ilirizem je odmeval v budnicah in davorijah,²⁰ ki jih Slovenci v začetku nismo imeli. Družabne in politične spremembe so spodbujale tudi petje v telovadnem društvu Južni Sokol (1863-1867).²¹ Pevski zbor (nekateri člani so bili isti kot v čitalniškem) je vodil Vojteh Valenta, ki je bil tudi pogosto v pripravljalnem odboru za sobotne sokolske večernice. Z ustanovitvijo čitalnice v Bistrici na Notranjskem je bil neposredno povezan Fran Gerbič, ki je tam učiteljeval do odhoda na študij v Prago. Na sporedu njene prve besede avgusta 1864 so kar štiri njegove pesmi. Čitalnica je po njegovem odhodu v Prago pešala, le ob poletnih počitnicah je poživil njeno delovanje, kot avgusta naslednje leto s petjem in z dvema

14 Novice (odslej samo N) 1854, 8, 32.

15 N 1855, 21, 87.

16 N 1856, 376 in 372.

17 N 1857, 29, 112.

18 Do ustanovitve Dramatičnega društva 1867 so zaživele naslednje čitalnice: 1861 v Trstu, Ljubljani in Mariboru, 1862 v Celju in Tolminu, 1863 v Gorici, Škofji Loki, Ptujju, Kranju in Celovcu, 1864 v Ajdovščini, Ilirski Bistrici, Vipavi in Planini, 1865 v Metliki, Novem mestu in Sevnici na Štajerskem, 1866 v Šentvidu nad Ljubljano in Idriji, 1867 v Jelšanah in Solkanu. Letopis Slovenske matice za leto 1869 omenja kar 57 čitalnic: 16 na Kranjskem, 8 na Goriškem, 8 na Tržaškem, 13 na Štajerskem, 2 v Istri in 2 na Koroškem.

19 Glej izvirno gradivo v rokopisnem oddelku Univerzitetne knjižnice v Mariboru, Ms 201.

20 Davorije so imenovali Hrvati politično aktualne množične pesmi rodoljubnega značaja, budnice.

21 Gradivo omenjenega društva hrani DAS, Arhiv ljubljanskega Sokola, škatla 2.

novima moškima zboroma.²² Čitalnice ob mejah slovenskega etničnega prostora so imele poseben položaj. Zlasti primorske so bile "med kladivom in nakovalom" in čeprav (ali temu navkljub) so jih ogrožali Nemci in Italijani, so se širile zlasti po vaseh. Na Primorskem (v sedanjih mejah) je bilo leta 1869 skoraj tri petine vseh slovenskih čitalnic.²³ S kanalsko čitalnico sta bila povezana rojaka Josip Kocjančič, najprej še kot dijak, ko je to čitalnico ustanovil leta 1867, v osemdesetih pa aktivno sodeloval na njenih besedah in zanje harmoniziral ljudske napeve²⁴ ter Avgust Leban, ki ji je posvetil Kanalsko. Goriško čitalnico je najprej vodil pevovodja in skladatelj Anton Hribar.

Petje je bilo del prireditev v čitalnicah, ki so obsegale še govore, predavanja, deklamacije, igre in ples, vendar najbolj privlačna točka sporeda. Zanimivo je, da je ponekod pevski zbor obstajal celo pred ustanovitvijo čitalnice, kot v Kamniku, kjer so že tri leta prej ustanovili pevsko društvo.²⁵ Število rednih čitalniških pevcev je bilo različno in spreminjajoče se; od kvarteta, kot v Tolminu,²⁶ do 12 in več pevcev. Pevovodje so bili največkrat učitelji in organisti, morali so se prilagajati glasbenim sposobnostim pevcev, ki so jih imeli pred seboj. Na vztrajno prihajanje k vajam so vplivale še druge okoliščine.²⁷ Čitalnice, ki niso imele dovolj pevskih moči (ptujska), pa so raje prirejale gledališke predstave.²⁸ Glasbeni del prireditev so ponekod (v večjih mestih) popestrili nastopi vojaške godbe, začasni diletantski orkester (v Ljubljani ust. l. 1863, Kamniku ust. l. 1869 in Kranju ust. l. 1870) ali "salonsko" preludiranje na klavirju. Prvo komorno točko omenjajo Novice šele leta 1864, ko so v Ljubljani godli Pregel, Kos in Bučar, v Gorici pa je istega leta igral instrumentalni kvintet.²⁹ Idejo komornega muziciranja so najbrž dobili pri Filharmonični družbi, ki je prirejala samostojne komorne večere že leta 1861.³⁰

Prvo desetletje čitalniškega gibanja se zdi z današnje perspektive kot zametek poznejšega kulturnega in glasbenega pomena. Po letu 1867 so Slovence združevali in povezovali tabori, po mnenju Vasilija Melika "ena najsvetlejših točk v zgodovini Slovencev pred prvo vojno"³¹ in množična manifestacija za program Zedinjene Slovenije. V ospredju so bila politična vprašanja, ki so pripeljala do strankarskih nasprotij med liberalno in klerikalno mislečimi. Glasbeno delo je tedaj prišlo do boljših razvojnih možnosti. Dramatično društvo je uresničilo zamisel Leopolda Kordeša iz leta 1848 o slovenskem gledališču. Čitalniške glasbene ambicije so se začele razraščati, dober zgled pa so imele v nemškem gledališču oz. v Filharmonični družbi. Glasbena prizadevanja so vse bolj in bolj prehajala v roke poklicnih slovenskih glasbenikov. Potreba po profesionalizaciji slovenskega glasbenega dela je slednjič dozorela z ustanovitvijo Glasbene matice 1872. leta v Ljubljani, drugod pa samostojnih pevskih zborov, ki so nadaljevali glasbeni del čitalniške dejavnosti.

22 N 1864, 31, 254 in N 1865, 36, 266.

23 Marušič B., Čitalniško gibanje na Primorskem in nastanek narodne čitalnice v Rihemberku, v: Ob stoletnici rihemberške čitalnice, Branik 1968, 5.

24 Bevdaž K., 100 let kanalske čitalnice, Kanal 1967, 7-8.

25 Torkar Z., Narodna čitalnica v Kamniku, Kamnik 1991, 21. in N 1866, 6, 50.

26 Oblak F., Dr. Karel Lavrič in njegova doba, Gorica 1906, 3.

27 Težave zaradi nerednega prihajanja k vajam so imeli v Celju. Glej zapisnike Celjske čitalnice v Zgodovinskem arhivu v Celju.

28 Gradivo ptujske čitalnice hrani Zgodovinski arhiv v Ptuj.

29 N 1864, 15, 124 in N 1864, 23, 188.

30 Godalni kvartet so sestavljali Nedved, Zappe sen., Zappe jun. in Urban. Glej Laibacher Zeitung 1861, 274, 968.

31 Melik V., ib., 472.

V petdesetih in šestdesetih letih 19. stoletja so živeli Nemci in Slovenci v glasbenih in drugih oblikah kulturnega delovanja tolerantno in brez očitnih nacionalnih nasprotij. Slovensko društvo je svoje besede izvajalo s pomočjo Filharmonične družbe in kapelnika Stanovskega gledališča Gašparja Maška.³² Slednja je zadržala privilegij uradne koncertne ustanove, kamor so zahajali tudi umetnosti željni slovenski rodoljubi. Nemci so bili v prvih letih člani čitalnic, obiskovali so njene prireditve in sodelovali na njih. Filharmonična družba je pomagala ljubljanski čitalnici pri večjih besedah. Šele kasneje so se nacionalna nasprotja prelevila v ponemčevalni pritisk, zato je prejšnje sožitje prešlo v tekmovalnost in polariziranje nemškega in slovenskega glasbenega življenja: koncertno okrog Filharmonične družbe nasproti Glasbeni matici, glasbeno-gledališko delo okrog Deželnega gledališča nasproti Dramatičnemu društvu.

Pri pregledu izvorov, osnov in začetkov slovenskega čitalništva v glasbi se je treba ustaviti ob idejnih zgledih, ki so prišli iz Češke in Hrvaške, kjer je bil pobudnik čitalnic grof Drašković. Fran Gerbič je zapisal leta 1911 ob 50-letnici pevskega društva Hlahol, da je bilo le-to ustanovljeno približno ob istem času kot čitalnica in: "koj iz početka nekako zvezda vodnica, ki nam je kazala pot".³³ Na teh besedah je panslovanska ideja enakopravnosti kulturno združevala narode. Nemci čitalnic niso poznali, pač pa so na začetku 19. stoletja v času politične depresije pod Napoleonovo oblastjo odmevali ideali francoske revolucije, svobode in enakosti. Spodbudili so fenomen moških pevskih družb oz. liedertaflov. Družba mož se je zbirala ob določenih večerih in za zabavo so prakticirali štiriglasno petje brez spremljave. Vodila jih ni samo želja po družabnem petju, marveč sočasni val nemškega nacionalizma. Na južnonemškem prostoru so se jim pridružila še pedagoška prizadevanja s težnjo širšega ljudskega muziciranja.³⁴ Pevska društva so nastajala povsod, tudi v majhnih mestih, društva pa so se med seboj srečevala na pevskih slavnih. V habsburški monarhiji je bil po tem vzoru ustanovljen Männergessangs Verein na Dunaju šele leta 1843, v Mariboru leta 1846.³⁵ Na pobudo graškega pevskega društva je bila leta 1862 v Mariboru nemška pevska manifestacija pevcev iz Celja, Maribora, Ptuja, Ljubljane, Radgone in Celovca. Pevski shod v Trziču je organiziral tamkajšnji Liedertafel (ustanovljen 1848)³⁶ leta 1862, omenja ga tudi kronist mesta Trzič, Viktor Kragl. Sprva je gojil slovensko (tudi kakšno Tomaževčevo so zapeli)³⁷ in nemško petje, kasneje pa le še nemško, obžaluje poročevalec ob njegovem pevskem obisku v Kranju.³⁸ Prvo samostojno slovensko pevsko društvo naj bi nastalo v Krškem, duša tega zbora pa je bil Dragotin Ripši.³⁹ Slovenski pevski tabori so se začeli nekaj desetletij za nemškimi, 1884 na Ptujju. Zdi

32 Glej Računske priloge Slovenskega društva 1849, 1850, 1851 in 1852 v arhivu SD v DAS, AS 585, fsc.2, kjer je večkrat navedeno plačilo Gašparju Mašku.

33 Novi akordi, 1911, 4, 49-51.

34 Dietl H., Beiträge zur frühgeschichte des Männergessange, Würzburg 1938.

35 Ustanovil ga je učitelj Anton Tremmel, ki je leta 1825 ustanovil tudi tamkajšnji Musikverein, petje je vodil Karl Martini. Več o njem glej v Rappold K., Die Entwicklung des Männerchorwesens in Steiermark, Graz 1962.

36 Liedertafel je že leta 1848 ustanovil tedanji oskrbnik tržiške graščine Janez Pogačnik, ki je bil tudi njen prvi pevovodja. Priložnostno je komponiral, slovel je njegov Te deum. Glej Kragl V., Zgodovinski drobci župnije Trzič, izd. Župni urad v Trziču 1936, 53 in 402.

37 Verjetno je njihov rojak Tomaževc (Josef Tomashoviz) te skladbe priložnostno zanj napisal. Po študiju v Gradcu pa se je posvetil glasbi in petju v Celovcu, kjer je vodil moški pevski zbor in pisal nemške pesmi.

38 Poročilo navaja, da so oktobra 1848 Trzičani v Kranju peli tudi Potočnikovo Zvonikarjevo, Tomaževčevi Bratje Slovenci smo in Bleško jezero ter Padovčevo Moje jutro. Glej Illirisches Blatt (poslej IB) 1848, 89, 256, IB 1848, 90, 360 in IB 1849, 70, 279 in 280.

39 N 1871, 52, 421 in Druzović H., Katero je bilo prvo slovensko pevsko društvo, Zbori, 1935, 5, 28.

se, da je bila slovanska različica moškega petja nekaka protiutež nemškemu petju, tako kot so bile slovanske nacionalne šole protiutež prevladi germanske glasbe, kar je razvidno tudi s sporedov. Pri prvih so bile na sporedih pesmi slovanskih (pri nas tudi slovenskih) ustvarjalcev, pri drugih pa le nemških, kot na primer na sporedu celjskega nemškega pevskega društva.⁴⁰

Med neposrednimi vzroki za nastanek čitalniškega petja pri nas je v ospredju ideja o preprostih, dopadljivih pesmih na narodnoprebudno besedilo. Ljudje so si pesmi zapomnili in besedilo, tolikokrat peto, je doseglo namen. Vzbudilo je ljubezen do slovenske dežele in zavest o pripadnosti slovenskemu narodu.

Drugi, nič manj pomemben in posledični vzrok, je bilo oživljanje slovenske ljudske dediščine oz. pesmi v "ljudskem duhu". Že v času narodnega preporoda piše Žiga Zois Valentinu Vodniku ob pesmi Zadovoljni Kranjc (Vodnikovo besedilo ima v prvem zvezku Slovenske gerlice podložen stari kranjski napev), da morajo biti njegove pesmi v ljudskem duhu in za ljudstvo, pri čemer naj ne gre za posnemanje ljudskih pesmi, ampak za vedri ton ljudskih poskočnic.⁴¹ Takšne preproste pesmi so bile potrebne za kulturno "omikanje" širokih množic tudi v obdobju čitalnic, približale so umetnost vsem slojem, ker so bile blizu njihovem čustvovanju, lahke za izvedbo in so jih vsi lahko peli.

Neposredne glasbene osnove za začetek čitalniškega petja dandanes vidimo ob cerkvenih in posvetnih pesmih ustvarjalcev Gregorja Riharja in njegovega kroga. Rihar je bil prvi skladatelj, ki je s prirojenim melodičnim talentom zadel splošno slovensko občutje lepega v glasbi. Njegove preproste pesmi so bile blizu ljudskemu, med cerkvenimi in posvetnimi pa ni bilo bistvene razlike. V tem mu je najbolj dosledno sledil Blaž Potočnik. Njune pesmi so peli na besedah Slovenskega društva, v 50-ih letih na Dunaju in v Gradcu, najdemo jih tudi na sporedih čitalnic v 60-ih in 70-ih letih. Natisnjene so bile v Slovenski gerlici (njen tretji zvezek je uredil Rihar), nekatere so ponarodele. Z Zvonikarjevo Blaža Potočnika so pozdravili prihod cesarja v Mariboru 1856. leta.⁴² Njune pesmi so torej živele v narodu, tako kot sta onadva za narod. Blaž Potočnik je bil med odborniki Slovenskega društva, skrbel je tudi za slovenski jezik (izdal je slovensko slovnico v nemškem jeziku). Leta 1866 je ustanovil še čitalnico v Šentvidu nad Ljubljano, ki ji je ostal zvest do smrti.

Njuna mlajša sodobnika sta bila Jurij Flajšman in Miroslav Vilhar. Prvi je vodil pevski del prireditvev Slovenskega društva. Zapisnik, datiran z 11. majem 1849 omenja tudi "šolo slovenskega petja", v kateri naj bi bil učil. Vilhar je zložil Jamsko Ivanko, prvo slovensko spevoigro in jo posvetil "slavnemu" Slovenskemu društvu; podaril mu je 500 izvodov, ki jih je bil natisnil na lastne stroške.⁴³ Ustvarjalce prvega čitalniškega kroga Flajšmana (roj. 1818), Vilharja (roj. 1818) in delno Kamila Maška (roj. 1830) na zunaj družita pripadnost isti generaciji ter narodno pobudniška ideologija. Poklicni glasbenik je bil le Kamilo Mašek, glasbeno se je izpopolnjeval na Dunaju in se v Ljubljano vrnil leta 1854. Vsi so pisali "uporabno glasbo", za množično petje. Takšno, kakršne si je želel Bleiweis, takratni "oče slovenskega naroda": za zabavo in kratek čas ter z ideološko usmerjenim ciljem. Pri pisanju jih je vodila predvsem ideja splošnega

40 Zanimivo je pregledati spored večera graškega in celjskega nemškega pevskega društva v Celju dne 4. junija 1865. Peli so Marschnerja, Esserja, Abta, Otta, Dürnerja, Rückena, Schuberta in Wagnerja. Programe hrani oddelek za posebne zbirke, raziskovalno delo in dokumentacijo v Osrednji knjižnici Celje.

41 Koruza J., Vodnikov Zadovolne Krajnc, v: Slovstvene študije, ur. Jože Pogačnik, Ljubljana 1991, 309-318. 42 N 1856, 301.

43 Glej zapisnik Slovenskega društva 8. marca 1850 v DAS.

narodnostnega ozaveščanja. Sproščala se je z močjo njihove resnične nadarjenosti za glasbo. Zavestno so se prilagodili izvajalskim možnostim in "slušnim" pričakovanjem poslušalcev. Občinstvo ni bilo zahtevno, zato so bile preproste in dopadljive stereotipne pesmi največ, kar jim je šlo v uho. Glasbena izobrazba za tako muziciranje ni bila potrebna, tudi posebne pevske izkušnje ne. Med ustvarjalci, izvajalci in poslušalci je tekla vzajemna čustvena komunikacija: ugodje - veselje - stopnjevana čustvenost - navdušenje - spoznanje - razumevanje - vtis soudeležnosti - zanimanje za nove pesmi - spodbuda za ustvarjanje. Potrebe so torej sprožale nastajanje novih pesmi, toda izvirnost je največkrat zamenjevala rutina, naslonjena na priznan vzorec, ki je zagotavljala Flajšmanu neizmerno priljubljenost. Manj je znano, da je zaprosil (in tudi dobil) denarno nagrado "zaslužnim avstrijskim skladateljem".⁴⁴

Nastalo je relativno veliko podobnih skladb, nobeni ni botrovala stroga kritiška lupa. Estetska presoja je slonela na čutnem in ne spoznavnem vtisu. Novice so bile polne hvale za vsakogar, ki je ustvarjal v slovenskem jeziku. Bleiweis je imel Flajšmana za zgled rodoljubnega ustvarjalca. Ob izidu prvega zvezka Slovenske gerlice 1848 ga je hvalil tudi Leopold Kordeš v *Illirisches Blatt*.⁴⁵ Nasploh so Novice hvalile vse in vsakogar v superlativih. Zanimivo je, da so kritizirale le malo naprednejšega Josipa Tomaževca (Slovensko društvo tudi ni sprejelo njegove ponudbe, da bi zanj pisal nove slovenske pesmi),⁴⁶ ker so njegove pesmi odstopale od slušnih stereotipov. To pretirano samoljublje je bilo na začetku upravičeno, a je bilo kasneje krivo zastoja v razvoju čitalniških prireditev. Kriterij vrednotenja jim je bila kratkost pesmi, relativna hitrost in glasnost.⁴⁷ Strofična oblika, silabična melodija v zgornjem glasu, enostavna harmonija v T-D območju dura in jasen ritem, vezan na besedo. Besedila idealizirajo slovensko deželo, naravo in prijateljstvo. Estetski rezultat je bil skromen, vendar povzdignjen nad raven ljudskega godčevstva Matije Kračmana⁴⁸ ali pesmi iz Ahacljeve in Hašnikove zapuščine.

Slabih deset let kasneje, na začetku 60-ih let 19. stoletja se je začela oglašati druga skupina ustvarjalcev, lahko bi ji skoraj rekli druga generacija, ne toliko zaradi letnic rojstva - Anton Nedvéd (1829), Gustav Ipavec (1831), Davorin Jenko (1835) in Anton Hajdrih (1842), kot zaradi vsebinskih in izraznih novosti. Slednjima sta bila Rihar in Kamilo Mašek učitelja. Docela ali vsaj deloma so se izvili iz spon diletantizma. Bili so ambicioznejši, estetsko in glasbeno bolj razgledani kot Vilhar ali Flajšman, saj so imeli zglede v glasbeno razvitejših mestih, kjer so bivali med študijem. Nedvéd in Hajdrih sta jih prinesla iz Prage, Jenko z Dunaja, G. Ipavec iz Gradca. Njihove pesmi so prepevali na besedah povsod po Sloveniji, bolj ali manj so tudi osebno sodelovali s čitalnicami. Nedvéd zlasti prvo leto, ko je vodil čitalniški pevski zbor. Jenko zaradi bivanja na tujem ni imel z domovino pogostih stikov. Obiskal pa je njemu in njegovim pesmim posvečene besede oktobra 1863 v Križankah v Ljubljani in decembra 1869 v ljubljanski čitalnici.⁴⁹ Tudi Hajdrih se je zaradi študija v Pragi in službe v Trstu le priložnostno udeleževal čitalniškega življenja. Še kot konservatorist je z Gerbičem pel na večernici Južnega Sokola v Ljubljani leta 1866. Kasneje, ko se je zaradi službe

44 N 1866, 6, 51.

45 IB 1848, 83, 332.

46 Glej zapisnik št. XXXV 1. rožnicveta 1849 Slovenskega društva in DAS.

47 Na to kaže tudi pregled pesmi v Slovenski gerlici.

48 Steska V., Šmarski šomaster Kračman Matej, *Pevec* 14/1933, 3-6, 13-15 in Steska V., Kančnik Andrej-narodni pevec, *Pevec* 13/1933/34, 25-27, 34-38.

49 N 1863, 43, 350, N 1863, 44, 357, N 1869, 51, 426 in N 1869, 52, 433.

preselil iz Trsta, je organiziral pevski kvartet, s katerim je prebujal pevsko veselje v odročnejših primorskih krajih. Najtesneje je bil s čitalnicami (predvsem štajerskimi) povezan Gustav Ipavec. Kot član celjske čitalnice je pel v šentjurskem kvartetu (brata Ipavca in Ripšla) na njenih besedah in pošiljal svoje pesmi Slovanski čitalnici v Maribor.⁵⁰ Zložil je tudi himno ljubljanskemu Južnemu Sokolu (besedilo pesmi z naslovom Sokolska je napisal Davorin Terstenjak), za kar so ga izvolili za častnega člana.⁵¹

Sopotnik drugega čitalniškega kroga je bil Benjamin Ipavec, pevovodja na slovanskih besedah v Gradcu leta 1851 in 1852, pa tudi še v šestdesetih in sedemdesetih letih.⁵² Čeprav je deloval na obrobju čitalniškega dogajanja na Slovenskem, najdemo njegove pesmi skoraj na vsakem sporedu besed. Ob otvoritvi kranjske čitalnice je na Levstikove besede priložnostno zložil pesem Ob Prešernovem grobu. Na razpis Novic za najboljši napev k pesmi Bleiweisovega malika Koseskega "Kdo je mar?"⁵³ je poslal svojo uglasbitev. Nagrado je dobil Gašpar Mašek, Ipavčevo delo pa se je uvrstilo v čitalniške sporede. V Zagrebu ga je tamkajšnje pevsko društvo Kolo za to pesem nagradilo s častnim članstvom. Prizadeval si je tudi za pravo slovensko nacionalno opero in njegova spevoigra Tičnik (1866), večkrat uprizorjena na čitalniških besedah, je pomembna stopnica v razvoju do nje.

Ustvarjalci drugega čitalniškega kroga so bili še vedno povezani (in odvisni) od aktualne stvarnosti, kulture in načina življenja. Rodoljublje, ki je rodilo Koseskega in Tomana, je doseglo svoj vrhunec v Napreju Simona Jenka, pesmi, ki je postala v uglasbitvi Davorina Jenka slovenska himna in so jo navdušeno prepevali tudi zunaj slovenskega prostora. V nasprotju s Simonom Jenkom je Levstik nadaljeval "prešernovski" tip nepatetičnega kulturnega slovanstva in želel preseči domoljubno kovanje rim. Navzkrižje med staroslovenci in mladoslovenci je odmevalo tudi v kulturi področju, Levstik kritično nastopi proti Bleiweisovem načelu preproste, koristne "umetnosti". Tako kot med pesniki, se je tudi med skladatelji kazal individualni ustvarjalni premik. Še vedno so nastajale prave slovenske budnice (npr. Budnica G. Ipavca), napitnice in društvene himne (npr. Miklošičeva in B. Ipavčeva Mar-i-bor na Tomanovo besedilo), v katerih je veljalo načelo, da naj besedila postanejo znana s pomočjo glasbe, družabno vabljuje pesmi v plesnem ritmu in efektne pesmi za bariton ali tenor z brenčočim zborom. Nekatere ustvarjalce, ki so bili tudi sami pevci, je vodil notranji glasbeni nagib. Glasbe niso načeloma podrejali besedilu, temveč so z glasbenim jezikom poskušali doseči željeni učinek. Okus poslušalcev, ki je prej zahteval preizkušeno popularno pesem, se je postopoma spreminjal. Skladatelji niso več pisali po modelu, ampak skladbe, ki so imele izvirno (čeprav še vedno vabljivo) melodijo in celovitejšo obliko, podobno "glasbeni umetnini".

Čeprav štejemo slovensko glasbeno kulturo tega časa v skrajno obrobje srednjeevropske glasbene zgodovine 19. stoletja, zrcali naš prehod v zgodnji "romantizem", ki sicer ni tako reprezentativen kot npr. nemški. Njegova posebnost se

50 Ohranjeno je pismo Gustava Ipavca mariborski čitalnici leta 1862, v katerem omenja, da mu prilaga Potpourri, Potoček in Lahko noč. Glej gradivo Slovanske čitalnice v domoznanskem oddelku Univerzitetne knjižnice v Mariboru, Ms 201, mapa 3, ovoj 20.

51 Glej zapisnik Južnega Sokola, gradivo v DAS, arhiv ljubljanskega Sokola, škatla 2.

52 V rokopisnem oddelku v NUK se je po naključju našlo vabilo na slovansko besedo leta 1876, kjer je kot pevovodja omenjen B. Ipavec.

53 Zanimivo je, da so v razpisu navedena podrobna navodila za oblikovanje napeva, ki je moral biti v narodnem duhu in kolikor mogoče lahek za petje. Glej N 1862, 20, 155.

kaže v redukciji in retardaciji posameznih oblik in stilni nedorečenosti oz. kot piše Borut Loparnik, "skoraj-stilu".⁵⁴ Odmaknjeni in zaprti smo se zadovoljili s preprostimi samospievi, četverospievi, sprva le moškimi in kasneje tudi mešanimi zbori, spevoigrama Jamsko Ivanko in Tičnikom, skromno kantato Kdo je mar?. V času, ko so drugje že imeli nacionalno opero smo mi nanjo čakali do konca stoletja, na simfonično in operno glasbo pa še dlje. Bolj smiselna je primerjava (ne v ugotavljanju podobnosti, pač pa razlik) tistega segmenta glasbenega življenja, na katerega so vplivali zunajglasbeni dejavniki in se je tako kot pri nas zgoščeval v vokalni glasbi, predvsem zborih. Carl Dahlhaus liedertaflovstvo vrednoti kot drugo ali celo tretjerazredno glasbeno kulturo in ji prida značaj trivialnega,⁵⁵ Jiri Fukač smatra zbirko Venec, ki je izšla v Pragi 1835, in vsebuje takrat popularne narodnoprebudne češke zборе, za zastoj ali celo nazadovanje v razvoju glasbenega življenja.⁵⁶ Pozitivna ali negativna vrednostna sodba pa se v naši takratni glasbeni situaciji ne more opreti na poprejšnjo nacionalno dediščino. Glede na danosti zgodovinskega trenutka v času in prostoru, na opisane možnosti in zmožnosti, bi veljalo gledati na situacijo pri nas v povsem realni luči. To je čas, ko se je umetna posvetna glasba počasi luščila iz t.i. "popularne glasbe", zbrane v idealiziranih zbirkah pesmi v "ljudskem duhu", čas dovolj izvirnih četvero-spevov ter umetniško povprečnih utilitarističnih zborov in samospelvov. Presoja je treba naravnati v ožje okvire, znotraj obstoječega. Pri funkcionalni glasbi je, kot pravi Hans Heinrich Eggebrecht, "smiselno presojati odnos med glasbo in smotri, katerim služi".⁵⁷ Podobno je za slogovnimi spremembami zaostajala tudi slovenska književnost, ki se je najprej urila v liriki in z njo postavljala temelje kasnejšemu pripovedništvu (romanu) in drami. Čeprav, meni Dragotin Cvetko, slovenske glasbe za leto 1848 ne moremo "ne z vidika kvalitete ne stilno ugodno oceniti"⁵⁸ in smo s kompozicijsko-tehničnega vidika zaostajali še nekaj desetletij, pa so v provinco vendarle počasi prodirali aktualni tuji idejni zgledi.

V soglasju z evropskimi prizadevanji smo imeli individualno regionalno glasbeno kulturo: ideja "služiti narodu", se je ravnala po realnem stanju, saj je slovenski narod takrat šele začel nastajati. "Romantični" duh je bil bolj imperativ zavezanosti narodu, njegovim kulturnim in družbenim potrebam. Takšne so bile tudi besede na naših tleh.

Čitalnice so bile preproste v svojih sredstvih, a uspešne v učinkih, ker so bile izraz svoje dobe, utemeljene v tedanjih razmerah. Rodile so sad zato, ker je bil pristen vrelec domačega duha in nesporne nadarjenosti za glasbo. Za slovenske razmere je bilo to obdobje petindvajsetih let izredno pomembno. Izoblikovalo je temelje procesu postopnega izoblikovanja avtohtone, slovenske glasbe, zastavilo prehod iz diletantizma v profesionalnost, od skrajno preproste spevoigre Vilharjeve Jamske Ivanke, do opereti podobnega Ipavčevega Tičnika. Torej govorimo o njem z radovednostjo in dvomom, toda brez zamere.

54 Loparnik B., Slovenska glasba in slovenska cerkev v 19. stoletju, v: Vloga cerkve v slovenskem kulturnem razvoju 19. stoletja, ur.France M. Dolinar, Joža Mahnič in Peter Vodopivec, Ljubljana 1989, 173.

55 Dahlhaus C., Trivialmusik, v: Die Musik der 19. Jahrhunderts / Neues Handbuch der Musikwissenschaft, zv.6, Laaber 1989, 13 in Dahlhaus C., Über die Musikgeschichtliche Bedeutung der Revolution von 1848, v: Melos/Neue Zeitschrift für Musik, 1/1978, 15-19.

56 Fukač J., Der Vokaltyp der tschechischen Wiedergeburt, Colloquium Musik und Wort, Brno 1973, 95.

57 Eggebrecht H. H., Dobra in slaba glasba, v: Dahlhaus C. in Eggebrecht H.H.: Kaj je glasba?, Ljubljana 1991, 55.

58 Cvetko D., Značilnosti in rezultati slovenskega glasbenega dela v letu 1848, Zgodovinski časopis, Zwitterjev zbornik, Ljubljana 1965-1966, 273-274.

Priloga 1:

Računska priloga-dopis Gašparja Maška Slovenskemu društvu za izvedbo druge be-
sede 19. junija 1848 v Stanovskem gledališču. Dokument hrani Državni arhiv
Slovenije.

Instruementierung

Zu dem genannten Ploymingpau Concerte unſerem Gaſparliedern
inſtrumentirt, 12 nachfolgende Stücke:

| | fl | kr |
|---|----|----|
| 1. Slaven Polkouri | 4. | — |
| 2. Lij najasli | 1 | — |
| 3. Slavenska. (Lammertſon) | 1 | — |
| 4. Popstovik | 1 | — |
| 5. Lied (gymnium von Jul. Rottſch.) | 1 | 30 |
| 6. Dolenska & Draviza | 1 | — |
| 7. Vola Krosatschka (6 Figuren) | 4. | — |
| 8. Moje jutro und Moje drago (2 Personen) | 1 | 30 |
| 9. Bleško jezero (Lammertſon) | 1 | — |
| 10. Pesem od sgoros (Lammertſon & Hof) | 1 | — |
| 11. Vojaska | 1 | — |
| 12. Bog xivi Slovenci | 1 | — |
| Summa | 19 | — |

Anmerkung. St. 11 und St. 12 sind beiderseits
Korrekturen notwendig.

Zurück, (Lithographie 2 St. Juni) nicht mehr gefordert

Id est 19 Gulden C. M.

C. M. Mašk

Priloga 2:

Program besede v goriški čitalnici 12. julija 1863. Vabilo hrani domoznanski oddelek Univerzitetne knjižnice v Mariboru med gradivom Slovenske čitalnice.

107

12. julija 1863

ob 8. u. zvečer

bo v goriški čitalnici

VELIKA BESEDA

v spomin

začetka omike med Slovenci

po kršanstvu in narodnem pismenstvu

pred 1800, ozirama, 1000 leti.

P R O G R A M.

1. *Kratek pozdrav gostom*, gov. preds.
2. „*Pozdrav Gorici*“, bes. †, nap. *, pel možki zbor ipavski.
3. „*Na jezeru*,“ Vilhar-jeva, pl. goriški m. zbor.
4. *Godovni govor*, gov. Dr. J. Tonkli.
5. „*Ss. Ciril in Metod*,“ bes. J. Lavrič, nap. *, pl. ipavski zbor.
6. *Potpourri* za glasovir iz slov. napevov zl. in igr.
Dr. Pomp. Polenčič
7. „*Luna*“ bes. Praprotnik-ove, nap. Vavken-ov, p. gor. zbor.
8. „*Stari in novi duh*“ (iz „*Napreja*“) pes. M. Vilhar-ja,
dekl. g. Toman.
9. „*Pevec*“, bes. Krek-ove, nap. * p. ipavski zbor.
10. „*Belizar*“ fantazija za glasovir, zl. Gorja, igr. gospo-
dična Mat. Budal-ova.
11. „*Ne udajmo se*“, Villh., p. gor. zbor.
12. „*Junak*“ bes. †, nap. *, p. ipavski m. zbor.

Sklep: „*Naprej*“.

*Slovesnost se začne s peto s. mašo
in midgo na Kastenjasni ob 10. uri zjutraj*

Opomba. Zna biti, da se temu programu še kaj dodá.

V Gorici nat. Seitz.

SUMMARY

The Slovene musical activity during the years 1848 and 1872, while belonging to the extreme fringes of the Central European musical history of the 19th century, nevertheless shows a quite specific kind of transition into the early »Romanticism«. Its marked characteristic is to be seen in the reduction and retardation of individual forms and of stylistic underdevelopment. This was the period of reading-rooms, caught in time when its culture was existentially determining the emerging »small« nations within the Habsburg monarchy, and was that foundation on which nationally awakening speeches, talks, recitations, playing and singing in the Slovene language were gradually forming the awareness of belonging to the Slovene nation. This goal was being served also by the »functionalized« music, unsophisticated lieder, songs for four parts, and utilitarian choruses. Their authors were spurred on by patriotism, which at the beginning produced rather modest results (Flajšman, Vilhar, partly Kamilo Mašek), while the composers of the second reading-room circle (Nedvěd, Gustav Ipavec, Jenko, Hajdrih) wholly or at least in part managed to wrest themselves from the bonds of dilettantism, were more ambitious and musically already well informed.

The purpose of the present discussion is, on the one hand, to enrich factual information with new data, and, on the other, to penetrate below this upper level of note-making and to perceive the network of historical, social, and musical development which would make it possible to more sharply draw the line between actual and relative belatedness. Although from the compositional-technical and the stylistic viewpoint Slovenia was still for a few decades behind the current European musical developments, this period of twenty-five years proved for the Slovene circumstances extremely important. It represented the transition from dilettantism to professionalism and shaped the foundations for the process of a gradual emergence of Slovene autochthonous, national music.

UDK 78.072 Lajovic

Simona Moličnik Šivic
LjubljanaANTON LAJOVIC V VLOGI STALNEGA KRITIKA NOVIH
AKORDOV¹

"Čemu se bojimo kritike, ki ji vendar ne uidemo? Zadela nas bo gotovo, če danes ne, morda jutri; če letos ne, morda prihodnje leto gotovo [...] Kdor Slovincem dobro hoče, naj z mano reče: "Bog živi kritiko!"

Fran Levstik, Napake slovenskega pisanja, 1858

Gornje Levstikovo mnenje se zdi, kakor da bi bilo pisano na kožo mlademu, energije in idej polnemu skladatelju in kritiku Antonu Lajovcu. Ob prelomu iz 19. v 20. stol. se je povsem jasno zavzel za to, da bi morali tudi na Slovenskem kritično in pošteno pisati o glasbi. Že na začetku lastne umetniške poti je uvidel šibkosti nerazvite glasbene kritike in poročanja o glasbenih dogodkih. Slovensko čitalniško izročilo se je proti koncu 19. stol. v resnici nadgrajevalo s temeljnimi vprašanji o glasbeni umetnosti, o njeni poklicni usposobljenosti ustvarjalcev, poustavljajcev in glasbenih pedagogov. Spremembe v celotnem razvoju domače glasbene kulture so bile tolikšne, da so samodejno terjale kritični pogled na doseženo ter tiste samobitne kali, iz katerih bi bilo potrebno zastaviti sistematični glasbeni program. Med tistimi, ki so se čutili najbolj odgovorne za glasbo v sodobnosti in prihodnosti na Slovenskem, je bil Anton Lajovic.² S svojim delom velja v današnji glasbeno-zgodovinski zavesti kot nekdo, ki je "premaknil glasbena obzorja in slovenskemu skladatelju nakazal, kam naj ga pelje njegova ustvarjalna pot."³

Četudi je Lajovčev prispevek v glasbeno dediščino z začetka 20. stol. Razmeroma dobro osvetljen, ponujajo vzreli iz njegovega celokupnega publicističnega opusa gradivo, ki doslej še ni bilo podrobneje obravnavano, odtehta pa precejšnji delež v celotni podobi Lajovčeve osebnosti z umetniške, idejne in nazorske strani. Komponirati in pisati o glasbi, dvoje povsem različnih oblik glasbenega dela, sta bili pri Lajovcu

1 Prispevek je le nekoliko preoblikovan izsek iz diplomske naloge, ki je obravnavala publicistično in kritično delo Antona Lajovca od začetkov (1907) do prve svetovne vojne. Ob tem dolgujem veliko zahvalo mentorici prof. Dr. Katarini Bedina, ki je vztrajno in neumorno bdela ob nastajanju naloge in mi z dragocenimi strokovnimi napotki pomagala do oblikovanja končne verzije.

2 Ob njem še: Risto Savin, Benjamin in Josip Ipavec, Emil Adamič, Janko Ravnik in Gojmir Krek. To so skladatelji, ki so vsak s svojim trudom in po svojih močeh skušali obogatiti slovensko glasbo. Zgrnili so se v krog strokovne revije Novi Akordi, ki je sprva (s strogo urednikovo sistematičnostjo) objavljala njihove, za tisti čas relativno moderne skladbe, kasneje pa je revija s prispevki v literarni prilogi skušala dajati spodbude in smernice nadaljnemu razvoju. Prim.: Cvetko, D.: Slovenska glasba v evropskem prostoru, str. 354-374.

3 Gl.: Cvetko, D.: Glasbeni svet Antona Lajovica, 137.

docela uravnoteženi: zdita se kot enako pomembni vzporednici, s katerima je bistril način govora v partiturah in na soroden način brusil publicistične prispevke. Z njimi je začel nastopati v javnosti kmalu, ko je zaključil "študentovsko brezdomstvo"⁴ in se ustalil v Ljubljani. Na Dunaju je izpopolnil znanje, pestro glasbeno življenje tega mesta pa mu je ob tem bistveno razširilo poznavanje glasbe drugih narodov. V tem času je dobil tudi dober vpogled v smisel in namen tuje glasbene publicistike in glasbene kritike. Počasi in sistematično je začel oblikovati idejo, da je treba na slovenskem spremeniti domačijsko (pristransko in največkrat diletantsko) pisanje o glasbi. V pošteni glasbeni kritiki, razčiščenih nazorih in idejah o glasbi je videl predpogoj, s katerim bi se utegnili dvigniti slovensko glasbeno delo (vzgoja poklicnih glasbenikov in občinstva na višjo raven). Čutil se je sposobnega, da zmore s svojo osebnostno držo in vedenjem o glasbi vtisniti drugačne smernice v glasbeno dogajanje na domačih tleh.

Pred prvo svetovno vojno je pisal kritike predvsem o koncertnih, opernih, zborovskih prireditvah ter kritike o novih glasbenih natisih, v dvajsetih in tridesetih letih pa je pozornost obrnil v splošne glasbene probleme, s katerimi se je srečevala tedanja slovenska glasba.

Obdobje od začetkov (1907) do prve svetovne vojne šteje kot zaključena faza v življenju tega izrednega ustvarjalca in misleca v glasbi, zaznamovana z izrednim elanom in trudom za "našo domačo reč", kakor se je sam rad izrazil. Pisal je za različne publikacije: politične dnevnike in literarne revije, z rojstvom literarne priloge Novih Akordov leta 1910, pa se je Lajovcu šele odprla prava priložnost za strokovno poročanje o glasbi in vrednotenje prireditev, posameznih del ter vsega drugega, kar sodi v območje glasbene kritike. Kot stalni kritik Novih Akordov je med leti 1910-1912 (od devetega do enajstega letnika)⁵ priobčil 14 prispevkov v stalni rubriki Koncerti,⁶ eno v rubriki Gledališče,⁶ eno obširnejšo objavo na prvi strani literarne priloge⁷ in dve opazki za Pêle-Mêle.⁸ Zaradi polemike, o kateri bomo pozneje govorili, je leta 1912 prenehal sodelovati z Novimi Akordi.

"Pod lupo" je postavljaj predvsem tiste koncertne dogodke, ki so ga zanimali s kritičnega stališča o splošni glasbeni kulturi na Slovenskem in njenih nadaljnjih perspektivah. Nekatero članke je napisal na izrecno urednikovo željo. Rokopisna zbirka NUK namreč hrani dopise uredništva Novih Akordov,⁹ nekatere od njih je urednik Gojmir Krek naslovil na Lajovica s prošnjo za kritično poročilo določenega koncerta.

Lajovčeve sodbe v Novih Akordih so bile raznovrstne in strokovno prišpičene, saj so bile pisane za poklicne glasbenike in so se dotikale vseh oblik slovenskega glasbenega življenja. Ustvarjanje in poustvarjanje, vzgoja naraščaja in problem glasbeno estetskega umevanja so bili nekakšno jedro, okrog katerega je Lajovic

4 Po maturi (leta 1897) je Lajovic dobil štipendijo škofa M. Ravnikarja in za tem še Vossovo štipendijo za študij prava na Dunaju, ne pa na konservatoriju, kot si je sam želel. Ker želja po glasbenem znanju ni usahnila, se je obenem (v istem mestu) vpisal še na glasbeno akademijo. Študiral je kompozicijo pri Robertu Fuchs. Zdi se, da je glasbenemu izobraževanju posvetil največ časa, zato je z diplomsko nalogo - skladbo Gozdna samota za ženski zbor in orkester - že leta 1902 zaključil študij kompozicije, medtem ko je obveznosti na pravni fakulteti (s časovnimi presledki) nadaljeval v Gradcu in diplomiral leta 1907. Prim.: Cvetko, D.: Glasbeni svet Antona Lajovca, str. 10.

5 Gl.: Novi Akordi 9/1910, 1,2; 9/1910, 5, 31-32; 10/1911, 4-5, 52-53; 11/1912, 1, 4-5; 11/1912, 1,5; 11/1912, 1,6; 11/1912, 3, 20; 11/1912, 3, 21; 11/1912, 3, 24-25; 11/1912, 4, 41-43; 11/1912, 6, 47-48.

6 Gl.: NA 11/1912, 3, 25-25.

7 Gl.: NA 9/1910, 2, 9-10.

8 Gl.: NA 10/1911, 4-5, 61; 11/1912, 3, 32.

9 Gl.: Ms 94/47 in 4/49.

razvijal in utemeljeval svojo idejo o glasbeni umetnosti na Slovenskem. Pozoren je bil na vse tiste koncerte in dogodke, ki so se mu zdeli pomembni za glasbeni razvoj na domačih tleh; bodi v programskem in izvajalskem pogledu, bodi v vodenju glasbene politike. Posebno skrbno je analiziral koncerte, ki so imeli na sporedih slovenske skladbe ali novitete in instrumentalne oziroma komorne koncerte, ki so se mu zdeli poustarjalno zanimivi - v dobrem ali v slabem. Nikoli pa ni pisal o javnih produkcijah učencev Matičine glasbene šole. Zdi se, da je te koncerte štel za samoumevno obliko pedagoškega dela. Objavljene kritike potemtakem zadevajo presojo novih skladb slovenskih skladateljev, njihove izvedbe, koncertnega življenja v splošnem, nemalokrat pa se dotikajo tudi glasbenega odziva pri poslušalstvu. Pod rubriko Koncerti so bile objavljene Lajovičeve kritike o dveh komornih koncertih¹⁰ in simfoničnem koncertu Slovenske filharmonije¹¹ ter štiri o Matičinih koncertih. Na prvem Matičinem koncertu so izvajali iz slovenske glasbene literature Sattnerjevo Jeftejevo prisego, dva Adamičeva zbora, Kimovčev zbor Izgubljeni cvet, Schwabovo Dobro jutro in Jenkovo Vabilo;¹² na drugem je bil prvič izveden Povodni mož Viktorja Parme.¹³ Tretji koncert je bil zanimiv zaradi prvič izvedenih sodobnih zborovskih skladb: Kreka, Michla, Adamiča, Premrla, Gerbiča in Deva,¹⁴ na četrtem koncertu pa je bila slavnostna premiera Sattnerjevega oratorija Vnebobzeta Marije Device.¹⁵ Kadar se ni nič dogajalo, je imel Lajovic še najbolj obrušen jezik. "Suha" sezona brez koncerta pevskega zbora Glasbene matice je rodila pikro kritiko, v kateri se je Lajovic spustil v presojo sosednjega slovenskega ansambla. Vmes je priobčil dve krajši recenziji o gostujočih koncertih, ki ju je priredila Glasbena matica¹⁶ in o zborovskem koncertu ljubljanske

10 Prvi komorni koncert je bil dne 1. Dec. 1909. Izvajalci so bili: pianistka Vida Prelesnik, solist Julijo Markucci in godalni kvartet v sestavi Jan Rezek, Karel Kuček, Vaclav Talich in Edvard Bilek. Spored navaja skladbe ruskih skladateljev.

Drugi komorni koncert pa je bil 1. Aprila 1910. Igral je godalni kvartet v isti sestavi kot na predhodnem koncertu. Programski list ni ohranjen, vendar spored navaja kritika v Slovenskem narodu. Igrali so P.I. Čajkovski, Beethovna ter Mendelssohna. Prim.: Koncertni sporedi Glasbene matice 1884-1914; Slovenski narod, dne 3.4.1910.

11 Koncert Slovenske filharmonije je bil dne 31. Marca 1912. Ob orkestru so solistično nastopili: Pavel Kozina, Anny in Jan Kramper ter Hanny Haumer. Izvajali so Schubertovo Simfonijo v C-duru, Dvorakovo uverturo Karneval, dva samospeva Wilhelma Kienzla in enega Gustava Mahlerja ter duet Ivana Zajca iz opere Nikola Šubić Zrinjski. Prim.: Slovenski narod, dne 2.4.1912.

12 Koncert Glasbene matice je bil 9. Marca 1910. Izvajalci so bili: pevski zbor GM, orkester SF, basist Julij Betetto, baritonist Ivan Levar (takrat še študent) in pianistka Vida Prelesnik.

Spored ima pripisano opombo: "Pevski zbor izvaja izključno najnovejše slovenske izvirne, še nikj izvajane koncertne točke." Prim.: Koncertni sporedi Glasbene Matice 1884-1914.

13 Koncert je bil dne 10. Maja 1911. Nastopili so: pevski zbor GM M. Hubadom, orkester SF pod vodstvom E. Czajaneke, sopranistka Pavla Bole s pianistom Jankom Ravnikom ter tenorist Leopold Kovač z Antonom Trostom. Prim.: Koncertni sporedi Glasbene matice 1884-1915.

14 Koncert je bil 14. Feb. 1912; uvedel in sklenil ga je orkester Slovenske Filharmonije z Vaclavom Talichom, srednji del sporeda je izvajal zbor Glasbene matice z Matejem Hubadom in solistko Pavlo Lovšeto (sopran). Na koncertnem listu je dodana opomba, da bosta Lajovčevi skladbi izvajani tretjič, Parmova pa drugič, medtem ko bodo vse ostale prvič izvedene. Prim.: Koncertni sporedi Glasbene matice 1884-1914.

15 Krstna izvedba oratorija je bila precej pompozna, nastopilo je okrog 300 ljudi. (Podobno kot pri Verdijevem Requiemu, le da je bil ta koncert pomembnejši, saj je šlo za domače delo). V obsežni koncertni brošuri je bilo objavljeno besedilo M. Opeke in podrobnejša analiza, ki jo je napisal Stanko Premrl. Solisti so bili: Pavla Lovše (sopran), Jeannetta Foedrantsperg (sopran), Ljubiša Ilič (tenor) in Josip Križaj (basbariton). Prim.: Koncertni sporedi Glasbene Matice 1884-1914.

16 Na prvem, dne 15. Okt. 1911 je nastopil češki tenorist Karl Burian (sicer pevec Dunajske dvorne opere) skupaj z orkestrom Slovenske filharmonije pod Talichovim vodstvom. Programje bil bojda povsem drugačen kot je bilo zapisano v napovedi. Časopisi navajajo, da je orkester igral Mendelssohnovo uverturo Hebridi in Lajovčev Andante, tenorist pa naj bi zapel arije iz Webrovega Čarostrelca, Smetanovega Daliborja, Wagnerjevega Tanhauserja ter samospeva za tenor in orkester Wilhelma Kienzla

Pevske Župe.¹⁷ Zadnje kritično poročilo pod rubriko Koncerti se nanaša na nastop pevskega društva Ljubljanski zvon.¹⁸ Obsežnejša recenzija novega natisa Savinove opere Lepa Vida ni bila objavljena pod nobeno od rubrik, temveč kot osrednji prispevek v reviji.¹⁹ Pod rubriko Gledališče je izšel le en Lajovčev prispevek v 3. številki 11. letnika (1912), v katerem je izčrpno poročal o dejavnosti slovenske opere v prvi polovici sezone 1911/1912.²⁰ Napisal je tudi dve opazki za rubriko Pêle-Mêle.²¹ V prvi se je obregnil zoper nestrokovno početje nekaterih glasbenih piscev, v drugi pa se je razjezil zaradi nedoslednega reklamnega oglašanja. Svoje "principielno stališče", kakor se je izrazil, o delu glasbenega kritika, da je bil razložil v enem začetnih prispevkov.²² Tu je nadalje razvijal svoje misli o tem nelahkem delu glasbenega kritika, ki ga je načel že leta 1905 v Novi dobi.²³ Pojasnil je, da ločuje dva načina pisanja glasbene kritike: tiste za širši krog bralcev, ki navadno izhajajo v dnevnem časopisju, in za glasbenike, ki jih večinoma najdemo v strokovnih glasilih. Pravi način pisanja glasbene kritike naj bi po njegovem vzgajal občinstvo, naj "se navadi pri umetninah najti njihove pozitivne strani, njihove vrline in njihovo lepoto."²⁴ Te vrste kritika naj bi bila po Lajovcu skoraj propagandno spodbudna, kajti po njegovem "občinstva, kateremu je poročilo v dnevniku namenjeno, prav nič ne brigajo slabosti in napake umetnin. Zakaj poznanje teh slabosti in napak je za publiko brez vsake koristi." S tem je mislil na povprečno (ali podpovprečno) glasbeno izobrazbo ljubljanskih poslušalcev, ki so težje razumeli sodobno glasbo. Zato je zahteval takšno kritiko, ki naj bi dopolnjevala njihovo vedenje o glasbi in jim pomagala do estetskega umevanja. Najprimernejše naj bi bilo neposredno izobraževanje ob posameznem glasbenem delu, češ da je "vzgoja ob umetninah [...] vzgoja k občutevanju lepote." O sodobnih slovenskih kritikih je menil, da so rajši opozarjali na šibke točke izvedbe, namesto da bi bili orisali značaj umetniškega dela. Zato naj bi poslušalci sledili le kakovosti izvedbe, ne pa teži glasbene umetnine. Njihovo obnašanje je Lajovic takole orisal: "Pride tak človek (ki

in Gustava Mahlerja, Mesec dni za tem, 12. Nov. 1911, je igral znameniti Ševčikov kvartet iz Prage v sestavi: B. Lhotsky, K. Prochazka, K. Moravec in L. Zelenka. (Otokar Ševčik je bil profesor na Dunajski glasbeni akademiji in vodja violinske mojstrske šole te ustanove). Izvajali so: Dvorakov Godalni kvartet v G-duru, op. 106, Glazunov v a-molu, op. 64 in Beethovnov v F-duru, op. 135. Prim.: NA 11/1912, 1, 14; Slovenski narod, dne 10. Okt. 1910; Koncertni sporedi Glasbene matice 1884-1914.

17 Ljubljanska Pevska Župa je 13. Aprila 1912 piredila koncert, na katerem sta sodelovali pevski društvi Ljubljanski zvon in Slavec ter orkester Slovenske filharmonije, prvič z novim dirigentom Petrom Teplyjem. Zborovski spored je zaokrožil orkester Slovenske filharmonije. Na začetku so zaigrali Webrovo uverturo Oberon, z sklep pa Dvorakov Slovanski ples ter drugo Lisztovo Madžarsko rapsodijo. Prim.: NA 11/1912, 5-6, 47; Slovenski narod, dne 12. Aprila 1912.

18 Glasbeno društvo Ljubljanski zvon je 15. Okt. 1911 priredilo tako imenovani Ipavčev večer. Na koncertu so sodelovali: Jeanetta Foedrantsperg (sopran), Ljubiša Ilić (tenor), in moški zbor pevskega društva Ljubljanski zvon. Prim.: NA 11/1912, 5-6, 47; Slovenski narod, dne 16. Okt. 1911.

19 Opero v štirih dejanjih je skladatelj končal leta 1907, prvič pa je bila izvedena 18. Dec. 1909 v Deželnem gledališču v Ljubljani. Prim.: Rijavec, A.: Slovenska glasbena dela, str. 259.

20 Prva polovica sezone 1911/1912 je bila precej bogata. Med predstavami so sicer prevladovala operete, premierno pa so uprizorili tudi tri opere. V prvi polovici sezone so sezvrstile naslednje uprizoritve: Grof Luksemburški (12. Dec. 1911), opereta v treh dejanjih Franza Leharja, Bizejeva Carmen (22. Dec. 1911), Revizor (23. Jan. 1912), opereta v 3 dejanjih Karla Weisa, Dvoraka Rusalka (8. Febr. 1912), Caričine Amazonke (13. Feb. 1912), opereta v 3 dejanjih Viktorja Parme, nato opereta v treh dejanjih Františka Neumanna z naslovom Ljubimkanje (7. Marec 1912). Prim.: Repertoar Slovenskih gledališč, str. 202.

21 Prvo v 4-5 številki 10. Letnika (1911) in drugo v 3. številki 11. Letnika (1912).

22 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 31.

23 Gl.: Nova doba 1/1907, 1,1.

24 Lajovic je rad poudarjal besedilo (s podčrtavanjem, poševnim ali mastnim tiskom). V citatih jih navajam dosledno tako, kot je zapisano na viru.

bere kritike) v razstavo, v koncert in čaka, kakor pajk muhe, edinole, kje bi kako napako zaskočil, kje je kaka roka ali noga zarisana, kje se pevcu ali instrumentalistu kak ton ponesreči [...]. Čim več napak najdenih, tem večja naslada in zmagoslavje, kakor bi se glasbena izobrazba merila po izurjenosti v iskanju napak." Meril je na tiste pisce, ki so poslušalčevo pozornost obračali v zunanost dogodka, namesto da bi jih pripravljali na vsebinsko doživetje glasbene umetnine. Zato je kar revolucionarno zahteval "korenit preobrat v načinu vseh onih kritik, ki so namenjene širšemu občinstvu. [...] To se mora izpremeniti!", je velel in nato po svoje opisal kritično izračanje: "Kritika [naj] bi [...] ne žvenkljala s praznimi besedami in ne žonglirala z brezvsebinskimi izrazi, marveč z resnično novo vsebino bogatila [zaznavanje]."²⁵

Drugačna merila pa je postavljala kritiki v strokovnih revijah, kakršni so bili Novi Akordi. Tudi ta naj bi vzgajala, vendar drugi krog poslušalstva. Neposredno naj bi dopolnjevala praktično znanje glasbenikov vseh vrst. Opozarjala naj bi na napake in popisala morebitne boljše rešitve ob "konkretnem" zgledu. Lajovic je v obliki nekakšnega kreda označil svoje kritično načelo: "Nedostatkov in napak torej ne podčrtavam, da bi se očitale onemu, v čigar delih so, marveč vsaka izmed njih bodi *stopnica k novemu višjemu napredku*."²⁶

Dveh vrst glasbene kritike se je dosledno držal tudi sam. Zgled za to najdemo v kritiki istega koncerta (Glasbene matice, dne 9. marca 1910) v Slovenskem narodu:²⁷ v Novih Akordih je strokovnjak, v Slovenskem narodu pa kritik za širše bralstvo. V dnevniku Slovenski narod je naštel vse izvajane skladbe, jih orisal po značaju ter pohvalil "umetnost" njihovih ustvarjalcev in izvajalcev. V Novih Akordih pa je koncentriral pisanje na nove slovenske skladbe, jih skrbno analiziral ter precej strožje presodil umetniško kakovost kakor pričujočo izvedbo. Takšni so bili vsi naslednji prispevki v Novih Akordih (1910-1912), pisanje za dnevno časopisje pa je v tem času opustil.

Lajovic se je zavedal, da mora obstajati skoraj intimno razmerje v koncertni dvorani med poslušalci, izvajalci in umetnino (umetnikom). Veriga se mu je zdela pretrgana zlasti pri izvedbah novejših del, na katere se je občinstvo slabo odzivalo. Sociološki vidik, ki je zaviral slovenski glasbeni razvoj, je Lajovic pravočasno opazil in nanj prvič reagiral že v eseju, objavljenem v Novi dobi (leta 1905).²⁸ Zaznal ga je ob praznih dvoranah, zlasti kadar je šlo za koncertni dogodek. Sprva se je slabšega obiska te vrste koncertov sicer razveselil, saj je menil, da se je občinstvo "izkristaliziralo", in da so redki poslušalci prišli resnično zaradi notranjega vzgiba in ne zavoľjo družabne prisotnosti. Vendar ni spregledal, da je postajal obisk vedno skromnejši, avtonomna instrumentalna glasba pa brez ustrezne podpore občinstva. Ob posloviilnem koncertu Václava Tálicha je zapisal, da mu občinstvo dolguje zahvalo "za toliko lepih vžitkov"²⁹ ne pa tolikšne nezdrave in hladne brezbriznosti. V eni zadnjih kritik se je obrnil na občinstvo, češ, da neposlušna glasbe, temveč je zmožno sprejemati le zunanje (vidne) okoliščine. Vzrok za to je videl v nestrokovnih kritikah dnevnega časopisja: "Naša publika je že itak po naturi obdarjena s sijajno kratkovidnostjo glede

25 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 31.

26 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 31.

27 Gl.: Slovenski narod 43/1910, (10.3.), št. 56, str. 3.

28 Gl.: Nova doba 1/1907, 1,1.

29 Gl.: NA 11/1912, 3, 21.

estetičnih lepot; ali dosedanja dnevna kritika, vedno le na slabosti opozarjajoča, je publiko v tem pogledu udarila naravnost s slepoto".³⁰

Lajovcu je bila najpomembnejša estetska vrednost umetnine. Vemo, da je od ustvarjalcev in izvajalcev zahteval pretanjeni estetski čut. Cenil je pristno, spontano dogajanje v kompozicijskem procesu, zavračal pa vsakršen prisiljen nelogičen (protinaraven) postopek. Vzor "lepote" je najrajši poiskal v glasbi Antonína Dvořaka, kjer se vse izteka "tako naravno, tako nevažno in samo po sebi umevno, tako prešinjeno z žarom globokega muzikalnega občutja in zanosa, da stojiš pred njegovim delom kakor pred čudežno stvaritvijo narave božje".³¹

Dvorakovo glasbo je doživljal kot "resnično, naravno močno čustvo".³² Med novimi slovenskimi deli je v tem smislu pohvalil le skladbe Benjamina Ipavca, ki so "po svoji melodični mehkobi in intimnem občutju [...] kakor ustvarjene za to, da bi postale popularne v najlepšem pomenu besede",³³ ter Viktorja Parmo, češ da ima "smisel za umetniško ubranost".³⁴ Kakor hitro se je srečal z neokusnim in izumetničenim delom, je njegovo pero postalo ostro in zbadljivo. Opereto Ksenija istega skladatelja je označil kot "predhodno delo", kjer se glasbeni izraz ne sklada z besedno vsebino: "Vsa Ksenija se navzlic svojim deloma krvavim zapetljajem [misli je na vsebino libreta] preliva v muzikalnem oziru iz ene sladkosti v drugo. Naj se [na odru] godi karkoli, Parma nataka skoro same sladke melodije, pita publiko s samim sirupom."³⁵ Neokusna se mu je zdela tudi Kimovčeva harmonizacija Izgubljenega cveta. Očita ji preprosto zamisel, ki jo "kar naenkrat" začne s "kromatičnim spakovanjem!" V takšnih primerih je postal žaljiv s prisposodobami, ki sicer niso sodile v njegov besednjak: "Za takole mesto bi Kimovca, če bi ga imel blizu, z razbeljenimi kleščami vščipnil in prav nič usmiljenja bi ne čutil zraven!"³⁶ Skladatelj bi moral namreč s svojim talentom ustvariti estetski čut glasbenega izraza. Glasbene prvine naj bodo tako izpeljane, da bosta skladateljeva misel in čustvo harmonično "prevedeni" v tonski jezik.

Zanimivo, da je za zgled glasbenega izražanja imenoval Beethovna, ki ga v resnici ni maral postavljati za zgled. Menil je, da nam je Beethoven sicer tuj, vendar, "koder Beethovnov elementarni humor bruhne na dan, tam človeka še vedno zgrabi sila in krepcina Beethovnovnega izraza."³⁷ Prepričljiv glasbeni izraz "nežnega, intimnega, gracijoznega občutja," je opazil v drugem dejanju Savinove Lepe Vide,³⁸ nasprotje tega pa v "ognjeviti" glasbi P. I. Čajkovskega, "ki je zakurila igralcem in podžgala tudi publiko."³⁹ Dolgočasnega ponavljanja melodičnih, ritmičnih ali instrumentalnih obrazcev, prav tako ni maral. V Savinovem sklepnem dejanju Lepe Vide je takole opozoril: "V [...] stoični metež zbora se v kratkih presledkih oglašajo spodbudne trombe glasi. Vztrajno kot neumorni misijonarji ali brez upa zmage. In človek je nazadnje žalosten zborove veselosti in sit spodbujajočih klicev združenih trobil. Zakaj ti in oni [misli na trobila in zbor] oboje je jednako leseno. Te klice, vrag jih vzemi! Čim večkrat

30 Gl.: NA 11/1912, 3, 25.

31 Gl.: NA 11/1912, 1-2, 5.

32 Gl.: NA 11/1912, 3, 23.

33 Gl.: NA 11/1912, 1-2, 6.

34 Gl.: NA 10/1911, 4-5, 53.

35 Gl.: NA 11/1912, 3, 22.

36 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 32.

37 Gl.: Misli je na Beethovnov septet, ki je bil izveden na komornem koncertu, dne 1. aprila 1910. Gl.: NA 9/1910, 4-5, 33.

38 Gl.: Risto Savin: "Lepa Vida", NA 9/1910, 2,10.

39 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 32.

sem jih slišal, tem bolj sem klet njihovo dolgočasnost."⁴⁰ Po njegovo mora biti glasbeno delo vseskozi zanimivo, kontrastno in nerazvlečeno, tako da poslušalci ne bi mogli svojih misli obračati drugam; zato morajo skladateljeve odločitve učinkoviti premišljeno in izborno. Zunajglasbene prvine (besedilo ali scena pri opernih delih) so bile za Lajovca le stranskega pomena, ki bi nikakor ne smele zamegliti glasbenega poteka. Tudi na to je opozoril ob sklepu Savinove opere. Podvomil je v prvenstveno vlogo glasbe, omenjeno recenzijo je kar nestrpno zaključil: "Tu [na koncu opere] je toliko zanimivosti na kupu, da do danes ne vem, kakšna je glasba v teh scenah in ali je je sploh kaj, vsled česar je nujno mojega glasbenega sporočila konec." V drugem dejanju opere je Savin ponazarjal italijansko dramatično barvitost. Lajovic mu je očital pretirani "laški" vpliv in hitre dramske razplete, ki po navadi ne zgrešijo zunanjega efekta. (Alberto je ob koncu zadavljen, Vidin mož zaboden, nato pa še Vida znori).⁴¹

Tembolj "prefinjeno" izražena dramatika se mu je zdela v Dvořakovi Rusalki. "Res [...] da je zunanje dogajanje v "Rusalki" zelo preprosto in da nima zunanjih dramatičnih senzacij, toda kako bogastvo duševnega dogajanja pričara v to preprosto snov skrivnostna moč Dvořakove glasbe, katera kot s tajinstvenimi žarki osvetli in prikaže najgloblje in najskrivnejše čustvovanje v drami prizadetih oseb, čustvovanje, ki ga beseda ne izda in prikrita kretnja ne pove, temveč katero komaj čutno zatrepeče v tonu govora. [...] Edino glasba je [...] v trenutku kot odgrnila zaveso in pokazala žaloigro, dotlej ne izrečeno, ne predstavljeno, komaj z gesto nakazano, vso le globoko v Rusalkini duši vršivšo se žaloigro Rusalkine ljubavi."⁴² Rusalkino tragedijo je dojel "v jeziku glasbe, v tonih".⁴³ Lajovic je bil v začetku 20. stol. med redkimi slovenskimi skladatelji, ki je dramatičnost besedila zavestno in vseskozi kontrolirano gradil z izključno glasbenimi sredstvi (melodiko, harmonijo, ritmom in instrumentacijo). Motilo ga je vse, kar je odstopalo od tega načela. Pri presoji Parmovega Povodnega moža je tehtal vsebino besedila in njegov "prevod v glasbeni jezik" ter se spraševal: "ali odgovarja glasbeni izraz in glasbena ubranost Prešernovi baladi, je li izražanje individualno in zanimivo."⁴⁴ Očital mu je, da v izbiri glasbenih sredstev ni bil dovolj premišljen; preveč naj bi bilo poljubnega operetnega postopka, ki ni primerno za tehtnejše delo, kakršno je Prešernova balada. Po estetski in izrazni vrednosti je besedilo odtehtalo glasbo, zato naj bi v Povodnem možu precejšnje neskladje občutil med besednim in glasbenim dramskim ustrojem. V zvezi s tem je zahteval od skladateljev veliko mero okusa tudi pri izbiranju literarnih predlog. Odkrito je povedal, da mu Adamičev moški zbor Scherzando na besedilo Rudolfa Maistra ni bil všeč. Čeprav se mu je zdela glasba "dobro občutena,"⁴⁵ jo je netehtno besedilo oškodovalo za umetniško vrednost, ki bi jo bila sicer zaslužila. Tudi Stanku Premrlu, skladatelju, ki se je večkrat v javnosti zavzemal za premišljeno izbiro besedila, posebno v erotičnih primerih, ni bilo prizanešeno.⁴⁶ V eni od kritik je Lajovic povedal, da je bil "nesrečen"

40 Gl.: NA 9/1910, 2, 10.

41 Gl.: NA 9/1910, 2,10.

42 Gl.: NA 11/1912, 3, 25.

43 Gl.: ibid.

44 Gl.: NA 10/1911, 4-5, 52.

45 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 32

46 Skladatelja in duhovnika Hugolin Sattner ter Stanko Premrl sta v 3. številki 10. letnika NA za Pêle-Mêle napisala prispevek z naslovom: Erotika in "Novi akordi". V njem sta opozorila skladatelje, da naj ne izbirajo erotičnih besedil in naj ne "opevajo" greha. Za zgled tako imenovanega erotičnega besedila sta navedla moški zbor Vasilija Mirka, Katrica in mešani zbor J. Pavčiča, Kaj ve misli?, oba objavljena v 1. št. 10. letnika NA. Uredništvo je pod objavo napisalo svojo pripombo, češ, da je to besedilo mogoče

zaradi "brezupnega teksta", ki si ga je bil Premrl izbral v Pesmi žerjavov. Ironično je izpisal sklepne verze, ki jih je označil za "že kar erotične"⁴⁷ in kritiko metaforično zaključil: "Pa naj že bo erotično, kolikor če, saj meni to nič mar; ali ob enem je ta tekst tako toriccelovsko⁴⁸ prazen, tako brezmejno pust in dolgočasen, da je strah; pravi pristni tipus poetskega proizvoda." Vemo, da je bil Premrl Cecilijanec in pristaš konservativne struje. Lajovcu seveda ni šlo za svetovni nazor, temveč za resnično umetniško stremljenje, ki obvezuje slehernega posameznika v umetniškem snovanju. Gornje opozorilo je Lajovic prijateljsko zaključil s stavkom v latinščini: "Hic Lenard est, hunc tu amice caveto!"⁴⁹ Leopold Lénard⁵⁰ je bil namreč avtor besedila Pesmi žerjavov.

Bolj uglaseno razmerje med besedo in glasbo je Lajovic našel v Jenkovi zborovski skladbi Vabilo. Štel jo je za "lepo ubrano" in priznal, da imamo "malo [...] stvari, ki bi imele v sebi tako lepe kontraste in bi bile obenem tako lepo zaokrožene in tako enotne."⁵¹ Težnjo po enovitosti je opazil tudi v prej obravnavanem Povodnem možu Viktorja Parme. Pripisal mu je "očitno stremljenje, da bi prišel do ubranega razmerja med besedo in zvokom."⁵² Večkrat pa je slovenske skladatelje opozarjal tudi na "razkosanost", "razcepljenost" in "racefranost", zlasti v večjih glasbenih oblikah. Pri Sattnerjevi kantati Jeftejeva prisega ga je motila "razdelitev dela v toliko malih stavkov", ki trga potek skladbe in "na zelo neprijeten način vedno iznova prekinja in jemlje delu ravno ono, kar mu je vsled izbrane snovi bistveno, namreč nepretrgan, z elementarno silo za seboj potegujoč[i] tok [...]"⁵³ Brezhibno oblikovno znanje in sposobnost za obvladovanje manjših v večje glasbene oblike sta se mu zdela kot osnovna pogoja za skladateljevo delo. Skladatelj mora znati (tudi takrat, ko nima podpore v besedilu) izoblikovati formo; sam mora z zanesljivo roko "zgraditi muzikalno periodo in dalje g r a d i t i z danim materijalom."⁵⁴ Pri Sattnerjevem oratoriju Vnebovzetje Marije Device je opazil, da "nastopajo stavčki drug za drugim kakor v kakem potpourriju".⁵⁵ Pri tem je podčrtal "življenjski" pomen kontrasta v glasbi, posebno v obsežnejših zasnovah.

Red in discipliniran kompozicijski postopek sta bila v Lajovčevem publicističnem in kritičnem pisanju druga dva temeljna pogoja za kompozicijsko tvornost. Prepričljivo ju je izrazil prav v kritični presoji Sattnerjevega oratorija. Sicer je pohvalil skladatelja,

razumeti tudi drugače, kot "moralno svarilo" z ironičnim poudarkom, da "Kitscha res ni treba poveljevati ali ovekovečiti z glasbo." Zdi se, da je ta opomba zadevala ravno v Sattnerjeva in Premrlova (večkrat literarno manj vredna) besedila. Prim.: NA 10/1911, 3, 44.

47 Verzi se glase: "Mi gremo tja, kjer bujna kri
po žilah se pretaka;

.....
.....

življenje neutešeno
z nemirno silo čaka.

Gl.: NA 11/1912, 3, 20.

48 Torriceli Evangelista (1608-1647) je bil italijanski fizik in matematik, ki je odkril živosrebrni barometer in prvi dosegel vakuum v zaprti cevi. Bil je sodelavec G. Galileja. Prim.: Leksikon Cankarjeve založbe, 3. izdaja, Ljubljana 1994, str. 1090.

49 "To je Lenard, pazi se ga ti prijatelj!" Gl.: NA 11/1912, 3, 21.

50 Leopold Leonard je bil publicist, rojen 1876 v Svibnemu. Študiral je teologijo v Innsbrucku, filozofijo v Lvovu in na Dunaju ter oba študija zaključil z doktoratom. V letih 1908-1914 je opravljal duhovniški poklic v Ljubljani, nato v Borovnici, Slapu pri Vipavi, Mariboru, po prvi svetovni vojni pa se je preselil v Beograd. Prim.: SBL, str. 634.

51 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 31.

52 Gl.: NA 10/1911, 4-5, 53.

53 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 31

54 Gl.: Oratorij "Vnebovzetje Marije Device" Hugolina Sattnerja; NA 11/1912, 4, 41.

55 Gl.: ibid.

češ, da "pada [...] v oči njegova brezdvomna spretnost, kadar operira z vokalnim aparatom", nadaljeval pa je precej drugače: "kakor hitro pa začne delati samo z orkestrom, je nesiguren, postaja gostobeseden in blebetav: govori po vrsti znane reči, važne in nevažne, ki nimajo nobene zveze med seboj."⁵⁶ Nediscipliniranost je opazil tudi pri Viktorju Parmi. S Povodnim možem kot celoto je bil zadovoljen, vendar mu očita premajhno "izbirčnost v izberi in porabi muzikalne misli," ker da je Parma kot skladatelj nasploh "preveč prijazen in domač z vsakim muzikalnim znancem, ki ga srečajo njegove misli."⁵⁷ Dal je vedeti, da je Parma sicer globoko nadarjen, vendar ne dovolj samosvoj in premišljen ustvarjalec.

Kadar je Lajovic ocenjeval glasbena dela, je najprej orisal delo kot celoto in nato analitično pronicalo do prvin, ki so se mu zdele odločilnega pomena za kritično ovrednotenje. Melodiko je postavil na prvo mesto kot pogoj "glasbene lepote". V njej naj bi skladatelj izražal "občutje", ki naj se "razživi na široko", kajti "širina v glasbi" je "prepotrebna". Melodika je po Lajovcu obraz skladbe, bistvo umetniškega dela. Pojme, kot so "melodija", "občutenje", "širina", in "izraz" je Lajovic tesno povezoval med seboj. V kritikah jih je stalno pogrešal kot "neizpolnjeno upanje,"⁵⁸ (v presoji Parmovega Povodnega moža). V Savinovi Lepi Vidi, delu, ki ga je sicer izredno cenil, se mu je zdelo, da "manjka prepotrebne širine", in da je "vsako občutje [...] mahoma pretrgano, prekratko, "kajti" slušalec, komaj uveden v eno občutje, je [...] iz prvega iztrgan, tako da niti nima časa, da bi svoj duševni pogled vstavil v primerno razpoloženje."⁵⁹ Po njegovo mora biti v operi "vsaka gesta popočasnjena [in] široka". Zato naj se "vsako občutje razživi na široko", dogajanje pa naj bo "navezano na širokopotezen, priprost razvoj."⁶⁰ Glasbeno delo brez izrazite melodike se mu je zdelo "megleno, brezizrazno" ter "bolj konstruirano (kakor) občuteno".⁶¹ Ker je zanj melodija nadrejena vsem ostalim glasbenim prvinam, bi morala biti, ne glede na lirični in dramatični značaj, jasna, čista in neobremenjena z ritmom, harmonijo ali instrumentacijo. Ob Sattnerjevi kantati Jefejeva prisega je zapisal, da je "[eno] mesto"⁶² po svoji melodični liniji in v harmonični barvi izvrstno občuteno, ali orkester, žal, kar k tlom tišči s svojo masivnostjo.⁶³ Kljub temu je opazil kompozicijsko napredovanje Hugolina Sattnerja. V naslednjem Sattnerjevem oratoriju (Vnebovzetje Marije Device), ki ga je poznal le v klavirskem izvlečku, je zaznal mesta, ki so ga spominjala na mojstrstvo Dvořakove Rusalke. Priznal jim je pristno "melodično gorkoto in sladkost". Sattnerjevo uglasbitev "prelepe" biblične pesmi: "Kot pečat me deni na svoje srce [...]" je imenoval z "rožo", močno in čustveno prekipevajočo.⁶⁴ Tako na dolgo in široko se Lajovic ni razpisal o nikogaršnji melodični invenciji več.

Harmonija je bila v Lajovčevih kompozicijskih nazorih na drugem mestu, takoj za melodiko. Postavil se je v bran "novim akordom", svežim akordičnim povezavam,

56 Gl.: ibid.

57 Gl.: NA 10/1911, 4-5, 53.

58 Gl.: NA 10/1911, 4-5, 52.

59 Gl.: ibid.

60 Gl.: ibid.

61 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 32.

62 "Gre za zborovski del "A Jefe, glej, je smrtno bled."

63 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 32.

64 Sattnerjevo uglasbitev je takole opisal: "In kot mehke bršljan se vije ob njej melodija, tako krotka in ob enem tako močna in iskrena, en sam vzdih, do ekstaze prekipevajoč in prepoln čustva. Popolnoma me je prevzela in cel dan me ne izpusti, potaplja me v ginjenost. Blagovano srce, iz katerega je izrasla ta pesem roža!" Gl.: NA 11/1912, 4, 41.

"brezobzirnosti" in "predrznosti" v vertikali, kakršno je ustvarjal Risto Savin, čeprav se mu je zdel ta skladatelj pogosto "previhrav".⁶⁵ Lajovic je bil pač dosleden v obrambi estetskega čuta, posebno kadar sta ga izdajala pomanjkljivo teoretično znanje in slabše razvit glasbeni okus. Pri analizi Parmove skladbe Povodni mož je resnicoljubno povedal, da se mu zdi moč njegovih modulacij in sploh moč harmonije - minimalna. Z zgledom je posvaril tudi druge slovenske skladatelje, da sta "tonika in dominantna" in njima najbližje sosede primerne le še za opereto, ne pa za skladbe "močnih in strastnih občutij", kakršna je Povodni mož. Obregnil se je seveda še ob vseh druge vrste kompozicijskega diletantizma ali konservativnosti. Zahteval je neprestan študij, še posebno študij modernih skladb, če se hočemo v glasbi modernizirati: "Kajti v umetnosti je modernizem, t.j. napredek in razvoj dogma, in kdor vozi po starih, izvoženih tirih in ponavlja stare, že od starih dovolj dobro in definitivno povedane reči, anathema sit!"⁶⁶ S tem je meril tudi na načelo izvirnosti, ki je bilo zelo živo in v duhu sodobnih prizadevanj zunaj slovenskih meja. Ritmu kot kompozicijskemu sredstvu Lajovic ni pripisoval važnega pomena. V kritikah je opozoril le na morebitne napake. V Schwabovem zboru Dobro jutro je začutil nepravilno izmenjavanje težkih in lahkih dob. Ritem je bil zanj "kruljev" in "nesiguren", kar je v poslušalcu spodbujalo notranji nemir.⁶⁷ Pri tem opozorilo je izpisal notni zgled, točno označil napako in predlagal boljše rešitev.

Za Lajovca je bila "lepa glasba" torej takrat, kadar je skladatelj dosegel s prvinami tonskega gradiva in kompozicijskimi sredstvi prepričljiv glasbeni izraz. Glasbo je umeval kot zrcalni obraz individualne umetnikove duše, ki z dobro izvedbo prehaja v tisočerih podobah na poslušalstvo. V tem smislu je presojal umetniško vrednost glasbenega dela. "Lepo glasbo" je Lajovic "gorko občutil", v nasprotnem primeru pa je zapisal, da ga je "pustila mrzlega". Omenjena Kimovčeva zborovska skladba Izgubljeni svet ga "ni ganila", ker se mu je zdela preveč hladna "presukava" v melodiki, glasovi pa vodeni "trdo in grčavo".⁶⁸ Moški zbor Gojmirja Kreka, Bratje, v kolo se vstopimo, ni "napravil nobenega vtiska" niti nanj, niti pri občinstvu, je zapisal; kajti skladba "ni iz srca svojih kali pognala,"⁶⁹ medtem ko je za njegovo zborovsko Barčico sodil, da "iz nje veje gorka čustvenost in lepa ubranost."⁷⁰

Glasbo drugih slovanskih narodov je Lajovic cenil in jo zelo rad presojal. Godalni kvartet v D-duru Aleksandra Borodina je pohvalil zaradi "sloke oblike, nasičene vsebine in lirične nežnosti",⁷¹ Novelletes Aleksandra Glazunova pa so ga navdušile, ker da so kljub izredni barvitosti "snažne v melodični risbi [!]" Glasba Čajkovskega in Dvořaka sta mu bili najbližji.⁷² Po njegovo naj bi se pri Čajkovskem zrcalila "ruska duša",⁷³ medtem ko je Dvořakova dela imenoval "krasota in prelest". Mojstrov godalni kvartet v H-duru (op. 106) je dojemal kot "rožni vrt, poln najslajše glasbe".⁷⁴ Cenil je tudi "intenzivno umetniško delo" Giuseppa Verdija. Rigoletto naj bi bil zrcalil "silen

65 Gl.: NA 9/1910, 2,9.

66 Gl.: NA 10/1911, 4-5, 53.

67 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 32.

68 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 32.

69 Gl.: NA 11/1912, 3, 20.

70 Gl.: ibid.

71 Gl.: NA 9/1910, 1,9.

72 Izidorju Cankarju je v pogovru povedal, da se je od slovanskih skladateljev največ ukvarjal z glasbo Dvoraka, čigar vpliva nase niti ni zmožen objektivno presoditi. Gl.: Cankar, I.: Obiski, str. 36.

73 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 33.

74 Gl.: NA 11/1912, 1-2, 5.

dramatični zanos [...], kajti opera je "navzlic svoji širini [...] polna umetniške vsebine in obenem skrajno koncizna." "Polet tega dela" in njegova "gonilna muzikalna" moč sta bila tolikšna, da mu je bilo ob koncu uprizoritve "kot menihu, ki je poslušal rajsko tičico; zdelo se mi je, da mi je Verdi prelepo pel en sam trenotek."⁷⁵

Do nemške glasbe in nemških skladateljev je imel Lajovic hude predsodke, ki jih je težko razumeti, posebno ker svojega odpora do nemškosti ni utemeljeval z glasbenimi protiarargumenti. Omenili smo že, da je Beethovnu priznal smisel za humor v glasbi,⁷⁶ sicer pa je zavračal uvrstitev njegovih del na naše koncertne programe pod pretvezo, da so zaradi časovne oddaljenosti nerazumljiva. Lajovčev nacionalno-obrambni razlog je verjetno botroval zapisu, naj bi bila Beethovnova dela, v primeri z bogastvom in svežino Dvořakove glasbe, prav dolgočasna. Ob vsaki priložnosti je poskušal dopovedati, da nemška glasba nima tiste vrednosti, kakor si ljudje nasploh o njej mislijo; tudi starejša ne, češ da ni imela nikakršne zveze s sodobnimi družbenimi in političnimi okoliščinami na Slovenskem.

Lajovčev odnos do slovenskih ustvarjalnih umetnikov je bil zelo realen, brez narodnopobudniškega prizvoka, ki bi opravičeval diletantske pomanjkljivosti. Prav premišljeno je sodil o tedanji domači reprodukciji. Zapisal je, da preživlja "suhe čase", kajti količina izvirnih skladb se mu ni zdela velika, večinoma naj bi bili "žalostno diletantski" zbori. Komaj kateri skladatelj naj bi stremel "za višjimi cilji". Očital jim je liedertafelstvo in provincialni značaj zunaj glasbenega življenja kulturnih centrov.⁷⁷ Do slovenskega zamudništva je bil Lajovic strog, pogosto pa tudi nepravičen. Profesionalizacija glasbenega dela rojeva tehtnejše sadove postopoma in v dolgotrajnem ustvarjalnem procesu. Šibke strani Sattnerjevega Vnebovzetja je vendarle poskušal opravičiti: "Ta tehnična nezrelost in ž njo zvezana nesigurnost in neokretnost [je bila] naravnost znak tiste dobe pred N.A."⁷⁸ "Tedaj se je našim skladateljsko nadarjenim ljudem zdelo že znamenito, če so se kolikor toliko naučili 'harmonije', o vsem nadaljnjem niso imeli niti slutnje; zato se jim je zdelo, da so pravila, o katerih so slišali v staromodnih 'harmonijah', meje, katere prekoračiti pri skladanju pomenja muzikalni smrtni greh; ker niso globlje prodirali v glasbene umetnine raznih dob in ker so vse presojali le iz žabje perpsektive 'harmonije', niso mogli priti do spoznanja, da so vsa ona pravila le abstrakcija iz glasbenih umetnin d a v n i h d o b , da so b e r g l j e , da si ob njih pomaga učenček-začetnik do nekega razpregleda v harmoniha, [...] niso [pa] prišli do spoznanja, kako nezmislno - in za nje samo škodljivo - je, če pravila, namenjena in koristna samo s p o z n a v a n j u , uporabljajo kot zakon in normo pri s t v a r j a n j u . Kajti glasba [...] živi živo življenje, kot da je živo bitje v naravi, in se ne briga za kratkovidno abstrahirane predpise teoretikov."⁷⁹

Lajovic se je s takšnim pogledom na čitalniško preteklost postavil na čelno mesto dobronamerne glasbene kritike, ko je moral s pisanjem o glasbi prevzeti tudi vlogo pedagoga za glasbenike in vzgojitelja za občinstvo. Analitično se je poglobil v vse tiste nove skladbe, v katerih je začutil avtorjevo nadarjenost, z željo, da bi ga ozavestil o nujno potrebni kompozicijski tehniki. S svojim znanjem in precejšnjo skladateljsko izkušnjo je hotel usmeriti prihajajoči rod na pravo pot. Lajovčeve recenzije zrcalijo

75 Gl.: NA 11/1912, 3, 22.

76 NA 9/1910, 4-5, 33.

77 Gl.: NA 9/1910, 2, 10.

78 Gl.: NA 11/1912, 4, 41.

79 Gl.: ibid.

njegov odnos do tistih sodobnikov, ki jih je najbolj zadela njegova stroga kritika. Najobširneje je pisal o večjih glasbenih oblikah: Savinovi operi Lepa Vida in Sattnerjevem oratoriju. Obema skladateljema je navkljub kritičnim opazkam prisodil izreden pomen glede na siceršnjo dediščino slovenske glasbe.

Savinove balade⁸⁰ je štel za "početnice *moderne* glasbe na Slovenskem," kajti "prvi je zapel v harmonijah, do tedaj pri nas nepoznanih." Savin je po Lajovcu "tudi v našo operno produkcijo uvedel moderna načela muzikalne drame in moderno glasbo," njegovi dve operi (Poslednja straža in Lepa Vida) pa da sta zanj najbolj značilni in "daje[ta] njegovemu nastopu historično važnost".⁸¹

Hugolina Sattnerja je spodbujal že ob presoji njegove prve večje vokalnoinstrumentalne oblike, kantate Jeftejeva prisega.⁸² Predvsem je cenil Sattnerjev lirični način izražanja. Menil je, da mu je "dan dar melodične mehkobe", da pa so bila prejšnja njegova dela ujeta "v mrežo pravil", zato da "si ni upal zapeti prosto [,] tako kakor mu je bilo dano."⁸³ V Jeftejevi prisegi je opazil skladateljevo "večjo okretnost in intenzivnejši izraz,"⁸⁴ ter hiter in lep razvoj. Ko je zvedel, da ustvarja oratorij, je zato od njega pričakoval "nekaj vrednega in lepega".⁸⁵ Napisal mu je obsežno in natančno recenzijo, ki je bila v primerjavi z drugimi precej mila. Opozoril ga je sicer na nekatere okorne izpeljave, ki delu odškrnejo umetniško vrednost. Z zgledi mu je nato predlagal nekatere boljše rešitve. Sattner pa je bil preobčutljiv za kritično oceno lastnega dela. Zdelo se mu je, da njegovo delo, ki mu je ob izvedbi prineslo vsesplošno občudovanje in slavo, ne zasluži kritike, kakršno je bil zapisal Lajovic. Reagiraj je polemično in v reviji sprožil ideološki spor med napredno in konservativno smerjo,⁸⁶ ki ga je Lajovic zaključil leta 1912 - z molkom.

Obširneje se je Lajovic razpisal tudi o skladatelju Viktorju Parmu in njegovem Povodnem možu. Do takrat (1910) je Parma zlagal "brezskrbne" oziroma "lahkomiselne" operete. "Vnaprej omenim, da nisem med tistimi, ki Parmo malovažujejo že samo radi tega, ker se peča z opereto."⁸⁷ Tu je dal jasno vedeti, da je njegov odnos do posameznih skladateljev narekovala izključno umetniška plat del in nič zunaj tega. Zato ga je bil kontrast med Ksenijo, zgodnejšo opereto (za Lajovca je bila tipični zgled sladke, neokusne, plehke glasbe) in kasnejšo kantato Povodni mož,

80 Gre za Tri Aškerčeve balade.

81 Gl.: NA 9/1910, 2, 9.

82 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 31.

83 Misilil je na razne zborovske skladbe, ki jih je Sattner napisal pred kantatami. Gl.: NA 11/1912, 4, 41.

84 Gl.: ibid.

85 Gl.: ibid.

86 V 1. št. 11. letnika (1912) je urednik G. Krek napisal obširnejšo recenzijo Sattnerjevega oratorija, v kateri je označil delo v celoti, medtem ko je Lajovic v svoji kritiki obravnaval bolj notranjo strukturo dela. Dve dopolnjujoči se kritiki sta bili delu namenjeni zaradi njegovega zgodovinskega pomena, saj je bil to prvi novodobni slovenski oratorij. Skladatelj pa je to razumel kot žalitev, češ, da mu dve kritiki res nista potrebni. V številki 1-2, 12. letnika (1912), je napisal obširen odgovor. Načel je ideološka vprašanja, ki pa gotovo niso bila namen ne Krekove in ne Lajovčeve kritike. Sattner je zatrjeval, da "slovensko ljudstvo ljubi zdravo melodiko, jasno harmonio, blagoglasje [...]". Sam, da je tiste vrste skladatelj, ki hoče z ljudstvom ljudsko govoriti, kar pa po njegovem mnenju ni skladateljski moto nobenega od imenovanih kritikov. Kljub vsemu je na koncu zatrdil Lajovcu, da bo poslušal njegove nasvete in oratorij popravil. Ob tej izjavi je Krek pod črto pristavil: "Čemu potem cela polemika zoper Lajovca? Teško umljivo." Razpravljanje je zaključil G. Krek v Postludiju, kjer je na koncu opozoril na "naše popolnoma gnile razmere; razmere polne laži, zavisti in hudobnosti, polne cinizma, zahrbtnosti, neolikanosti in - umetniške neizobraženosti." Gl.: NA 11/1912, 1-2, 1; NA 11/1912, 4, 41; NA 12/1913, 1-2, 4.

87 Gl.: NA 10/1911, 4-5, 52.

toliko bolj razveselil.⁸⁸ V skladatelju je očitno odkril nadarjenost, a tudi šibko teoretično znanje.

"Pod lupo" je vzel tudi dela urednika Gojmirja Kreka, ki jih je presodil ravno tako resnicoljubno kot vse druge. Korekten urednik pa je brez opazk, ki jih je bil sicer vaje napisati pod črto, objavil Lajovčeve recenzije v celoti. Lajovic je Kreka občutno bolj cenil kot pomembnega urednika; v njem ni videl umetniške duše, temveč bolj "pozo umetnika". Opazko je ponovil ob recenziji Krekovega zbora Bratje, v kolo se vstopimo, in pristavil: "[...] če bi ta skladba imela toliko muzikalnega izraza in moči, kolikoršna je trdoljubnost, delavnost in zaslužnost skladateljeva za povzdigo naše domače muzikalne produkcije s pomočjo 'N.A.', potem bi bila ta skladba brezdvomno na prvem mestu v naši muzikalni literaturi in neprekosljiva še za daljno vrsto let."⁸⁹ Kantato Atila in ribič Josipa Michla⁹⁰ je bolj na hitro odpravil: "posrečeni" kontrasti in "zmerna enovitost", medtem ko delu ni prisodil večjega pomena za slovensko glasbo. Skladbe ni podrobneje analiziral, niti ni v splošnem označil skladateljevega ustvarjalnega dela.

Samo omenil je tudi Davorina Jenka in njegovo skladbo Vabilo, ki bi bila po njegovem zaslužila "večjo popularnost".⁹¹ V kritiki koncerta, na katerem je bilo izvedeno Jenkovo delo,⁹² je podrobneje komentiral le tiste skladbe, v katerih je opazil pomanjkljivosti. Jenkova skladba se mu je zdela v celoti "dobra stvar". Več besed je zato namenil že omenjeni skladbi Franca Kimovca, Izgubljeni cvet, ki se mu ni zdela tehtna.⁹³

Dvakrat je Lajovic presojal tudi delo Stanka Premrla (Pesem žerjavov ter Zapel bi pesem žalostno). Ne samo slaba izbira besedila, motila ga je tudi šibka invencija. Skladba Zapel bi pesem žalostno se mu je zdela navkljub kratkosti dolga. Ugibal je o razlogih za to: morda je bil kriv preprost motiv, ki se prepogosto ponavlja in vselej v isti harmonski barvi.⁹⁴

Omenjal je tudi dela Emila Adamiča, Benjamina Ipavca in Oskarja Deva. Cenil je njihovo nadarjenost, v kompozicijske podrobnosti pa se pri teh skladateljih kot kritik Novih Akordov ni spuščal.

Enakovredno pozornost kot ustvarjanje je Lajovic posvečal poustvarjanju, le da je bil pri izvedbah domačih del še bolj strog in neučakan. Občutljivo je reagiral na izbiro koncertnih sporedov ter na igranje in ponavljanje domačih del. "Zahvale vredna" se mu je zdela prireditev pevskega društva Ljubljanski zvon, ki se je s koncertom spomnilo skladatelj Benjamina in Gustava Ipavca. Sočasno je Ljubljanskemu zvonu očital neizvirnost, češ da je moral poslušati že "oguljene" skladbe, namesto novih, še neznanjih.

Umetnost poustvarjanja je presojal s podobnimi estetskimi merili kot ustvarjanje: "lepo" je bilo to, kar je zvenelo naravno, spontano, neprisiljeno. Poustvarjalni okus in prepričljivo čustveno podoživetje skladbe je neizpodbitno zahteval od vsakega interpreta. Slovensko pianistko Vido Prelesnik je visoko cenil. Igrala naj bi "lepo, zlasti v vseh liričnih mestih" kajti "občutje, izraz, duša, to je njeno".⁹⁵ Nasprotno pa je označil

88 Gl.: 11/1912, 3, 23.

89 Gl.: NA 11/1912, 3, 20.

90 Gl.: NA 11/1912, 3, 20.

91 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 32.

92 Gre za koncert Glasbene matice, dne 9. maja 1910, Gl.: ibid.

93 Gl.: ibid.

94 Gl.: NA 11/1912, 5-6, 47.

95 Gl.: NA 9/1910, 1, 2.

takrat še mlado in neizkušeno pevko Pavlo Bole, češ da je svoj part v Parmovem Povodnem možu pela sicer zadovoljivo, vendar brez občutka. Lajovic je ugibal, če je bila morda preveč odvisna od šole. Resnici na ljubo se je spotaknil tudi ob pevko Jeanette Foedransperg.⁹⁶ Da je pevka pela mrzlo, "ker menda [...] samo na to misli, kako prinese posamezni ton pravilno, in tako samo posamezne tone producira [,] mesto sklenjeno celoto melodije."⁹⁷ V kritičnem poročilu operne sezone jo je ponovno omenil. Tokrat je iskal vzrok za "psihološke zavore, [ki] držijo njeno pevsko in igralsko gesto v strogih sponah." Krivdo za njen slab glasbeni razvoj je naprtil ljubljanski šoli.

Josipa Križaja je večkrat ovekovečil kot pevca, ki da je "obdarjen z lepim glasom,"⁹⁸ in v skladu z Lajovčevo izvedbeno predstavo: "živo in samostojno občuteno".⁹⁹ Tudi "svež, ljubek glas in [...] priprosto[,] iskreno prednašanje" Pavle Lovšetove je bilo to, kar je pričakoval od solističnih izvajalcev.

Kritično je poročal tudi o koncertu češkega tenorista Karla Burriana; ta naj bi "očitno pokazal da je njegova prava moč le v dramatičnem izrazu", medtem ko je lirične arije odpel "akademično mrzlo".¹⁰⁰ Od izvajalcev je zahteval korektno izvedbo glede na slog in izraz skladbe ter pevsko tehnično perfektnost. Ob tem se ni oziral niti na predvideno niti dejansko užaljenost. Petje tenorista Leopolda Kovača je označil kot diletantsko; s tem naj bi pevec ne škodoval le samemu sebi, ampak je s svojim nastopom razžalil tudi skladatelja.¹⁰¹

Interpretacija, ki se ni menila za enovitost glasbenega dela, je sodila med najslabše vrste. Trganje celote se je po njegovem mnenju "epidemično" razširjalo predvsem pri pevskih zborih. Krivdo je naprtil zboru Glasbene matice, ker so se domala vsi drugi zgledovali po njem. Mislil je na neustrezno, predvsem prepogosto dihanje, tako da so v skladbah nastajale nepotrebne pavze, ki seveda niso bile napisane. To nepravilnost pa je kar ironično opisal: "To ni nikako petje, ampak čisto navadna rezanica. Ta bolezen izhaja iz [prakse] Gl. Matice, kjer se izvršuje ta kruta vivisekcija melodij in besednih stavkov leto za letom hujše, tako da se publiki, mesto da bi dobila pred oči vitko, zdravo raščeno melodijo, godi kot tistemu, ki je šel strahu iskat: najprej pade predenj noga, nato roka, potem glava, itd. ud za udom. Tako se brezobzirno seka, ne glede na cezure melodičnih ali besednih stavkov, ne glede na to, ali je na zadevnih mestih sploh najmanjši oddih dopusten, da, celo na takih mestih, kjer je, recimo, ločitev dveh besed očitno nedopustna."¹⁰² Takšno interpretacijo je Lajovic pripisal tudi Ljubljanskemu zvonu. Kriv naj bi bil Zorko Prelovec, dirigent tega zbora; v eni od kritik ga je Lajovic označil kar za "brezsrčnega rablja".¹⁰³ Na to žalitev je Prelovec reagiral v časopisu Učiteljski tovariš.¹⁰⁴ Trdoživo je sprejel strogo sodbo, češ, da naj "bogovi z Olimpa", le pokažejo na napake, zahteval pa je odgovor na vprašanje: Kje naj pevci dihajo?"¹⁰⁵ V naslednji Lajovčevi kritiki njihovega koncerta (v zadnji številki istega letnika Novih Akordov) mu je Lajovic odgovoril z mislijo, da bi

96 Na tako imenovanem "Večeru bratov Ipavcev 'Ljubljanskega zvona' je izvajala samospava Benjamina Ipavca, Ciganka Marija in Čez noč, čez noč ter romanco Ljubislave iz Tičnika. Gl.: NA 11/1912, 1-2, 6.

97 Gl.: ibid.

98 Gl.: NA 11/1912, 3, 23.

99 Gl.: NA 11/1912, 4, 43

100 Gl.: NA 11/1912, 1-2, 5.

101 Gl.: ibid.

102 Gl.: NA 11/1912, 1-2, 6.

103 Gl.: ibid.

104 Gl.: Učiteljski tovariš 52/1912, 28, 3.

105 Gl.: ibid.

morali glasbeno nadarjeni ljudje to sami čutiti.¹⁰⁶ Drugo slabost številnih zborov je Lajovic videl v tem, da so rasli kot gobe po dežju in celo zavirali razvoj instrumentalne glasbe. Na to nevarnost je Lajovic že poprej opozarjal. Najprej v Novi dobi leta 1905, zato v Novih Akordih ni več varčeval z besedami, niti jih ni izbiral. "Ti pevski zbori! Očividna coklja postajajo živahnejšemu koncertnemu življenju. Zdi se, kakor da vlada v Ljubljani prepričanje, da brez pevskega zbora ni mogoče napraviti koncertnega programa," nato pa se je vprašal: "Čemu pa imamo sicer po številu majhen po svoji zmožnosti pa jako dober in poraben orkester Slovenske Filharmonije? Ali naj bo samo za gledališko in gostilniško muziko, sicer pa naj počiva?"¹⁰⁷ Ponovno je opozoril, da je za razvoj glasbene kulture nekega naroda prav tako (morda še bolj) pomembna instrumentalna glasba kakor vokalna. Težišče koncertnega dogajanja na Slovenskem bi naj postopoma prevzel orkester, zbor pa naj bi mu stal ob strani. To bi po Lajovcu morala upoštevati tudi Glasbena matica, ki ni spodbujala instrumentalistov; še vendar je popularizirala masovnost svojega zbora. Lajovic se je postavil kot kašen neupoštevani učitelj z besedami: "Zbor mora biti zraven, pa naj gre za male ali velike stvari. Pa kakšen zbor! Wer zählt die Völker!? Še par let, in zbora bo toliko, da za publiko ne bo v nobeni dvorani več prostora, v dvorani bo samo oder, na njem pa osemdeset tisoč sopranov in altov in 70 tisoč moškega zbora, zapeli pa bodo same take pesmice, katerih ne bo nobena čez 8 taktov dolga. Zakaj pri nas ne velja pravilo, da naj bodo sredstva za izvajanje primerna vsebini in dimenzijam proizvajane umetnine? Ravno narobe, čim manjša stvar, tem večji zbor."¹⁰⁸ Številčno večanje zborov se je po njegovem mnenju prenašalo tudi na druga pevska društva. Lajovic je izvzel le klerikalno društvo Ljubljana, ki da je v tistem času hotelo strankarsko konkurirati Matičinemu zboru. Prevzemanje napak se mu je zdelo nezaslišano: "Vraga, ali smo res tako kosmatih ušes, da jih je potrebno posebej briti, predno naj opazimo to vriščečo nerazmernost?"¹⁰⁹ Večkrat je poudarjal, da morajo biti "uporabljena sredstva primerna vsebini umetnine," zato se mu je ponavljanje istih zahtev, ki naj bi bile sicer same po sebi umevne, zdelo povsem odveč. Več ko je bilo neizobraženih pevcev, bolj okoren in neroden je bil zborovski ansambel. Nazadovanje Matičinega zbora je Lajovic takole komentiral: "To stagniranje molče trobenta po reformah",¹¹⁰ **"Radikalno zmanjšati zборе in jih kvalitetno zboljšati."**¹¹¹ Menil je, da bo "z majhnim, a dobrim koncertnim zborom [...] mogoče živahnejše koncertno delovanje in pomnožitev koncertnih proizvajanj, ki je nujno potrebna", saj "pri dosedanjem okornem načinu koncertnega delovanja s 150-glavim zborom, že danes prerokujem, da do sodnega dne ne bo naša publika sproti slišala niti tega, kar bo najboljšega sproti rodila naša skromna muzikalna literaturica. Iz kake druge literature pa še celo ne bo nikdar slišala ničesar."¹¹²

Vedno kadar je imel priložnost pa je spodbujal rast orkestra Slovenske filharmonije. Eno samo kritično poročilo se nanaša na koncert, kjer je imel orkester "glavno besedo",¹¹³ kajti največkrat je nastopal "v družbi" z zborom Glasbene matice.

106 Gl.: NA 11(1912), 5-6, 47.

107 Gl.: NA 11/1912, 1-2, 5.

108 Gl.: ibid.

109 Gl.: ibid.

110 Gl.: ibid.

111 Gl.: ibid.

112 Gl.: ibid.

113 Gl.: NA 11/1912, 3, 21.

Ob izvedbi Lajovčevega Adagia za orkester je posmehljivo zapisal, da so zaradi "preširokega tempa" iz njega naredili "pravo vlečeno potico, na kateri občinstvo po pravici ni imelo okusa."¹¹⁴

Večkrat se je iz tega orkestra izkristaliziral manjši sestav, ki je prirejal komorne koncerte. To so bili tisti dogodki, ki jih je Lajovic najrajši kritično spremljal. Nasproti izvedbam velikih amaterskih zborov so bili komorni koncerti zanj priložnost, ko sta se mogli umetnost in poustvarjanje zlit v izenačeno glasbeno - estetsko doživetje. Tega si je Lajovic sicer želel tudi od drugih ansamblov, vendar je natančno vedel, da si ob takratni ravni slovenske instrumentalne glasbe še ni smel obetati izjemnih interpretacij.

Češki dirigent Václav Tálích, dirigent Slovenske filharmonije, je bil pri Lajovcu kar najbolje zapisan. Sredi Ljubljane je zares učinkoval kot čudežna reproduktivna osebnost. Toda ljubljanske strankarske in glasbeniške intrige so v najkrajšem času dosegle, da takrat še mladi mojster taktirke ni videl svoje umetniške perspektive v Ljubljani. Lajovca je ta novica dobesedno osupnila, zato je pri priči napisal kritično opazko za rubriko Pêle-Mêle. Obregnil se je ob reklamo za koncert Glasbene matice (14. Jan. 1912), češ, da je bil Václav Tálích, "potisnjen v kot" na koncertnem listu in na plakatih. Ob tem se je vprašal, če se je to zgodilo po naključju ali namerno; odgovoril si je kar sam; "Jaz, ki sem, žal, močno pesimistične nature, slutim namen [...] in žal mi je, da se pri tako resnem institutu uporabljajo tako malenkostna in tako nizkotna sredstva!"¹¹⁵ Leta 1912 je Václav Tálích zapustil Ljubljano, Lajovic pa je utemeljeno presodil, da je "ž njim [...] odšel brezdvomno največji reproduktivni talent," kar jih je do takrat premoglo domače glasbeno poustvarjanje. Po Lajovčevemu mnenju bi bil on "edini, ki bi mogel, začenjajoč tam, kjer je nehala Hubadova delovna roka, voditi dalje koncertno delo Gl.M. v starem blesku in nezmanjšani slavi do vedno višjih ciljev."¹¹⁶ Pri tem se je spotaknil ob lahkomiselnost slovenskih glasbenikov, češ da ga nihče ni niti poskušal obdržati. "Tálích je odhajal od nas skoro neopažen! In nevesel mi je pogled v našo muzikalno bodočnost!", je zaključil svoje poročilo o zadnjem koncertu Slovenske filharmonije pod Tálíchom.¹¹⁷

Tálícha je zamenjal bivši kapelnik vojaške orkestra c. in kr. pešpolka št. 97 v Trstu, Peter Teply. Lajovic ga je označil "kot dobrodošlega kulturnega delavca".¹¹⁸ Še bolj vesel pa je bil slovenskega dirigenta Nika Štritofa, ki je namesto Tálícha prevzel vodstvo operete. "Vivat sequens!", je vzkliknil in izrazil opombe o izobraževalni dejavnosti Glasbene matice: "S tem bi bil storjen začetek, da dobimo počasi nekaj svojih dirigentov, za kar se dosedaj celo niti od strani Glasb. Matice, ki bi bila v prvi vrsti v to poklicana, tekem lepe vrste let, kar živimo živahneje kulturno življenje, ni storil niti najmanjši poskus."¹¹⁹ S tem se je Lajovic dotaknil še glasbenega šolstva, ki ga sicer ni pogosto omenjal.

Lajovčevo pero je bilo ostro, sodbe stroge in nepopustljive, zabeljene s pikrimi puščicami. Način njegovega pisanja je tako svojevrsten, da bi bili njegovi prispevki

114 Gl.: NA 11/1912, 1-2, 5.

115 Gl.: NA 11/1912, 3, 32.

116 Gl.: NA 11/1912, 3, 21. Matej Hubad je že leta 1909 želel prepustiti vodstvo Matičinega zbora Václavu Tálíchu. Odbor Glasbene matice je predlog odobril, nastala pa so ideološka razprtja med pevci, ki novega dirigenta niso sprejeli. Tálích je zato takoj odstopil. Zbor Glasbene matice so od takrat naprej pogosto spremljale krize. Prim.: Mahkota, K.: Kronika PZGM, 2. Knjiga, str. 161.

117 Gl.: NA 11/1912, 3, 21.

118 Gl.: ibid.

119 Gl.: NA 11/1912, 3, 25.

prepoznavni tudi brez podpisa. Izražal se je sicer jasno, vendar si je pogosto za strokovne izraze sposojal besednjak iz vsakdanjega življenja in uporabljal tujke, zlasti srbizme in hrvatizme, ki jih je razumeti kot odziv panslavistične ideje. Posamezne glasbene pojme je rad popredmetil ali celo poosebil. Glasbo je umeval kot živo bitje. Večkrat se zdi, da se je zatopil v pisanju kritik v globino lastnega kompozicijskega premišljevanja in pozabil, da piše kritiko za javnost. Včasih je sredi prispevka začel pisati neposredno tistemu, ki mu je bila kritika namenjena, kakor da bi šlo za dialog ("preveč nemirni ste," je pisal Ristu Savinu¹²⁰), nato pa nadaljeval spet v tretji osebi, kakor je bil začel.

Njegovo pisanje se je pogosto približalo ravni pogovornega izražanja, kljub temu ni bila strokovnost kritičnega poročanja nikoli oškodovana. Imel je razmeroma bogat besedni zaklad (pomnožen s tujkami), zato ni "žongliral s praznimi besedami in žvenkljal z brezvsebinskimi izrazi".¹²¹ S tem je zgledno uresničeval svojo zahtevo o načinu pisanja glasbenih kritik in vztrajal - vse dotlej, ko so se strankarska nasprotja že hudo vgnezdila v glasbeniške vrste. Sodu je izbila dno Sattnerjeva reakcija na omenjeno kritiko Vnebovzetja. Anton Lajovic se po letu 1912 ni več oglasil v Novih Akordih.

Analitični prerez posameznih kritičnih prispevkov v Novih Akordih navaja k sklepu, da moremo in smemo to njegovo dediščino, skupaj s preostalimi publicističnimi prispevki, ki jih je objavil pred prvo svetovno vojno, pojmovati za enega od temeljev slovenske glasbene kritike. Bil je izobražena osebnost s širokim obzorjem in človek s pokončno držo, ki ga glasbeniške intrige in lažen odnos do umetnosti niso zanimale. Močan nacionalni ponos veje iz domala vseh njegovih kritik. Slovenske manjvrednostne občutke je spodbujal kot oster razumnik, ki se je zavedal napak in prednosti v samobitnem nacionalnem glasbenem prizadevanju.

Osnovna ideja Lajovčevega kritičnega dela je bila nadgradnja čitalniškega izročila z modernejšimi glasbenimi nazori, ki bi morali sloneti na splošni preobrazbi mišljenja o glasbi. Problemov se je loteval resno, odločno, celo z neko apriornostjo, ki skorajda ni dopuščala ugovorov. Predstavo o stanju slovenske glasbe in njenih perspektiv je premišljeno gradil z lastnimi kritičnimi merili. Vztrajno jih je prilagajal glede na trenutni predmet kritike in s tem pomembno vplival na počasne in značilne premike v slovenski glasbi.

V pogovoru z Izidorjem Cankarjem je kasneje (v dvajsetih letih) nazorno orisal svoje mnenje o slovenski glasbi, ko se je vrnil z Dunaja: "Pomisлити je treba, da je bila do tega časa naša muzikalna produkcija na jako primitivni stopnji. [...] Temu stanju produkcije je bilo primerno tudi to, kako je naša kritika in publika vrednotila našo produkcijo. To vrednotenje je bilo brez vsakih višjih vidikov. [...] Pri nas so se producirali samo zbori, niti solospeva ni bilo nobenega takega, ki bi ga mogli resno jemati."¹²²

Lajovic je zagovarjal poklicno usposobljenost glasbenikov: ustvarjalcev, poustvarjalcev in kritikov. Videl je, da diletantizem v najboljšem pomenu besede nikakor ni kos sodobnim zahtevam. Nobene od napak in površnosti ni spregledal v delu slovenskih skladateljev. Od njih je zahteval za tisti čas moderno skladateljsko naziranje, neoporečno čist in tehten kompozicijski stavek ter estetski čut. Spodbujal je ustvarjanje

120 Gl.: NA 9/1910, 2,9.

121 Gl.: NA 9/1910, 4-5, 31.

122 Gl.: Cankar, I.: Obiski, str. 34.

deficitarnih zvrsti, predvsem instrumentalno glasbo vseh žanrov (od solistične - komorne do večjih zasedb in cikličnih vokalno-instrumentalnih oblik).

Še bolj zahteven je bil do reproduktivnih ustvarjalcev. Natančno interpretacijo (takšno, ki ostaja zvesta notnemu zapisu in skladateljevi zamisli) je štel za odlično spodbudo ustvarjalcem, višjo umetniško prodornost interpretov pa za splošni temelj koncertnega življenja, kakršnega imajo pomembna tuja glasbena središča.

Lajovčev kritiški koncept se je dotikal tudi območja glasbene sociologije, kajti glasbena umetnost naj bi živela v trojni človeški navezavi ustvarjalec - poustvarjalec - občinstvo in je neposredno odvisna od njihovih medsebojnih razmerij. Pravilnemu razumevanju (podoživetju) izvedene skladbe je zato posvetil precej pozornosti. Vemo, da je bil vsakršen premik od prejšnje slovenske prakse težaško delo. Občinstvo je bilo še vedno pod vtisom čitalniškega (ljubiteljskega) muziciranja ter navad in razvad, ki niso imele veliko skupnega z glasbo kot umetnostjo. Naklonjeno je bilo predvsem nezahtevni vokalni oziroma vokalno-instrumentalni glasbi, to pomeni na boljše in slabše uglasbitve besedila, medtem ko je bila percepcija avtonomne instrumentalne glasbe še trd in neprivačen oreh. Od tistih glasbenih piscev, ki so pisali za širše občinstvo, je zahteval, naj s preprostimi, a prepričljivimi razlagami izobražujejo občinstvo. Vedel je, da morajo potekati spremembe v glasbenem življenju sinhrono: noben člen iz verige ustvarjalci-poustvarjalci-poslušalci ne bi smel v kritikah zastajati.

Skladatelj bi moral svojo notranjost prestavljati v tonski jezik, glasba bi potemtakem postala izraz umetnikove duše. Lajovic je nenehno uporabljal pojem "gorko občutene" melodike; razumemo ga kot odraz lastne lirične naravnosti, osnovane na naravni lepoti, ne pa kot kontrast razuma v glasbi. O razumu v glasbi ni govoril, štel ga je kot samoumevno intelektualno lastnost ustvarjalca.

Povsem razumljivo je, da se je Lajovic zavzemal za razvoj slovenske glasbe in da ni s simpatijo gledal na delovanje (in sočasne uspehe) nemške Filharmonične družbe. Mnogo težje je razumeti dejstvo, da je človek s takšno izobrazbo, temeljitim umevanjem umetnosti in njenega bistva, a priori nasprotoval nemški umetnosti. Lajovic je obhajala svojevrstna ideja o identifikaciji slovenske glasbe, ki naj bi ne spominjala na nobeno drugo. Samobitna glasbena kultura se je na Slovenskem spočela razmeroma pozno, nujno potrebne vzore (kompozicijske in poustvarjalne) naj bi po Lajovčevi predstavi oziroma utopiji iskala v samosvojih različicah slovanske prabiti. Temu v prid govorijo njegovi največkrat uporabljeni izrazi: "mehka linija", "gorko čustvo", "milina izraza", "strastna gorkota".

Svojih zahtev se je dosledno držal in jih poudarjal ob vsaki priložnosti. Pri tem je bil večkrat neusmiljen in navidezno nerazumevajoč do glasbenih kolegov. Pogosto ga je vleko v posmehljivo žaljiv način izražanja, ne glede na to, komu je bila kritika namenjena. Ni skoparil s trdimi, grobimi ugotovitvami o skladbah, izvajalcih ali (nespametni) glasbeni politiki. Z današnjega vidika je nekatere od glasbenikov tudi krivično in nepremišljeno odpravil (npr. Zorka Prelovca).

Lajovčevi sodobniki kritikam in sodbam niso ugovarjali; bodi si niso upali sprožiti še hujše reakcije, bodi se jim ni zdelo vredno. Edini ugovor je bil Sattnerjev, ko je označil Lajovčeve in Krekove umetniške nazore za "ultramoderne". Lajovčeva drža je bila preveč pokončna, da bi na ta "napad" sploh odgovoril. Raje je umolknil in (leta 1912) prekinil sodelovanje z Novimi Akordi. Glede na to, da je dve leti kasneje pisal o kulturni politiki v Slovanu in se tam obregnil ob Nove Akorde, bi lahko pomislili, da je morda prišel v spor z Gojmirjem Krekom in zato prenehal sodelovati z glasbeno revijo, kajti zanj polemika s Sattnerjem ni bila zadosten razlog za umik tako močne osebnosti,

kot je bil Lajovic. V tem trenutku namreč ne poznamo gradiva, ki bi utegnilo pojasniti vprašanje.

Kljub temu smemo reči, da je bil Anton Lajovic rojen kritik. Njegovo kritično delo v Novih Akordih je bilo svojevrstno in pomembno v več smereh. Pripomogel je k temu, da se je slednjič premaknilo pisanje o glasbi v bistvena vprašanja o tej veji umetnosti. Najbolj je vplival na mlajši rod slovenskih ustvarjalcev. Takšen je bil prav gotovo Emil Adamič. Lajovic se mu je iz obdobja Novih Akordov takole zapisal v spomin: "Hodil je svoja pota, samotna, od neumnežev zaničevan, od zavidljivcev zasmehovan, od prijateljev občudovan."¹²³

SUMMARY

Anton Lajovic ranks among those Slovene musical artists who at the turn of the century - when in musical art, in the broader world and in this country, new trends were comping up - felt genuinely responsible for the music of their time and of the time ahead. The present contribution gives a detailed account of his role as a regular critics for the magazine "Novi akordi" in the years 1910-1912 (from the ninth to the eleventh annual volume). The publications are namely most characteristic of his publicising and critical work from the beginnings (1907) until World War I, which period is taken to be the concluded developmental phase in the life of this extraordinary creative and thinking man in the field of music. In fair and well-argued musical reviews, in articulate views and ideas he envisaged the precondition for boosting Slovene musical work (training of professional musicians and of public for achieving a higher level). He felt himself capable - through his demeanour as a personality and his knowledge of music - of impressing fresh guide-lines on the musical developments on his native soil. The basic idea of his work as reviewer was to build upon the reading-room tradition further on through more modern musical views and through an overall transformation of the thinking about music. He was tackling the problems seriously, resolutely, even with a kind of a-priori approach admitting of almost no objections. With a clear idea of the situation in Slovene music and of its perspectives he was in a well-considered way shaping the reviewing standards. He was persistent in expressing them and in stressing them on every occasion: in this way he exerted a significant influence on slow, yet characteristic shifts in Slovene music. His pen was sharp, his judgements rigorous and relentless, often spiced with pungent shafts. Tirelessly he persisted all along until the then current party antagonisms had become already strongly infiltrated in the ranks of musicians. A. Lajovic's critical contribution to "Novi akordi" contributed towards purification and fresh winds in the conception of musical art - at least with that generation of younger musicians who were known already to him himself as "thinking seriously". An analytic cross-section of his appraisals sheds light on Lajovic's ideas and views in music and these are in the present contribution dealt with in considerable detail.

123 Gl.: Adamič, E.: Deset let "Novih Akordov", Ljubljanski zvon 33/1913, 240.

UDK 78.01 Pro musica viva

Matjaž Barbo
LjubljanaOSNUTEK STATUTA SKUPINE PRO MUSICA VIVA KOT
POSKUS ZAČRTANJA NJENIH ESTETSKIH
KOORDINAT

Pri preučevanju delovanja skupine *Pro musica viva (PMV)* so bili zelo pomembni pogovori s člani skupine. Večina mi je tudi prijazno omogočila vpogled v zasebne arhive, v katerih sem našel dragocene podatke za svoje delo. Nihče od nekdanjih članov skupine si ni natančno zapisoval, kako so se vrstili dogodki, zato manjkajo objektivni podatki o tistem delu njihovega delovanja, ki ni bil dostopen javnosti. Glede tega, koliko časa je skupina delovala, kako pogosto in kje so se člani zbirali, kdaj in kako je prenehala s svojim delovanjem ipd., se njihove izjave večkrat ne ujemajo ali si celo nasprotujejo. Razumljivo pogrešamo tudi podatke o začetku delovanja skupine *PMV*; po eni strani zato, ker se prvih srečanj skupine ne spomnijo natančno niti njeni nekdanji člani, po drugi strani pa se je ideja o ustanovitvi skupine izoblikovala iz različnih pobud, posameznih dejanj, sklepov, poljubnih srečevanj, načrtovanih sestankov, ki so vsak po svoje prispevali k oživitvi *PMV*. Označitev enega od njih bi izpostavila le en vidik.

Vsekakor so dali prve spodbude za njen nastanek skladatelji iz kroga nekdanjega *Kluba komponistov*. Njihova generacija je konec petdesetih in v začetku šestdesetih let zaključila svoj študij na Akademiji za glasbo, nato pa so se njihove poti večinoma ločile. Tudi vodilni člani nekdanjega *Kluba* so šli vsaksebi. I. Petrič in M. Stibilj sta morala k vojakom (prvi 1958/59, drugi 1960/61), A. Srebotnjak pa je odšel na izpopolnjevanje v Rim (1958/59) in London (1960/61)... Sredi leta 1961 so bili ponovno vsi v Ljubljani. Podobno kot nekdanj v času študija so bili nezadovoljni z možnostmi za predstavitev svojih skladb. Pestile so jih redke priložnosti za natis in snemanje njihovih del, motila jih je nerazgledanost glasbenega okolja in splošna provincialna zazrtost v lasten trenutek, ki je potiskal na stran spomin na bogato dediščino (predvsem zgodovinske avantgarde z M. Kogojem in S. Ostercem) in zavest o sodobnih kompozicijskih tehnikah.

Bolj ali manj priložnostni pogovori ob občasnih srečanjih so se sprevrgli v načrtnejše, ki so vodili v odločitev, da bodo skušali spremeniti razmere in se dejavneje vključili v glasbeno življenje. Rodila se je ideja o ustanovitvi skladateljske skupine.

Zamisel seveda ni bila nova. Bila je najbolj samoumevno nadaljevanje prizadevanj *Kluba komponistov*, društva *Collegium musicum*, *Muzike 59* in podobnih združenj. Mladi skladatelji so se v njihovo delovanje neposredno vključevali in spoznavali

učinkovitost takšnega združevanja. Razumljivo je, da so se tako pri odločitvi, da bodo presegli zanje nesprejemljive glasbene razmere, povezali v skupino.

Sprva so se srečevali v ožjem krogu neformalnega značaja. Natančni datumi njihovih srečanj niso ohranjeni. Prvi datum, ki nam je na voljo, je šele dan njihovega prvega koncerta, 10. januarja 1962. Vsekakor so se sestajali že večkrat prej, posebno intenzivno pred koncertom, torej konec leta 1961. Kateri skladatelji so se udeleževali prvih sestankov skupine, ni z gotovostjo izpričano, vendar lahko glede na kasnejšo prakso, da so na koncertih *PMV* izvajali od domačih skladateljev le dela njenih članov, sklepamo iz programa prvega koncerta, da so bili člani v tem obdobju D. Božič, K. Cipci, J. Jež, L. Lebič, I. Petrič, A. Srebotnjak in M. Stibilj.

Prvi zapis v *blagajniškem zvezku*,¹ v katerega so blagajniki beležili izdatke in prihodke skupine, sega v november 1962. To je vsekakor najbolj zgoden dokument skupine, ki je imela tedaj že lastno ime, skupno blagajno in žiro račun ter določeno število članov, ki ga je potrjevala nekakšna članarina. Žiro račun so imeli odprt v okviru Društva slovenskih skladateljev, a so ga vodili samostojno. V vlogi blagajnika so se člani skupine menjavali. Nekateri so bili pri tem svojem delu bolj vestni, drugi manj. Glede na to so zapiski v zvezku samo ponekod res izčrpnji, pa vendar so podatki iz knjižice dragocena pomoč pri rekonstruiranju delovanja skupine.

V istem času je najverjetneje nastal tudi *Osnutek statuta*² skupine *PMV*, ki priča o hotenju, da bi skupino organizacijsko uredili. Osnutek je ostal osamljen poskus dogovorne ureditve delovanja skupine - ostalim članom skupine se verjetno tovrstna pravna ureditev statusa sicer bolj neformalne skupine ni zdela potrebna, morda se vsi tudi niso povsem strinjali z njegovo vsebino. Kljub temu ga lahko razumemo, zaradi jasno izraženih osnovnih estetskih stališč, opredeljenega programa in natančne oznake ciljev, kot "manifest", ki skupino tudi na tej ravni veže z dediščino zgodovinske avantgarde.

Dejstvo, da je v Osnutku statuta kot sestavni del skupine omenjen Petričev ansambel, dokazuje, da smemo ta zapis datirati v čas ustanovitve *PMV*. Gre torej za obdobje, ko je ansambel že deloval pod imenom *Pro musica viva* (prvi koncert s tem imenom so imeli v Opatiji, oktobra 1962), a se še ni preimenoval v *Ansambel "Slavko Osterc"* (prvič je s tem imenom nastopil na zagrebškem Bienalu, maja 1963).

Da gre za zgodnejši zapis, dokazuje tudi navedeni seznam članstva. V njem še ni I. Štuheca, zato pa je - kljub temu, da so ga v kasnejši "redakciji" Osnutka prečrtali - zabeležen kot "mentor" skupine Dragotin Cvetko, ki je z ostalimi člani sodeloval predvsem na začetku delovanja *PMV*.

Avtor osnutka je J. Jež, ki si je kot glasbeni zgodovinar prizadeval, da bi delovanje skupine sistematiziral in uredil.³ Vendar ostali člani njegove pobude niso sprejeli. Verjetno se jim je v tistem trenutku zdelo odveč urejanje pravnega statusa skupine na tak način. Zagotovo pa jo šlo tudi za vsebinska razhajanja. Osrednji predmet nesoglasij tega obdobja njihovega sodelovanja je bilo mesto izvajalske skupine v okviru *PMV*. Morda je bil to glavni vzrok, da Osnutka statuta po prvi zavrnitvi niso več popravljali. Bil je le mimobežen poskus, ki je kmalu zdrsnil v pozabo. Kljub temu predstavlja pomemben dokument, ki razkriva osnovne namene ustanovitve skupine, razodeva estetske ideje njenih članov, predvideva načine njihovega delovanja, spregovori o

1 V svojem zasebnem arhivu ga hrani zadnji blagajnik skupine, L. Lebič.

2 Edini rokopisni izvod je ohranjen v zasebnem arhivu skladatelja J. Ježa.

3 Iz pogovora z J. Ježem 13. aprila 1995.

načinu njihovega združevanja in zbiranja, našteje člane skupine itn. Oglejmo si po vrsti posamezne člene.

1. *Skladateljsko skupino "Pro musica viva" sestavljajo Božič, Cipci, Jež, Lebič, Petrič, Srebotnjak, Stibilj* /prečrtano: (z mentorjem dr. D. Cvetkom)/.

V prvem členu so po abecednem vrstnem redu naštetih člani skupine. Seznam kaže na to, da je bilo članstvo v skupini natančno določeno in ga ni določalo kako neobvezno srečevanje krožka ljudi vsakič v drugi sestavi. Čeprav so bili posamezniki v določenih obdobjih fizično odsotni (študijska potovanja, vojaščina), je bilo povsem jasno, kdo je član skupine in kdo ne. Iz seznama lahko sklepamo, da se je edinole I. Štuhec vključil v skupino kasneje, ko se je njeno delovanje že utrdilo. Še celo v članku, v katerem je I. Petrič po koncertu marca leta 1963 predstavil delovanje skupine, lahko preberemo, da je vanjo vključenih sedem skladateljev - torej vsi naštetih, brez Štuhca.⁴

V intervjuju Ž. Kozinca s člani skupine v Mladini⁵ je zapisano, da so bili prvi člani skupine Petrič, Stibilj in Božič. Ti so nato sprejeli medse kolege, "ki imajo povedati kaj novega, ki želijo napredovati v glasbi in ki želijo napredek v glasbenem poustvarjanju ter organizaciji glasbenega življenja." To so bili (verjetno so naštetih po vrsti, kakor so prihajali): Srebotnjak, Jež, Cipci in Lebič.

I. Petrič, M. Stibilj, D. Božič in A. Srebotnjak so ves čas delovanja skupine tvorili njeno jedro. Vsi so imeli precej izkušenj z nekdanjimi skladateljskimi skupinami - od teoretskega razreda J. Gregorca na Srednji glasbeni šoli do *Kluba komponistov*. Slednjega ni kazalo več obnavljati. Bil je preživela izkušnja mladih, ki jih je družil skupni študij. Že nekaj mesecev po študiju so bili interesi posameznikov tako različni, da jih ni bilo več mogoče uskladiti. Marsikdo od nekdanjih sodelavcev je se odselil ali pa polagoma opustil komponiranje (M. Žigon je od leta 1956 deloval v Mariboru, M. Fajdiga od leta 1958 v Novem Sadu; oba sta se odtlej intenzivneje posvečala dirigiranju), velik del nekdanjih članov *Kluba komponistov* pa se tudi ni mogel povsem poistovetiti z idejami in načrti nove skladateljske skupine. Četverica skladateljev je vedela, da mora skupina čim bolj enotno in učinkovito delovati navzven, zato si niso želeli njenega širjenja s člani, ki so se skladateljsko zapirali pred novostmi in vztrajali na zanje preživeli glasbeni govorici.

V skupino se je kmalu vključil J. Jež, po letih najstarejši, obenem pa edini, ki ni dokončal študija kompozicije in zato ni bil član *Kluba komponistov*, a je s svojimi deli razodeval razgledano glasbeno osebnost, ki sta ji bila blizu sodobna glasba in usmerjenost v novo.

Sledil mu je K. Cipci, nadarjen skladatelj s podobnimi estetskimi izhodišči kot ostali člani skupine. Od leta 1962 je živel v Ljubljani, kjer je bil zaposlen na TV Ljubljana kot glasbeni urednik.⁶ Člani skupine *PMV* so ga kmalu sprejeli medse. Verjetno tudi zato, ker so v Cipciju videli dragoceno povezavo z radijskim in televizijskim medijem.

Član skupine je postal tudi L. Lebič, mlajši študijski kolega, ki je na glasbeno akademijo prišel razmeroma pozno in se *Klubu komponistov* pridružil tik pred koncertom

4 Prim. Ivo Petrič, *Pro musica viva*. Djelatnost i program mladih slovenskih kompozitorov, okupljenih u "klubu kompozitorov" u Ljubljani, *Telegram* 4 (1963), št. 151 (15.3.), 7.

5 Željko Kozinc, *Zagovorniki žive glasbe*, *Mladina* 21 (1962), št. 3 (27.1.), 8.

6 Po nekajletnih izkušnjah na Radiu Zagreb, kjer je bil deloval v letih 1959-62, se je leta 1962 zaposlil na TV Ljubljana.

njegovega delovanja. S svojo prvimi deli je opozoril nase kot eden zanimivejših osebnosti mlajšega rodu. Lebiča so že v letih 1961-62, ko je bil pri vojakih, šteli za enakopravnega člana skupine,⁷ kljub temu, da se je dejavneje vključil v njeno delovanje seveda šele po vrnitvi v Ljubljano.

Zadnji je bil v skupino sprejet I. Štuhec. Sodil je v isto generacijo študentov kompozicije (študij pri M. Bravničarju je zaključil leta 1960). Bil je aktiven v ljubljanskem kulturnem življenju do odhoda na Dunaj, kamor je šel sredi šestdesetih let na študijsko izpopolnjevanje (tam je bival v letih 1964-66). Ostali člani skupine so ga medse sprejeli morda tudi zato, ker so si obetali, da bo Štuhec v tem glasbenem središču pripravil koncert njihovih del, vendar mu to ni uspelo. Prvi koncert, na katerem je sodeloval Štuhec s svojo skladbo - to verjetno tudi približno označuje začetek njegove priključitve skupini - je bil šele 17. junija leta 1964. Član skupine je torej najverjetneje postal tik pred odhodom na Dunaj.

Osnutek priča o nejasnem položaju D. Cvetka v skupini. Njegovo razmerje do ostalih članov skupine je bilo dejansko bolj "mentorskega" značaja. Sodil je v starejšo generacijo glasbenikov in je kot razgledana osebnost veljal med mladimi skladateljskimi kolegi za avtoriteto. Pri njihovem delu jih moralno podpiral, se zavzemal za njih, jim pisal priporočila ter nekajkrat s svojim vplivom dosegel, da so dobili štipendije za študij v tujini. Po pričevanju D. Božiča je tudi predlagal za skupino ime *Pro musica viva*.⁸ Kljub temu da se je na začetku udeleževal sestankov skupine *PMV*, ni nikoli veljal za njenega člana. Razumljivo, saj kot muzikolog vanjo niti ni povsem sodil. Obenem bi s svojimi leti izstopal iz generacijsko zaokrožene skupine. Kot priča popravek Osnutka, mu vsi člani tudi niso priznavali njegove mentorske vloge, ki mu jo je namenil Jež, njegov nekdanji študent na Zgodovinskem oddelku Akademije za glasbo.

Na sestankih skupine so se kasneje pogovarjali o tem, da bi medse sprejeli še koga drugega. Večkrat je bil med novimi imeni omenjen P. Ramovš, skladatelj, ki jim je bil estetsko precej blizu. Pogosto so ga izvajali na koncertih *PMV*, še posebej reden gost pa je bil na programih Ansambla "Slavko Osterc". Ramovš je povabilo v skupino odklonil, kljub spoštovanju, ki ga je do nje in njenih članov čutil. Kot uveljavljen, malce starejši skladatelj, ki so mu bile že odprte poti na koncertni oder, v radijsko hišo in glasbene založbe, verjetno ni imel pravega razloga, da bi se pridružil mladim kolegom, ki so si z entuziazmom šele prizadevali, da bi enakovredno z drugimi skladatelji nastopali v glasbeni javnosti.

P. Ramovš je dejal, da so ga povabili medse, preden se je skupina razšla, vendar ni šel. "Premišljal sem, ali bi se pridružil ali ne, medtem pa se je vse skupaj razblinilo. Tako nisem rekel ne ja ne ne. Konec koncev je bilo med nami deset let razlike, torej le generacijski odnos, in povrh še ločnica med učiteljem in učenci. V tem primeru se mi je zdela generacijska razlika kljub vsemu važna, saj bi bil edini starejši v skupini."⁹

Poleg tega so se nekateri člani skupine zavzemali, da bi v *PMV* sprejeli tudi V. Globokarja, vendar si v tem niso bili vsi enotni, zato je ostalo le pri predlogu. Prav tako

7 Prim. Željko Kozinc, ib.

8 Podatek mi je D. Božič posredoval v pogovoru 3. marca 1995.

9 Borut Loparnik, Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem, Ljubljana 1984, 153.

niso vključili medse J. Magdića, sarajevskega skladatelja, ki se je v šestdesetih letih, ko je študiral v Ljubljani kompozicijo in dirigiranje, dejavneje vključeval v ljubljansko glasbeno življenje in se je hotel skupini *PMV* malo pred njenim razpadom pridružiti.¹⁰

2. Smoter PMV. je ustvarjanje in širjenje sodobne glasbe.

3. Stilna in estetska usmeritev članov je svobodna. /prečrtano: , toda s pogojem, da je sodobna./

Drugi in tretji člen Osnutka statuta govorita o estetski naravnosti skupine. Jež je zapisal, da naj bi bila "stilna in estetska usmeritev" članov svobodna. Iz tega bi lahko sklepali, da so bili v skupino vključeni skladatelji ne glede na svojo "stilno in estetsko usmeritev". Vendar je to v nasprotju z osnovnim smotrom skupine: "ustvarjanjem in širjenjem sodobne glasbe" oz. "pogojem" - ki je bil kasneje morda kot pleonazem prečrtan -, da mora biti "stilna in estetska usmeritev" "sodobna". Ključnega pomena za razumevanje njihove estetske usmeritve se zdi širok in nejasen termin "sodoben", ki si ga moramo podrobneje ogledati.

Pri opredelitvi njegovega pomena smo pred dilemo. Kot nam kaže tretja točka, gre za stilni oz. estetski termin - pravzaprav krovni termin, znotraj katerega lahko skladatelji svobodno izbirajo stilno in estetsko opredelitev. Kronološko sočasnost, ki bi jo lahko pomenil - in v kateri bi skladatelji dejansko brez težav izbirali s "stojnice" različnih estetskih ponudb -, bi potrjevala tudi druga točka Osnutka statuta, če bi razumeli, da se bodo člani *PMV* zavzemali za širjenje glasbe, nastale v njihovem času. Vendar je tako pojmovanje v nasprotju s prečrtanim dostavkom tretjega člena. Če so lahko v skupino vključeni samo tisti avtorji, ki v svojih delih izkazujejo "sodobnost", bi to v kronološkem pojmovanju termina pač pomenilo, da lahko vsak živeči skladatelj, ki samo po sebi umevno piše "sodobno" glasbo, vstopi kot enakovreden član v skupino. To pa seveda ni res. "Sodobnost" je izključujoč pogoj, ki enim to omogoča, drugim pa preprečuje. "Sodobnost" v tem smislu ima dejansko estetski pomen, vendar ne kot afirmativni izraz neke estetike. Nasprotno se utemeljuje z negiranjem "nesodobnosti", torej preteklega, preseženega, tistega, ki sicer lahko obstaja sočasno s "sodobnimi" deli, a jih ne dosega. Gre za termin iz obdobja uveljavljanja "Novega" kot pozitivne estetske kategorije, ki omogoča vsakršnim "sodobnim" prizadevanjem - tistim, ki so naklonjeni nadomestitvi starega z novostmi - estetsko prednost pred sotekmeci. Zanikanje starega pa ne more pomeniti tudi zares enovite afirmativne estetike. Nasprotno razpira nešteto možnosti, za katere velja le kanon prepovedi uporabe starega. "Sodobnost" v tem smislu ni zares estetska opredelitev, ampak širši pojem, ki pod svoje okrilje zbira množico "estetskih usmeritev". Tako je tudi razumeti, da je Osnutek statuta po eni strani predvideval "svobodno stilno in estetsko usmeritev članov *PMV*", po drugi pa terjal od njih "sodobnost".

V tem pomenu velja razumeti izjavo I. Petrića v zagrebškem Telegramu: "treba kazati da unutar grupe nikad nisu postojala neka ideološka razmimoilaženja, jer je svaki mogao komponirati kako je htio."¹¹

Člani skupine so si bili na idejni ravni enotni v preseganju "nesodobnosti", vsega, kar ni Nova glasba. Njihove kompozicijsko-tehnične rešitve, ki jih je opredeljevala poetika vsakega od njih, pa so bile različne.

¹⁰ Po pogovoru z L. Lebičem 1. oktobra 1994.

¹¹ Prim. Ivo Petrić, ib.

O tem natančneje beremo v intervjuju, ki ga je pripravil s člani skupine Ž. Kozinc. V njem ponovno piše, da je skupina nastala "iz bivših članov kluba komponistov na ljubljanski Akademiji za glasbo *ne glede na njihovo estetsko prepričanje...* Pro musica viva namreč nima skupnega skladateljskega programa, kot že rečeno, vsak njen član sklada po svoje, svobodno."¹²

Torej je kleč v svobodnem pisanju, v svobodni estetiki, ki jo predstavlja različnost kompozicijsko-tehničnih rešitev. Skoraj popolnoma ista formulacija je tudi na predstavitvenem koncertnem programu prvega koncerta skupine: "... skupina 'pro musica viva' je nastala iz bivših članov kluba komponistov ne glede na njih estetsko prepričanje njen cilj je ustvarjanje in širjenje sodobne glasbe..."¹³

V tem smislu je bilo njihovo izhodišče *avantgardno*: negacija tradicionalnega glasbenega jezika je skupni temelj načrta vsakega avantgardističnega gibanja. V ospredju je zaničanje starega, ne glede na posledice v produktivnem smislu. Skupino *PMV* so tvorili skladatelji, ki so po lastnih merilih govorili "sodoben" glasbeni jezik. Mednje ni sodila vrsta skladateljskih kolegov, s katerimi so se sicer bili še združevali v Klubu komponistov, a jih skupina *PMV*, ki naj bi navzven delovala kot uporno avantgardistično jedro glasbenega modernizma, ni mogla več sprejeti.

Tisto, kar je omogočalo prodor Nove glasbe, je bila predvsem negacija materialnih sredstev starega, revolucija Novega na ravni kompozicijskega materiala. "Sodobnost" je tako razumeti predvsem kot termin, ki je opredeljeval nasprotovanje "nesodobnemu" glasbenemu *jeziku*, *kompozicijsko-tehnični* dediščini preteklosti. Temeljni prepad med starejšo generacijo ustvarjalcev in kompozicijskim svetom mladih je zeval v spremenjeni slovnici, v okviru katere so slednji oblikovali svoj glasbeni jezik.

Med člani skupine je vladalo precejšnje nesoglasje v opredeljevanju pojma "sodobni jezik". Petdeseta leta in začetek šestdesetih so v glasbi pomenila usmeritev v neopredeljeno Novo. Naši skladatelji so si (zaradi v tem smislu pomanjkljive šole, razpršenih informacij in omejenega razgleda po svetu) mogli o aktualnem glasbenem dogajanju ustvariti le nehomogeno sliko, polno posameznih neurejenih drobcev. Na svetovnem prizorišču se je pojavljala vrsta skladateljskih imen, ki so za slovenske avtorje pomenila množstvo možnosti za poetsko opredeljevanje. Iz nepregledno razsežne mreže Novega si je vsak od skladateljev iz skupine *PMV* izbral in priokrojeval svoj delež ter ga po svoje vgrajeval v lastno estetiko, ki je bila zato kdaj tudi splet različnih slogovnih usmeritev, mnogokrat niti ne vezanih na temeljna izhodišča sprejetih glasbenih vzorcev. Nedvoumno jasno je bilo le zaničanje tradicionalnega glasbenega jezika, kar je pomenilo bolj ali manj jasen odklon od durovsko-molovske tonalitete, njenih značilnih harmonskih povezav in kadenciranja, ki je izhajalo iz tega sistema.

Stvar odločitve vsakega posameznika je bila, kako bo uresničeval svojo "sodobnost". Zanimivo je, da se skladatelji niso jasno opredeljevali. Iz posameznih opusov je razvidno, da so si bili v poetskih stališčih precej različni, zato seveda niso mogli izhajati iz enakih kompozicijsko-tehničnih izhodišč, ki naj bi izražale "sodoben glasbeni jezik". Značilno za ta čas sploh - za naše skladatelje enako kot za druge - je bilo iskanje jasnega konstrukcijskega temelja Nove glasbe. Večini je pomenil prelom s tradicionalno strukturo sprva odločitev za način komponiranja s schönbergovskimi dvanajestimi (tudi več ali manj) med seboj soodvisnimi toni. Obenem so nekateri vse

¹² Željko Kozinc, ib.

¹³ Koncertni list Večera komornih del *PMV*, Velika dvorana SF, 10. januarja 1962.

bolj pozorno organizirali posamezne parametre po vzoru serialne preddoločenosti. Posamezniki so se opirali na teoretske postavke Hindemithovega "*Unterweisung*",¹⁴ drugi so se oplajali z bergovskim principom organiziranja glasbenega gradiva na način tradicionalnih formalnih shem. Kasneje je v skupini močno odmeval vpliv poljske avantgardistične šole in njenih tehničnih novosti. Prevzemali so predvsem njene pridobitve aleatorične osvoboditve strogih serialnih shem. "Sodoben" glasbeni jezik je nekaterim pomenil tudi prevzemanje jazzovskih modelov muziciranja, skupaj s tematskim delom in iskanjem novih "tonalnih" središč, ki so bile drugim skladateljem najbolj vzorčne "prepovedi" Nove glasbe.

V takem raznolikem mnoštvu pogledov in opredelitev je bilo nemogoče iskati skupne "stilne in estetske usmeritve". Logična posledica je bila, da so morali pristati na slogovno raznolikost, če so hoteli delovati v skupini. Edina možnost je torej bila tista, ki jo je v Osnutku statuta zapisal J. Jež: stilna in estetska usmeritev članov je svobodna, vendar mora biti sodobna. Ustvarjanje "sodobne" glasbe (torej tiste, ki *ni* tradicionalna; ne glede na to, kaj *je*) je bil razpoznavni znak članov skupine *navzven*, "stilna in estetska raznolikost" pa njihov *notranji* medsebojni dogovor, ki je omogočal, da so skladatelji s tako raznolikimi poetikami sploh lahko tvorili enovito skupino. Edini enotni programatski smoter skupine je bil "širjenje sodobne glasbe". To je pomenilo izvajanje, tiskanje in snemanje skladb članov skupine in zavzemanje za to, da bi ponovno obudili v življenje slovensko medvojno avantgardo (katere idejna simbola sta bila S. Osterc in M. Kogoj) ter slovensko glasbeno občinstvo seznanili s sočasno evropsko glasbeno produkcijo, ki naj bi hkrati tudi estetskim izhodiščem članov *PMV* zagotovila mednarodno kredibilnost (na koncertih *PMV* so se zvrstila dela K. Pendereckega, E. Varèseja, I. Stravinskega, H. Pousseura, F. Rabeja, A. Schönberga, H. W. Henzeja, G. Ligetija, P. Hindemitha etc.).

4. Važnejše sklepe in odločitve, ki se tičejo članov in skupine, sprejemamo na /prečrtano: skupnih/ sestankih z glasovanjem /prečrtano: (javnim ali tajnim)/ soglasno /prečrtano: z večino glasov/. Sprejem sklepov je polnoveljaven, /prečrtano: le/ če so za ta določen sestanek obveščeni vsi člani in se prisotni strinjajo /prečrtano: , sicer so sklepi neveljavni. Odsotna smeta biti največ dva člana./.

5. Člani se obvežejo izpolnjevati naloge, ki so jih na sestanku dobili in sprejeli. S tem je vezan njihov moralni obstoj v PMV.

6. Sestanki se vršijo po dogovoru in po potrebi.

7. Prenašanje internih pogovorov iz sestankov drugim osebam ni dovoljeno.

8. Člane, ki ne koristijo interesom kluba, ne izpolnjujejo sprejetih obvez in so za smoter združenja nezainteresirani odpadejo.

9. V PMV se lahko sprejmejo tudi novi člani. Na sestankih imajo dostop izjemoma tudi povabljeni gostje.

¹⁴ D. Božič je v istem času objavil tudi za modernizem značilno teoretsko apologijo *Vertikalne strukture savremene muzike*, podobno Hindemithovemu sistematiziranju glasbenega gradiva s pomočjo fizikalnih zakonitosti. Prim. Darijan Božič, *Vertikalne strukture savremene muzike*, Zvuk 67/1966, 163-188; 68/1966, 297-321.

Naslednji člani Osnutka statuta skušajo pravno določiti način delovanja društva. Vse aktivnosti društva so omogočali sestanki članov, ki so se "vršili po dogovoru in potrebi". Bili so precej pogosti; kot se spominjajo nekdanji člani skupine, so se v času najintenzivnejšega sodelovanja sestajali vsak teden. Sprva so se srečevali v kavarni hotela Slon,¹⁵ kasneje pa na domovih članov. Prve take sestanke so imeli pri I. Petriću,¹⁶ kasneje pa so se zaradi magnetofona, ki ga je imel, zbirali pri J. Ježu. Ob koncu delovanja skupine so se nekajkrat dobili tudi pri D. Božiču.

Srečanja so bila večinoma študijske narave. S partiturami in ob posnetkih so spoznavali sodobno glasbo in se razgledovali po novejši glasbeni literaturi. Prebirali so vse, kar je bilo dosegljivo pri nas. Tega pa ni bilo prav veliko. Redkeje so razpravljali o lastni glasbi; še posebej primerjalno, saj je bilo jasno, da bi lahko različna estetska izhodišča razpravo preveč zaostrila. Razhajanja mnenj in občasni spori so se sicer redno ponavljali na njihovih srečanjih in niso resneje vznemirjali obstoja skupine. V Kozinčevem intervjuju, povsem na začetku njihovega delovanja, lahko preberemo, kako so se odvijali njihovi sestanki: "poslušajo in prebirajo moderno glasbo, kolikor pridejo do ustreznih plošč. Komentirajo, debatirajo, včasih se tudi skregajo."¹⁷ Takšni spori, ki so se v času delovanja skupine ves čas močneje ali šibkeje pojavljali, so verjetno botrovali skorajda kar preveč natančnim Ježevim določilom njihovih sicer v bistvu neformalnih srečevanj.

V zadnjih letih delovanja skupine so se pogovori spreminjali v vedno burnejše razprave in ostrejša nasprotovanja. Med estetskimi nazori in kompozicijsko-tehničnimi rešitvami (pa tudi življenjskimi usodami), je zazevala vedno širša razpoka, ki je končno privedla do razpada skupine. Bil je sicer neizbežen in pričakovani, saj člani skupine *PMV* v njej niso več videli pravih razlogov za sodelovanje in je vsak od njih že imel svoje razloge za izstop. Uveljavili so se kot vidni glasbeni ustvarjalci, zasedali so mesta v uradnih glasbenih institucijah, njihova dela so doživela rednejše izvedbe, lahko so vplivali neposredno na glasbeni program osrednjih kulturnih ustanov.

10. S prirejanjem koncertov in nastopov v javnosti prezentiramo svoja dela /prečrtano: , pomembne druge skladatelje in klasike ter naša prehodnika Kogoja in Osterca/ in dela po soglasni izbiri.

Dejali smo že, da je večina članov videla glavno vlogo skupine v "prirejanju koncertov in nastopov v javnosti". Z izvedbami pomembnejših sodobnih skladb ter del tujih in slovenskih "klasikov" 20. stoletja so tako skušali dvigniti raven slovenske glasbene zavesti, obenem pa v javnosti predstaviti svojo ustvarjalnost. Kljub temu, da je bilo prečrtano nadaljevanje člena, kjer je J. Jež kot "predhodnika" skupine označil M. Kogoja in S. Osterca, je bilo posebno mesto, ki sta ga skladatelja imela v zavesti

15 Prim. fotografijo, objavljeno skupaj z napovedjo prvega koncerta. Ob njej je zapisano: "V kavarni pri eni poslednjih razburljivih debat pred koncertom sede mladi slovenski komponisti..." Tedenska tribuna 10 (1962), št. 1 (9.1.), 1. V kavarni pa so se srečevali tudi že prej. L. Lebič se spominja ene od živahnih razprav ob novi postavitvi Kogojevih *Črnih mask* (premiera je bila leta 1957). Pri izvedbi sta kot instrumentalista sodelovala D. Božič in M. Stibilj, ki sta skupaj z ostalimi živahno razpravljala o skladbi in izvedbi. Kogoj je bil tudi kasneje pogosta tema njihovih pogovorov. (Po pogovoru z L. Lebičem 1. oktobra 1994.)

16 V sobi za Bežigradom jih je po pričevanju članov skupine vedno gostoljubno sprejela žena I. Petrića, harfistka Pavla Uršič-Petrić, ki je praviloma tudi prisostvovala njihovim pogovorom, kljub temu, da ni bila član skupine.

17 Željko Kozinc, ib.

članov *PMV*, nedvoumno izpričano v programih njihovih koncertov ter njihovih javnih nastopih. Le-ti so izkazovali, da se mladi skladatelji resnično identificirajo kot nadaljevalci njunih idejnih prizadevanj.

Priprave javnih prireditev, po katerih so skladatelji vstopali v glasbeno javnost, so terjale precejšen organizacijski napor. Obvladovali so ga lahko le skupno in v medsebojnem sodelovanju. Mnogokrat so bila zato njihova srečanja namenjena le skrbi, da bi uspešno izvedli svoje načrte oz. tehnično pripravili koncert. Članstvo v *PMV* jih je "moralno zavezovalo" - kot piše v petem členu Osnutka -, da so izpolnili naloge, ki so si jih na sestankih med seboj razdelili. Eden od njih - pri tem so se menjali - je poskrbel za programsko podobo koncerta, ostali so priskrbeli izvajalce, se dogovorili za koncertni prostor, poskrbeli za najavo koncerta v časopisih in na radiu, dali tiskati koncertne programe in lepake, slednje nalepili... Vsakič je bilo kaj novega, vsakič je potekala priprava drugače.

11. V našem interesu je, da uveljavljamo smoter ustvarjanja in razširjanja sodobne glasbe skozi kvaliteto.

12. Za popularizacijo sodobne glasbe organiziramo poleg koncertov in public. dejavnosti /prečrtano: tudi še druge oblike dejavnosti/ predavanja in glasbena srečanja.

Zadnji trije člani Osnutka statuta so bili v celoti prečrtani. Enajsti člen je bolj ugotovitev kot napotek za normiranje delovanja skupine, zato je bil kot tak verjetno res odveč.

Posebej zanimiv pa je dvanajsti člen, v katerem so naštetih načini delovanja skupine *PMV*. Ker je Osnutek nastal v zgodnjem obdobju njenega obstoja, so predstavljali naštetih predlogi še le načrtovane možnosti, od katerih se je le del zares uresničil.

Osrednjega pomena za "popularizacijo sodobne glasbe" je bila priprava številnih koncertov z deli "sodobnih" skladateljev - samih članov skupine in vidnejših tujih avtorjev.

Kasneje se je izkazalo, da so bili publicistično člani *PMV* manj aktivni. Zato pa so si prizadevali pri objavljanju notnega gradiva. Skupina *PMV* je tako izdala sama nekaj tiskov skladb svojih članov. Izšli so z enotno grafično podobo, v enakem ovitku, na katerem so spreminjali seveda le podatke o avtorju in skladbi.

Tik pred koncem delovanja skupine *PMV* so člani izdali avtorsko LP ploščo s posnetki svojih skladb. Plošča je bila za tisti čas velik glasbeno-tržni dogodek, obenem redke primer takega projekta izven institucionaliziranih in utečenih poti.

Sprva so imeli v načrtu tudi pripravo pogovorov o aktualnih glasbenih temah. Napovedovali so celo redna srečanja enkrat mesečno. Žal se taka oblika delovanja po osamljenem poskusu¹⁸ ni ponovila in so pogovori po idealističnem začetku zamrli in utonili v pozabo.

¹⁸ Pripravili so le en pogovor, 12. aprila 1962. Posvečen je bil elektronski glasbi - I. Petrič je imel uvodno razmišljanje o nastanku in problemih elektronske glasbe - ter Kogojevim samosplovom, ki jih je v skladateljevi zapuščini našel J. Jež in jih skupaj z O. Jež ter S. Vremšakom izvedel. Prim. notico: -k (?), Novo v našem glasbenem življenju, Naši razgledi 11 (1962), št. 11 (9.6.), 216.

13. Reprodktivni del naše skupine je ansambel *Pro musica viva* (vodja I. Petrić), njegove naloge so:

a) /prečrtano: izvajanje/ del članov naše skupine

b) /prečrtano: študiranje in/ reprezentiranje kvalitetnega /prečrtano: čim širšega/ repertoarja avantgardnih skladateljev in klasikov moderne Obveznosti:

a) povezava s produktivnim delom PMV.

b) dogovor o vodenju skupne programske linije in organizacije koncertov.

Posebna določila

Praviloma naj bi ansambel PMV. na svojih koncertih izvajal vsaj 1/3 določenega koncertnega programa iz del članov. Ansambel PMV. naj bi sklenil še poseben dogovor s produktivnim delom PMV. in imel svojega predstavnika, ki bi imel dostop na naše sestanke.

Tudi zadnji, trinajsti člen Osnutka statuta je bil torej v celoti prečrtan. Člen urejuje položaj reprodktivnega ansambla kot samostojnega izvajalskega telesa znotraj skupine PMV. Zaradi ansambla je prihajalo že kmalu po nastanku skupine PMV do večjih sporov, ki so hromili sodelovanje njenih članov. J. Jež mi je dejal,¹⁹ da je bila vrsta nesoglasij, ki jih je spodbudilo delovanje tega ansambla, tudi glavni povod za nastanek Osnutka statuta PMV.

Začetek ansambla sega v leto 1961, ko se je skupina glasbenikov pod Petrićevim vodstvom zbrala za izvedbo Osterčevega *Noneta* na *Večeru komorne glasbe XX. stoletja*. Koncert je pripravil P. Šivic v okviru društva Collegium musicum ter ob sodelovanju Društva slovenskih skladateljev in Koncertne direkcije Slovenije 13. julija. Dan pred tem so isti izvajalci *Nonet* posneli na radiu. Iz prve bolj naključne priložnosti se je I. Petriću rodila ideja, da bi ustanovil redno delujoč komorni ansambel, ki bi pod njegovim vodstvom skrbel za izvedbo skladb 20. stoletja. Ansambel, ki je nastal v času razcveta podobnih skupin v Evropi, se je kasneje razvil v vodilno komorno izvajalsko telo v Jugoslaviji, vabljeno na številne glasbene festivale po vsem svetu.

Z imenom *Pro musica viva* se je ansambel najprej predstavil na dveh od treh koncertov, ki so jih organizatorji pripravili vzporedno s simpozijem "Nova glasba in glasbena interpretacija" na prvi Tribuni v Opatiji leta 1962. Nastopil je s precej pisanim sporedom kvalitetnih in zanimivih del, vendar je bilo jasno, da kot izvajalsko telo skupine PMV s programom, na katerem sta bili samo dve deli članov skupine (od tega ena Petrićeva, ki je bil obenem tudi dirigent), ni mogel zadovoljiti vseh njenih članov. Razumljivo je, da so se ostali čutili zapostavljene - nekateri zato, ker na festivalu ni bilo njihovih del, nekateri člani z dirigentskimi ambicijami (zlasti D. Božič, ki je ravno tako zaključil študij dirigiranja) pa niso z odobravanjem gledali namero I. Petrića, da v celoti prevzame umetniško vodstvo ansambla.

Ježev poskus pravne ureditve statusa izvajalske skupine se je izkazal za jalovega. Njegovega predloga statuta, po katerem bi bile glavne naloge ansambla izvajanje del članov skupine - vsaj po eno tretjino na programu vsakega koncerta -, izvajalska skupina pa bi bila povezana s skladatelji, niso sprejeli. Spor je precej zaostрил odnose med člani, vendar v tistem trenutku še ni privedel do tega, da bi se skladatelji razšli. Dosegli so dogovor, po katerem se je Petrićev ansambel osamosvojil in si izbral drugo

¹⁹ Po pogovoru z J. Ježem 13. aprila 1995.

ime. Ne programsko ne organizacijsko ni bil več vezan na skupino *PMV*, vznemirjenje, ki ga je povzročil med njenimi člani, pa se je kmalu poleglo.

Dogajanje petdesetih in šestdesetih let v slovenski glasbi je zaznamovalo obdobje politične "odjuge", razmahnitve koncertnega življenja, oživitve radijskih programov, pojavljanja magnetofonskih posnetkov in gramofonskih plošč, nastanka novih pomembnih glasbenih festivalov in s tem možnosti široke izmenjave informacij na prostoru odprte ponudbe sodobnega ustvarjanja. Izredno prodorna generacija mladih skladateljev, ki je tedaj vstopala v slovensko glasbeno življenje, je s seboj prinašala novo estetiko, ki se je vzpostavljala kot historično napredna nosilka vodilne ideje Novega v glasbi. Najpomembnejši skladatelji tega mladega rodu so se zbrali v skladateljski skupini *PMV*, ki je postala simbol zavzemanja za Novo glasbo, za razpiranje slovenske glasbe tujim vplivom, za spoznavanje sodobnih kompozicijskih tehnik in oživljanje slovenske modernistične tradicije tridesetih let. V estetskih nastopih se je predstavljala z značilnimi "neoavantgardnimi" vzorci zanikanja "nesodobnega" ustvarjanja (kar je pomenilo tistega, ki se ne istoveti z estetskimi izhodišči Nove glasbe), kljub temu da je sicer v konkretnih kompozicijskih uresnitvah in na javnih koncertnih prireditvah v marsičem obnavljala temeljne vzorce tradicionalne glasbe ter navkljub temu da je bila v estetskih opredelitvah svojih članov izrazito nehomogena. Osnovne modele njenega delovanja lahko razberemo iz *Osnutka statuta* skupine, ki ga sicer člani niso sprejeli kot obvezujoč merodajni temelj za skupno sodelovanje in se je v njihovem zgodovinskem spominu celo večinoma že izgubil, pa vendar predstavlja pomemben neposreden vir temeljnih estetskih izhodišč njenih članov.

SUMMARY

The development of the 'fifties' and 'sixties' in Slovene music was marked by the period of a political »thaw«, broadening of concert life, reviving of radio programmes, coming up of tape recordings and of gramophone records, emergence of new, significant music festivals and in this way of the possibility for a broad exchange of information in the area of free supply of current production. The extraordinary penetrating generation of young composers coming up on the Slovene musical scene at that time was bringing along a new aesthetics which was becoming a historically progressive exponent of the leading idea of the New in music. The most important composers of this young generation gathered in the PMV group of composers, and this label was soon to become the symbol of commitment to the New music, of making Slovene music open to foreign influences, of becoming aware of modern compositional techniques and of the reviving of the Slovene modernist tradition of the 'thirties'. In aesthetic programmes it was presenting itself with characteristic »neo-avantgardist« patterns of rejecting »not-contemporary« creativity (which meant what did not identify itself with the aesthetic attitudes of New music), irrespective of the fact that otherwise in particular compositional realizations and in public concert performances it was in many a respect renewing basic patterns of traditional music and also of the fact that in aesthetic attitudes of its members it was anything but homogenous. The basic models of its activity are to be found in the Draft of the Statute of the group which was otherwise not accepted by the members as a binding authoritative basis

for mutual cooperation and has in their historical memory for the most part already become lost, but which nevertheless represents a significant direct source of the fundamental aesthetic starting points for its members.

UDK 781:510.22 Forte

Leon Stefanija
LjubljanaALLEN FORTE: VPRAŠANJA OB ANALITIČNI METODI
TEORIJE NIZOV/MNOŽIC

"Worin unterscheidet sich ein Analyse Kongreß von anderen musikwissenschaftlichen Kongressen? Zunächst, so möchte man meinen, wäre er in Deutschland undenkbar", je leta 1987 zapisal Stephen Hinton v poročilu o *Drugem angleškem kongresu analize*.¹ Poročevalec nadalje sicer ni navedel razlogov, ki bi podkrepili rečeno, kljub temu pa je zgovorna ugotovitev, da "zusammen betrachtet, geben die zwanzig in Cambridge gehaltenen Referate ein recht diffuses Bild von der analytischen Praxis wieder, die sich gottlob auf keinen gemeinsamen Nenner bringen läßt."² Slednje - namreč široko umevanje pojma analize v glasbi kot "samostojne" discipline - je očitno tudi iz tematske raznolikosti zbornika *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, ki je izšel 1992.³

V paleti relevantnih vprašanj, o katerih so v zborniku pisali evropski in angleški strokovnjaki, bi lahko kot nekakšno presečno množico njihovih razmišljanj videli poglavje z naslovom *Analysing analysis: are there relationships between the various analytical methods?* Poglavje namreč še posebej poudarja pomen (=nujnost) različnih pogledov na eno stvar, se pravi: pomembnost različnih izhodišč pri opazovanju istega glasbenega pojava in sopostavljanje oziroma konfrontiranje njihovih izsledkov. V zborniku tako ni zaslediti donedavna skorajda samoumevnih "apologij" denimo Schenkerjeve ali Fortove analitične metode. Nasprotno, izpostavljena je semiološka teorija Jeana-Jacquesa Nattieza, teoretika, ki je prepričan, da sta "musical theory and musical analysis [...] *symbolic constructions*",⁴ torej predmet bolj ali manj spreminjajočih se pristopov k vprašanju o bistvu glasbenega. Ali drugače povedano: teoretiki si prizadevajo zaključiti (navidez protislovno, a neizogibno) "nezamejljivost" analitičnih vprašanj, s katerimi se ukvarja tisto poglavje glasbene teorije, katerega cilj je utemeljiti *poslušalčevo (raz)umevanje⁵ glasbe*.

1 Stephen Hinton, *Cambridge University Music Analysis Conference 1986*; Musiktheorie, Laaber-Verlag 1987/1, 103.

2 *ib.*, 104.

3 Izdala ga je Università degli Studi di Trento, ur. Rossana Dalmonte in Mario Baroni. Tudi urednika zbornika sta v spremni besedi menila, da "oggi l'analisi ha acquisito un nuovo statuto: non più soltanto 'practica' quotidiana funzionale alle necessità dei musicisti, ma anche 'scienza' che ha per oggetto i diversi fenomeni musicali; non solo "technica" propedeutica alla composizione, all' esecuzione, all'insegnamento, ma anche "disciplina" assestata in un suo margine di autonomia." (7)

4 Cit. Po angleškem prevodu Carolyn Abbate: Jean-Jacques Nattiez, *Music and discourse*, Princeton University Press 1990, xi.

Analitične metode ali analitični postopki - po Eggebrechtu orodje "spoznavnega razumevanja"⁶ (erkennendes Verstehen) - vedno izhajajo iz določene teoretične postavke: potrjujejo oblikovno, harmonsko, melodično, ritmično ali pa "dinamično", "organsko" zgrajenost skladbe. Vendar so "izgotovljene" analitične metode oziroma analitični sistemi, kot so Kurthov, Lorenzov, Schenkerjev, Retijev, Fortov, idr. - zvečine osredotočeni na posamezen segment glasbe (Kurth na "dinamiko", Lorenz na "ritem v širšem smislu", Schenker na "vodilne linije" ali "voice-leading", Reti na motivično "pracelico", Forte na skupne nize/množice). Dejstvo, da ne zajamejo glasbene "totalitete", bi lahko šteli za pomanjkljivost analitičnih metod, saj so v prvi vrsti vezane na klasicistično-romantično glasbo, katere ena od osnovnih značilnosti je tudi prepletanje posameznih prvin in menjavanje poudarkov med njimi.⁷ Seveda je pretirano trditi, da to velja za vsako skladbo oziroma za vsakega skladatelja, ki je ustvarjal v dur-molovskem sistemu. Izmenjavanje poudarkov med prvinami je v enaki meri pomembno tudi za Novo glasbo, za skladbe, ki so nastale okoli prvega desetletja tega stoletja in za katere je Allen Forte v začetku sedemdesetih let ponudil svojo teorijo nizov/množic, ki je v angleško govorečem svetu obvezen del študija glasbene teorije in kompozicije.

Na kratko o Allenu Fortu (1926*). Avtor odmevne knjige *The Structure of Atonal Music* (1973) je prišel na Yale University leta 1959 in dobil profesorski naziv devet let kasneje. Na Internetu lahko zasledimo 28 knjig (skupaj s ponatisi), v katerih se je Forte ukvarjal predvsem z glasbo dunajskih ekspresionistov, glasbeno teorijo in seveda z analitičnimi metodami. Forte je - ob vrsti člankov v ameriški in angleški periodiki - avtor treh izjemno razširjenih učbenikov glasbene analize: ob že omenjeni študiji s provokativnim naslovom je leta 1962 izdal učbenik o terčni harmoniji in leta 1982, skupaj s Stephenom E. Gilbertom, učbenik o Schenkerjevi analitični metodi.⁸ Ob teh podatkih bi lahko dodal še to, da je Forte eden najvplivnejših glasbenih teoretikov, ki se je - ob Miltonu Babbittu, Davidu Lewinu, Donaldu Martinu in, v novejšem času, Johnu Rahnu - v drugi polovici tega stoletja ukvarjal z urejenimi in neurejenimi skupki not in njihovimi intervalnimi značilnostmi. Matematična teorija nizov/množic se, po Forteu, navezuje na nekatere skladbe klasikov dvajsetega stoletja: Schonberga, Berga, Weberna, Skrijabina, Stravinskega in Bartóka.

V nadaljevanju bi bilo treba nakazati problem, ki zadeva glasbeno teorijo nizov/množic kot eno izmed analitičnih metod, pri katerih je vprašanje "pravega" umevanja glasbe vsaj delno v navzkrižju z osnovnimi postavkami samih metod. Ena od temeljnih vodil teorije nizov/množic je namreč predpostavka o "kompozicijski enovitosti sklade: o medsebojni soodvisnosti posameznih delov ali "substancijskih

5 Fenomenološki pristop je v glasbeni teoriji sicer legitimen vsaj od Helmholtzove študije *Lehre von den Tonempfindungen* (1863) dalje, vendar je vprašanje o "hitrem zastarevanju nove glasbe" okoli šestdesetih let tega stoletja zastavilo vrsto "pod-vprašanj", ki zadevajo pravzaprav človekov psiho-fizični ustroj in družbene implikacije in ne le zvočnega pojava. *Razumevanje* glasbe s tem ni izključno vprašanje glasbene zgradbenosti, temveč - v duhu informacijske dobe in fraktalne fizike - vrste "ne-glasbenih" vprašanj (predvsem psiholoških), ki slej ko prej določajo tudi glasbeno-teoretične oziroma analitične pristope. Tako je tudi pri glasbeni teoriji nizov/množic pomembno uvideti, da izhaja iz določenih postavk romantične teorije o "organski celoti" in skuša s svojim matematičnim aparatom utemeljiti pravzaprav ušesu prikrite "notranje povezave" strukture. Problem torej nastopi v trenutku, ko se vprašamo po "prepričljivosti" njenih izsledkov v zvezi z (*raz*)umevanjem značilnosti glasbenega stavka.

6 Prim.: Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik verstehen*, München 1995, 117 in dalje.

7 Prim. Carl Dahlhaus, *Zur Theorie der musikalischen Form*, AfMW 1977/1, 20-37.

8 Učbenika sta naslovljena: *Tonal harmony in Concept and Practice* (New York) ter *Introduction to Schenkerian Analysis* (W.W. Norton and Company).

sorodnostih" ("Substanzgemeinschaft", Hans Mersmann). Ne gre torej prezreti, da teorija nizov/množic temelji na poetiki instrumentalne glasbe, se pravi na postulatu motivično-tematskega razdelovanja določene tonske postavitve. (Tako je razumljiva primerjava med analitičnimi metodami za glasbe 19. in 20. Stoletja. Kot rečeno, tudi Fortova analitična teorija - tako kot denimo Kurthova, Lorenzova ali Retijeva - se nanaša predvsem na en parameter, na diastematiko, kar ponuja vzporednice z Retijevim in Schenkerjevim pristopom. Ti analitični pristopi se razlikujejo predvsem v dvojem: prvič, v rigoroznosti izpeljave in, drugič, Fortova teorija ne upošteva procesualnosti. Vsem trem pa je skupno iskanje diastematske "praelice", razkrivanje nekakšnega "substancijskega središča" skladbe.) Ob aplikaciji Fortove analitične metode pa se seveda razkrije več vprašanj, ki danes, se pravi četrto stoletja po njenem "uradnem nastanku", relativizirajo njeno sprva široko zamišljeno "objektivnost" pri opazovanju "the structure of atonal music".

Teorija nizov/množic razredov notnih višin⁹

Fortova teorija nizov/množic razredov notnih višin naj bi oskrbela "a general theoretical framework, with reference to which the processes underlying atonal music may be systematically described".¹⁰ Glede sistematičnosti teorije, ki jo je Forte začel razvijati v šestdesetih letih in jo v izpopolnjeni obliki priobčil v knjigi *The Structure of Atonal Music* 1973., so bili odmevi recenzentov enoglasni: "elegant clarity, excellent, consistently highminded in approach, thorough in execution". Kar pa je nekatere teoretike upravičeno motilo, je bila že v naslovu nakazana zahteva po univerzalnosti te analitične metode. Čeprav učinkuje rigorozna analitična metoda za atonikalno glasbo kot analitični sistem skorajda neoporečno, zastavlja njeno idejno izhodišče vrsto vprašanj. Preden si jih zastavimo, pa v kratkem o samem postopku analiziranja po teoriji nizov/množic razredov notnih višin.¹¹

Vsak skupek not (niz, množica, segment) - ne manjši od treh in ne večji od devetih -, za katerega analitik meni, da funkcionira kot "celica", je treba s pomočjo permutacije (po potrebi tudi v inverziji) postaviti v običajno zaporedje, tako da si razredi notnih višin (rnv) sledijo v naraščajočem zaporedju (od manjšega intervala za začetku k večjim). (Note so označene s celimi števili: c=0, cis/des=1, d=2 itn. Velja oktavna ekvivalenca $C=c^2=c''$ itd.)

1. Permutacije tritonskega niza:

c-f-g → f-g-c →

0-5-7 → 5-7-9 →

2. Osnovno zaporedje (inverzija):

c-d-g

0-2-7 (5-7-0, torej sekunda + kvinta na c-ju → 0-2-7)

⁹ Slovenski prevod *pitch-class set theory*. Poslovenjeni izrazi Forteove teorije so priloženi na koncu tega sestavka.

¹⁰ *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press 1973, ix.

¹¹ Za kratek zgodovinski očrt razvoja Fortove analitične metode gl. prispevek Bryana R. Simmsa v zborniku *Models of Musical Analysis*, ur. Jonathan Dunsby (Blackwell, 1993), z naslovom *The Theory of Pitch-Class Sets*. Natančneje je postopek Fortove analitične metode predstavljen v nekaterih učbenikih analize, kot sta naprimer *A Guide to Musical Analysis* (Nicholas Cook; Oxford 1994) in *Music Analysis in Theory and Practice* J. Dunsby/A. Whittall, Faber 1988).

Vsak niz ima svoje ime, ki ga poiščemo v tabeli nizov: dodatek št. 1 v Fortovi knjigi *The Structure of Atonal Music* (SAM; 179-181). Niz 027 je po Fortovi tabeli poimenovan kot niz 3-9. Vseh nizov je 224, vendar je Forte v svoj sistem vključil le nize s kardinalnim številom (število rnv ali število not v nizu) od 3 do 9. Nizi so med seboj v določenih podobnostnih razmerjih - glede intervalnih značilnosti -, na podlagi katerih se presoja "organska" zgrajenost kompozicije, kar je tudi ključni problem, o katerem bo govora v nadaljevanju. V analitični metodi Allena Forta je namreč osnovna predpostavka ravno "organska" struktura skladbe, ki je glavna estetsko-teoretična predpostavka glasbe, z Blumejevim besedjem, klasicistično-romantične dobe. Tako Nicolas Cook utemeljeno primerja Fortovo s Schenkerjevo analitično metodo,¹² saj obe - najbolj razširjeni analitični metodi na angleško govorečem področju - razkrivata prikrito ozadje (Hintergrund, background) *glasbenega organizma*, pri čemer je treba upoštevati, da Fortova teorija ne posveča pozornosti časovnemu poteku, kar je za Schenkerjevo analitično metodo bistveno. Morda se zdi teorija nizov/množic primerno orodje tudi za skladbe, v katerih ni zaslediti močnejših povezav med nizi ali deli kompozicije, kar pa ne spremeni temeljne predpostavke te teorije: monističnega nazora o *organski celoti*, kar so teoretiki "sublimne umetnosti" (E.T.A Hoffmann) od konca 18. Stoletja navezovali na pojem *glasbena logika*.¹³ Prvo vprašanje ob katerem bi se bilo treba ustaviti, se torej glasi: je t.i. organska oblika v ekspresionistični glasbi resnično vse, kar je treba izpostaviti? Odgovor je seveda le delno pritrdilen. Analiza *Wozzeka* Albana Berga, denimo, je muzikologinja Janet Schmalfeldt¹⁴ privedla do spoznanja, da celotna struktura izhaja iz dveh oziroma treh nizov, s katerimi so vsi ostali nizi v podobnostnih razmerjih. Vendar ostaja odprto vprašanje kompozicijskih fines, nadrobno izdelanih kompozicijskih rešitev, v katerih se parametri kompleksno in ponekod tudi "dvoumno" prepletajo, tako da bi težko trdili, da je samo diastematika odločilna za podobo glasbenega stavka. Čeravno je "diastematično mišljenje" - pa ne le v Bergovi muziki - pogostoma izhodišče strukturiranja stavka, ni nujno tudi glavni razlog "obstanka" določenega dela; kontrasti in sorodne tonske rešitve so lahko diastematsko sorodni, ampak poudarek je lahko ravno na izmenjavanju kompozicijskih prvin, česar Fortova teorija ne zaobjame. Organska soodvisnost v zgradbi celote je nedvomno pomembno poglavje pri analizi skladbe, vendar ni edino: v številnih primerih je pomembnejša "dinamika" spreminjanja poudarkov med posameznimi kompozicijskimi prvini, nianse variiranja, preoblikovanja in razpredanja iste tonske postavitve ipd. Konec koncev se Fortova metoda aplicira na glasbo, o kateri je Ernst Křenek leta 1926 zapisal, da je rezultat "konsequenter Entwicklung zur Selbstbefriedigung eines Mannes, der in seiner Kammer sitzt und Gesetze ergindet, nach welchen er hernach Figuren legt".¹⁵

Glede na to, da je glasbena teorija nizov/množic osredotočena na intervalna - in ne realna! - tonska razmerja, bi bilo upravičeno vsaj podvomiti v "objektivnost" njenih izsledkov. Pri tem je pomembno, da glasbene teorije množic/nizov rnv - kljub njenem, morda pretiranem osredotočanju na povezave med segmenti in sistematiziranju le-teh

12 Prim.: Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press 1994, 124-151.

13 O pojmu *glasbena logika* gl.: Dahlhausov esej *O glasbeno lepem v Kaj je glasba*, CZ, Ljubljana 1991, 105. Nadalje: C. Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, 1989, 368-9. In C. Dahlhaus: *The Idea of Absolute Music*, Chicago Press 1989, 103-117.

14 Berg's *Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, Yale University Press 1983.

15 *Musik in der Gegenwart* v jubilejnim zborniku 25 Jahre Neue Musik, Jahrbuch 1926 der Universal-Edition, 48.

ne glede na njihovo vlogo v kontekstu skladbe, temveč glede na osnovne postavke teorije množic - ne gre obravnavati kot posebno, od ustaljenih analitičnih postopkov oddaljeno metodo. Glasbena teorija nizov/množic rnv poskuša iz kompleksne zgradbe glasbenega organizma "izluščiti" - s pomočjo permutiranja in razvrščanja - temeljne principe zgrajenosti tonskih postavitev. Gre torej za formalistični pristop, katerega rezultat je mreža podobnostnih razmerij med odseki skladbe, pri čemer je temeljna predpostavka ta, da medsebojno podobnost nizov ali odsekov tvorijo njihova intervalna razmerja. Fortova teorija določa tonsko (bodisi vertikalno, bodisi horizontalno) tvorbo po pravih osnovnega zaporedja, ne glede na kontekst, v katerem se nahaja. V praksi je vprašanje procesualnosti - vprašanje, *kako funkcionira* določena tonska situacija v okviru skladbe - za teorijo nizov/množic rnv prepuščeno analitikovemu umevanju analize oziroma zastavljenim ciljem: če se strogo drži Fortove teorije, potem je procesualnost obrobne pomena. Nasprotno pa so vprašanja o enkratnosti konkretnega primera vselej izpostavljena številnim "ne-fortovskim" vodilom, kar ponavadi izpričujejo posamezni primeri analize kakega izseka ali dela skladbe. (Analize celih skladb se večidel zatekajo k statistični obdelavi in komentarjem verige nizov v smislu supernizov, podnizov, podobnostnih razmerij ipd.).

V osnovi gre torej za statistiko, katere rezultat je mreža podobnostnih razmerij med odseki skladbe, pri čemer je temeljna predpostavka, da medsebojno podobnost nizov ali odsekov tvorijo njihova intervalna razmerja. Kot ena izmed analitičnih metod je tako teorija nizov/množic precizno orodje, s pomočjo katerega lahko sledimo "substacijskim sorodnostim" ali pa - nasprotno - "različnostim" posameznih odsekov znotraj izbrane skladbe. (Slednje je vsekakor nedodelana plat Forteove teorije, saj stopnja "različnosti" med posameznimi niz/množicami rnv - če izvzamemo korespondenčne nize, ki jih je treba opazovati s stališča "substancijske sorodnosti" - ni natančno določljiva. Večina literature o tej analitični metodi omenja "različnosti" bolj v smislu nekakšnih "samoumevnih navržkov", kar pomeni, da so nizi, ki imajo denimo 12 realnih oblik, medsebojno različni zgolj zaradi konteksta v katerem se nahajajo, kar teorija nizov/množic prepušča "iznajdljivosti" analitika.) Tako kot eden od učbenikov analize za glasbo dvajsetega stoletja - *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* Joela Lesterja¹⁶ - "samoumevno" primerja tonaliteto z atonaliteto glasbo, tudi Fortova analitična teorija izhaja iz postulatov goethejevskega oziroma darwinističnega pojmovanja dela znotraj organizma: izhodišče, ki seveda ni vezano samo na stroko, temveč izkazuje dojemanje oziroma recepcijo pojava, ki ga stroka raziskuje. Ali gre pri atonalitetni (ne-dodekafonski) glasbi slediti mreži motivičnih povezav, ki je v primerjavi z "organizmom tonskih bitij" klasicizma oziroma romantike kompleksnejša, v nekaterih primerih ni le legitimna analitični pristop, temveč zahteva, ki jo narekuje partitura. Da je razkrivanje motivično-tematske mreže "samo-eno-od" vprašanj pri analizi, ki ga je treba soočati z vprašanji o soodvisnosti harmonije, ritma in "dinamike v širšem smislu", se zdi pravzaprav samoumevno. Vendar je že po nomenklaturi Fortove analitične metode mogoče razumeti, da le-ta ni naravnana k vprašanjem, ki zadevajo *igro* melodike, harmonskega in ritmičnega, temveč - v duhu pozitivistične natančnosti - nekako "spregleda" medsebojno prepletanje glasbenih prvin.

Enega od možnih "zagovorov" Fortove teorije nizov/množic ponuja zgodovina analitičnih metod, ki so se v različnih obdobjih osredotočale bolj ali manj na eno

¹⁶ Izdan pri W.W. Norton & Company 1989.

posamezno prvino glasbenega stavka: na "stavčno logiko" v 18. stoletju (Kirnberger, Momigny, Reicha), na "organsko logiko" v 19. Stoletju (Reti, Schenker, Kurth) in na "strukturno-diastematsko logiko" v prvi polovici 20. stoletja (dodekafonija, serializem). Klasifikacija je bržkone pregroba, saj se principi opazovanja glasbenega stavka medsebojno preklapljajo. Vendar je lahko koristna zoper očitek, češ da je Fortova teorija "enotirno" razkrivanje diastematske prastrukture, ki po definiciji spregleda "glasbeno stvarnost": nobeden analitični pristop ali analitična metoda ni "brez ostanka" oziroma samozadostna v svojem sistemu. Analitični sistemi, kakršne so izdelali denimo Schenker, Reti, Forte idr., so prvzaprav rezultat razvijanja določene (= posamezne) teoretične postavke, ki ni nujno "pravilna" in tudi ne edina, po kateri prepoznavamo značilnosti glasbenega stavka.

Fortova analitična metoda je le "ena izmed" analitičnih teorij, ki se ukvarjajo z oblikotvornimi značilnostmi glasbenega stavka; njeno vrednost je iskati v natančni metodologiji, ki omogoča sistematično razvrščanje podatkov, idealno za statistično obdelavo večjega števila skladb, čeprav je tovrstna aplikacija glasbene teorije nizov/množic v praksi zanemarjena.¹⁷ Vendar tudi pri njeni aplikaciji velja, kar je zapisal H.H. Eggebrecht v svojih *Priporočilih za glasbeno analizo*: "Denk nie, die ganze Wahrheit gepachtet zu haben. Such aus deiner Mitte heraus nach der Mitte des Kunstwerks, aber sei dir bewußt und gib es zu verstehen, daß du sie niemals als Ganzes erreichen kannst, sondern nur als einen Strahl des unendlichen Strahlens."¹⁸ Če se zdijo podobnostna razmerja glasbene teorije nizov/množic bolj ali manj smiselna vsaj glede intervalnih značilnosti, ostaja problem realnega zapisa (=zvoka) nerešen. Slednje je mogoče prikazati ob določanju nizov/množic ali segmentaciji, procesu, ki zgovorno priča o "enem žarku neskončnega sevanja".

Vprašanja segmentiranja¹⁹

Eno izmed temeljnih vprašanj Forteove analize je segmentacija. Segmentacija - "the procedure of determining which musical units of composition are to be regarded as analytical objects"²⁰ - je lahko v osnovi dvojna. Po eni strani je mogoče določiti segmente (izseke oziroma nize) po lastni presoji, pri čemer velja poudariti, da taka segmentacija ni "pravilna" in je odprta kritiki drugega analitika, ki bi isto skladbo segmentiral morda povsem drugače. Po drugi strani pa je proces segmentacije možno izpeljati tudi povsem "pravilno", kot sukcesivno razkrivanje vertikale od note do note ("imbrication"). Slednji način segmentiranja velja za "nemuzikalnega", češ da nima zveze z glasbo in da je gola statistična obdelava sozvočij (česarvno tudi prvi način segmentacije ne more mimo statistike).

¹⁷ Razlogov za to je več. Osnovni je seveda v "tehnični" zahtevnosti te metode, namreč, za obsežnejše analize je potrebno imeti ali izjemno veliko časa, ali pa dobro računalniško opremo, ki bi imela v programih denimo tudi tista podobnostna razmerja, ki jih v Forteovih tabelah ni (treba jih je računati "peš"), čeprav so za analizo nujna. Forte jih bojda ni vključil, češ da bi potem analiza postala preveč "avtomatska" (čeprav bi lahko ravno v njenem "avtomatizmu" videli pozitivno plat), ne glede na to pa so pred kratkim "neuradno", med specialisti za glasbeno teorijo nizov/množic, začele krožiti tudi razpredelnice s podobnostnimi razmerji K (Kh so dodana v knjigi), ki jih je nekdo iz Yale University napisal za lastne potrebe.

¹⁸ H.H. Eggebrecht, *Musik verstehen*, op.cit., 136.

¹⁹ Poglavlje je prevzeto iz moje diplomske naloge, 10-11.

²⁰ Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, op.cit., 83.

Oba načina segmentiranja sta nepogrešljiva pri glasbeni analizi, kakršno predlaga Forte. Pri prvem primeru je ("nepravilna", "muzikalna", "subjektivna") segmentacija izhodišče za določitev tistih značilnosti tonskega stavka, ki jih partitura razkriva že na prvi pogled. Hkrati ga je v praksi težko razmejiti od drugega načina določanja izsekov, saj so primeri "šolsko" jasne fakture, ki je vseskozi ali samo homofona ali samo polifona izjemno redki - čeprav jih tu in tam zasledimo ("aforistične" forme Druge dunajske šole, naprimer). S pomočjo drugega načina segmentiranja (sukcesivnega razkrivanja ali "imbrication") se lahko pokažejo nekoliko manj očitna dejstva in zveze, ki za glasbeno logiko (za postopke oblikovanja in povezovanja gradiva) niso bistvenega pomena. Pomembne bi lahko bile za raziskave na področju psihologije glasbe (poskusi o zmožnosti sprejemanja določene količine podatkov in rzvrščanje le-teh), vendar bi v ta namen bile potrebne računalniške obdelave večjega števila skladb, ker je postopek precej zamuden. (Verjetno bi težko pripravili kakega muzikologa, da bi vsak dan nekaj let računal nize sozvočij, in s tem delom prišel do "skromnega" podatka o številu nastopov denimo niza 6-Z3 v komornem opusu nekega skladatelja. Šele nadaljnje interpretacije rezultatov takih in podobnih statističnih obdelav bi zaslužila pozornost na ravni muzikološkega premisleka, oziroma teoretične refleksije in nadrobnejšega izpeljevanja.)

Poglejmo Nonet (1938) Slavka Osterca.²¹ Segmentacija Noneta je pokazala, da se - ne povsod, a v številnih primerih - izseki med seboj prekrivajo, ponekod preklaplajo. Segmentacijo prve strani Osterčevega Noneta bi drug analitik podal morda drugače. Ta segment Forteove analitične teorije je najmanj razdelan in odstopa od siceršnje natančnosti njegovega sistema. Segmentacija Noneta pokaže, ob ostalem, da segmenti in podsegmenti spreminjajo lego, da se vertikalni in horizontalni

21 V zvezi s problemom segmentacije je najti vrsto primerov tudi za tonalitetno glasbo. Posrečen primer retijevske segmentacije je navedel Clemens Kuhn. V svojem učbeniku analize (*Analyse Lernen*, Bärenreiter 1994, 206-207) je navedel štiri različne interpretacije prve teme Beethovnovne Sonate op. 10/3 in jih komentiral takole: "Hugo Reimann (1918) nimmt Bethoens Legato-Auftakt beim Wort, leitet daraus - mit Motiven "wechselnder Form" - seine Phrasierung ab, und unterlegt, ungeachtet des "offenen" Unisono, eine harmonische Deutung:



Jürgen Uhde (1970) betont das Materialhafte dieses Anfangs und stellt "zwei Kerne" an ihm heraus, "deren Strahlungskräfte in der ganzen Sonate nachzuweisen sind".



Für Carl Dahlhaus (1987) ist der Anfang "unverkenbar in 4+4+6 Töne gegliedert". Er läßt jedoch die Möglichkeit offen, daß die zweite Gruppe auf drei Töne (cis-d-fis) verkürzt werden kann, weil sich darin ein Zusammenhang mit dem Finalthema der Sonate (dort: fis-g-h) zeige:



Die verrückteste und spannendste Deutung stammt von Dieter Schnebel. Sie geht konsequent vom intervallischen Quart-Rahmen aus:



izseki glede na lego izmenjujejo. Prav ta njihov odnos oziroma spreminjanje lege je tisto, čemur je, med drugim, tudi potrebno slediti. Spreminjanje poudarkov - od vertikale na horizontalo in nazaj na vertikalo - je namreč tipična značilnost Osterčevega načina oblikovanja glasbene snovi, čeprav ne kaže, da bi bilo možno izslediti dodelane logike ali skupni imenovalac, ki bi to lastnost glasbenega stavka kakorkoli utemeljevali. Najbolj očitno se nekakšna logika kaže pri razmejevanju na manjše in malo večje odseke, ki jih v oblikoslovni terminologiji opredeljujemo kot male in velike periode z vsemi odstopanji od "kvadrature" (Skladatelj je verjetno ravno s to logiko členjenja, ki je neločljiva od sprepletanja poudarkov med horizontalo in vertikalo, največ prispeval k raznim očitkom, ki so se nanašali na konstruktivistično, na "neglasbeno" in "čudno" v njegovi muziki. Če je mogoče sprejeti take in podobne očitke, je obvezno dodati, da se bržkone v prvi vrsti nanašajo na "čudna" razmerja med posameznimi oblikotvornimi principi, še posebej med izpeljevanjem in razvijanjem - po Blumeju: *Entwicklung in Fortspinnung* - ter vertikalo in horizontalo.²²)

Pri segmentaciji gre torej za razumevanje slišnega po določenih teoretičnih (estetskih, psiholoških) postulatih, kar seveda dopušča analitiku več možnosti interpretacije. Neredko je zaslediti dvoumne primere, katerih "muzikalna" segmentacija ne le dopušča vsaj dve rešitvi, temveč je konfrontacija dveh alternativ skorajda neizogibna. Vzemimo za primer začetek Osterčevega Noneta, ki izkazuje, da je segmentacija pravzaprav *analitično poslušanje*, pri katerem je vselej pomembno izslediti "Prozeß sinngenerierender Beziehungen,"²³ kakor Peter Faltin razume *formo*.

Analično poslušanje ali iskanje teoretičnega ozadja?

V prvih petih taktih bi lahko videli temo prvega stavka, vendar: v nadaljevanju se ne ponovi. Nadaljevanje izkazuje tehniko razvijanja (*Fortspinnung*, po Blumeju) in zato bi težko zagovarjali kakršno koli tematsko zasnovo stavka, čeprav uvodni nastop viole izrazito navaja na to, da je prvih pet taktov določena téma: solistični instrument, diastematično razpoznavna glava "tème", zaokroženost misli (simetrično gibanje navzgor, nato spuščanje), motorika, neizstopajoč prehod, ki omogoči oboi (t.5) avgmentirano ponovitev začetnega motiva (g-fis-fis-c) v smislu variiranja glave "tème", izmikanje ponovitvam rnv.

V diplomski nalogi²⁴ sem ponudil sledečo segmentacijo:

22 Fizik Ian Stewart v knjigi *Does God Play Dice* (Penguin Book 1990) meni, da so znanstveniki vsak "nedoločljiv" pojav označevali s pojmi *čudno*, *nenavadno*, *bizarno*, *nepravilno* ipd. Vendar se je - vsaj v njegovi teoriji fizike - za vsakega od teh pojavov kasneje našla ustrezna razlaga (ob njej tudi terminološka določitev), čeprav ne "čvrsta" in nevprašljiva: "The culture for chaos is the computer culture," je zapisal (138) v poglavju z naslovom *The Advantages of Having a Computer*. Sicer od muzikologije oddaljena naravoslovna veda, ki nima enakih ciljev, se v načinu mišljenja pravzaprav ne razlikuje od nje, saj natančne definicije razkrijejo nove zagate, kar je možno ponazoriti na Osterčevem primeru ob obeh osnovnih oblikotvornih principih, ki ju je Friedrich Blume leta 1929 poimenoval *Fortspinnung* (razvijanje) in *Entwicklung* (izpeljevanje). Čeprav je Pavel Šivic v spremni besedi k partituri Noneta zapisal, da je "struktura glasbenega stavka atematična, ker Osterc nikdar ne ponavlja, sekvencira, izpeljuje, opisuje ali fugira," bi lahko, na primer, za prvi stavek upravičeno zagovarjali, da gre za delo z motivom: za princip razvijanja (*Fortspinnungsprinzip*). Vprašanje, ki bi bilo za skladbo pomembnejše, pa se v prvi vrsti nanaša na interpretacijo, kaj pravzaprav pomeni razvijanje? Blume je namreč, kot je znano, oba principa razmejil po načelu "substancijske sorodnosti", tako da ima razvijanje (*Fortspinnung*) dve "pod-vrsti" - "mehansko" in "organsko" - od katerih je "organsko" razvijanje v praksi neločljivo od izpeljevanja (*Entwicklung*).

23 Peter Faltin, *Phänomenologie der Musikalischen Form*, Franz Steiner Verlag - Wiesbaden 1979, 5.

24 Hrani jo knjižnica Oddelka za muzikologijo, FF, v Ljubljani.

Moderato *Slavko Osterc*
1937

Flauto

Oboe

Clarinetto in B

Corno in F

Fagotto

Violino

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Handwritten annotations in the string parts include circled notes and fingerings: *b-5*, *4-16*, *4-19*, *4-5*, *3-2*, *3-6*, *3-2*, *3-4*, *3-4*, *8-229*, *9-5*.

⑤

Handwritten annotations in the string parts include circled notes and fingerings: *mf*, *4-8*, *8-8*, *6-236*, *6-220*, *8-1*, *5-1*, *6-5*, *6-247*, *5-27*, *pizz.*, *p sempre*, *8-1*, *4-18*, *4-18*, *6-27*.

Gre pri motivu g-fis-fis-c (niz 3-5) za retijevsko "pracelico", iz katere se razraščata celotna sintaksa? Če je odgovor pritrdilen, bi moral niz 3-5 biti povezan z vsemi drugimi nizi, vendar ni z nizi 4-19 (t.1), 4-22 (t.2), 5-1 (t.6) in 5-27 (t.9). Ob poslušanju se vendar zdi, da sta niza 4-16 (t.1) in 4-19 (t.2) sorodna nizu 3-5: konture vseh treh nizov so podobne in gre v solistični liniji pravzaprav za razvijanje (Fortspinnung) motiva. Torej to, kar je slišati in rezultat glasbene teorije nizov/množic se v tem primeru medsebojno razhajata zaradi preprostega dejstva, namreč: Fortova teorija ne ustreza vsaki atonalitetni glasbi, ki ni pisana z dvanajsttotsko tehniko. V takih primerih je lahko le delno koristna: predvsem v zaključni fazi, ko so segmenti statistično obdelani po številu nastopov (kar Fortova teorija ne zahteva izrecno) in po tabelah podobnostnih razmerij, ki kažejo medsebojna sovpadanja posameznih nizov v določenih delih. Seveda bi bilo treba upoštevati kontekst, v katerem določen niz nastopa, za kar teorija nizov/množic nima izdelanih vodil.

Osterčev primer zastavlja še eno vprašanje, ki sicer ne zadeva Fortove analitične metode, vendar se mu ne moremo izogniti, če jo hočemo ustrezno uporabljati. Kje v okviru atonalne glasbe bi namreč lahko začrtali mejo med glasbami, za katere je Fortova metoda uporabna, in med muziko, ki se izmika njenim pravilom? Vprašanje seveda sodi med probleme o slogu v glasbi in zato presega okvir tega sestavka. Vendar bi bilo dobro še enkrat poudariti, da "die Kategorien der musikalischen Syntax sind keine Normen [...]. Der sinngebende Prozeß der Musik beruht auf einer permanenten Interaktion zwischen syntaktischen Kategorien und der Eigenart des Materials".²⁵ Zato je Fortova teorija, za katero je diasematska "praoblika" najpomembnejša, analitično orodje, ki je bolj ali manj zamejeno s svojim, ne ravno "objektivnim" aparatom (kar številni teoretiki še vedno ne priznavajo, čeravno tudi "na silo"). Kot "objektivno" pri glasbeni teoriji nizov/množic bi lahko označili njeno rigorozno sistematizacijo podobnostnih razmerij: težko pa bi zagovarjali "objektivnost" segmentacije - izhodiščne točke te metode. Tudi če bi segmentirali po načinu prekrivanja ali "imbrikacije" (imbrication), bi Fortova analiza razkrila - resda sistematično, a nemalokrat dvomljivo - "znanstveno utemeljeno" diastematsko ozadje, ki ne upošteva skladateljeve *licentia poetica*. Vpogled v slednjo pa je pravzaprav eden pomembnejših ciljev analize za glasbo iz časa avtorskih poetik.

Fortova analiza tako razkriva pomemben del glasbene strukture - intervalno ozadje tonskih sklopov -, vendar je to zgolj eno od naših gledišč, po katerih opazujemo glasbeno zgradbenost. Za vrsto skladb - kar izkazuje denimo Osterčeva glasba - je Fortova teorija pravzaprav Prokrustova postelja, na kateri je marsikatero značilnost glasbenega stavka možno opazovati bolj pod prisilo izgotovljenega teoretskega sistema, se pravi "od zunaj", kakor pa izhajati iz nje same. Četudi poskusimo legitimizirati statistične izsledke podobnostnih razmerij glasbene teorije nizov (množic kot neizpodbitno točne ugotovitve o "strukturi atonalne glasbe", vprašanja tonikalnosti, motivičnega in tematskega razdelovanja navračajo na problem skupnih izhodišč "stare" in "Nove" glasbe: na problem *sloga*. Slednjega pa nikakor ne more razrešiti ta ali ona analitična metoda: "način, postopek [...], **oblika načrtnega, premišljenega dejanja, ravnanja ali mišljenja za doseg kakega cilja**".²⁶ (Ojačal L.S.) Cilj Fortove analitične metode je namreč: določiti intervalne prastrukture določenih tonskih situacij ne glede na proces njihovega nastajanja. Če je to očitak

²⁵ Peter Faltin, *Phänomenologie der Musikalischen Form*, op.cit.,7.
²⁶ SSKJ II, Ljubljana 1985, 763.

nepopolnosti glasbene teorije nizov/množic, je njena prednost v nadrobno izdelani metodologiji - čeprav ta prednost postane vprašljiva ravno zaradi *cilja*, ki ga poskuša doseči, a zanj ne ponuja razlage.

SLOVAR TEHNIČNIH IZRAZOV

Slovar je poslovljena verzija angleškega izvirnika, ki ga je Forte dodal h knjigi *The Structure of Atonal Music*.

Namen slovarja je oskrbeti bralca z ustreznimi definicijami. V nekaterih primerih ni bilo mogoče podati pomensko ustrezne in hkrati natančne definicije. Za popolnejšo razlago si je treba pomagati z glavnim besedilom, ki je tematsko razčlenjeno v glavnem kazalu.

1. Osnovno intervalno zaporedje (oiz)
Basic interval pattern
Razvrstitev intervalnega zaporedja v urejen vzorec. Naprimer, če je intervalno zaporedje nekega niza razredov notnih višin /1-4---1-1-), je oiz 1114
2. Kardinalno število
Cardinal number
Število razredov notnih višin v nizu.
3. Končna lastnost (kompleksa nizov)
Closure property (of a set complex)
Lastnost, ki se pripisuje kompleksu nizov, če je vsak niz povezan z vsakim drugim nizom iz kompleksa nizov.
4. Povezan (stavek kompleksa nizov)
Connected (set-complex structure)
Analitičen termin, ki se nanaša na stanje, kjer so vsi segmenti nekega dela skladbe medsebojno povezani prek enega ali več veznih nizov.
5. Komplement (niza razredov notnih višin)
Complement of a pc set
Če ima naprimer niz M 4 note (cela števila), je njegov komplement, \bar{M} , niz 8 not (celih števil), ki jih v M -u ni.
Nazorneje: če je M (0,1,3,4), je \bar{M} (2,5,6,7,8,9,10,11).
6. Sestavljen segment
Composite segment
Segment (ne osnovni) sestavljen iz podsegmentov, ki se stikajo ali so kakorkoli drugače povezani.
7. Derivacija
Derivation
Nanaša se na proces, kjer se en niz razredov notnih vrednosti izpelje iz drugega: komplementacija, vključitev, transpozicija, zrcaljenje, presek, preklop.
8. Prekrivanje
Imbrication
Analitični postopek postopnega razčlenjevanja manjših delov horizontale.
9. Številčna notacija
Integer notation
Prikaz razredov notnih višin s celimi števili od 0 do 11.
10. Preklop
Intersection
Za dva niza, A in B , je preklop C . To je niz razredov notnih višin, ki je skupen A -ju in B -ju. Piše se: $C = . (A,B)$.

11. Interval
Interval
Absolutna (pozitivna) vrednost razlike celih števil a in b ; $(a-b)$. Pri tem sta a in b celi števili niza.
12. Intervalni razred (ir)
Interval class (ic)
Eden izmed sedmih intervalnih razredov, ki so označeni s celimi števili od 0 do 6.
13. Intervalne značilnosti
Interval content
Zbir predstavnikov intervalnih razredov, dobljen iz absolutne vrednosti vseh parov razredov notnih višin.
14. Intervalno zaporedje
Interval succession
Zaporedje urejenega niza razredov notnih višin. Če je na primer niz $(0,1,6,7)$, je intervalno zaporedje $(1-5-1)$.
15. Intervalni vektor (iv)
Interval vector (iv)
Urejen številčni zbir v pravokotnih oklepajih, ki predstavlja intervalne značilnosti nekega niza razredov notnih višin. Prva številka je število intervalov intervalnega razreda 1, druga je število intervalnega razreda 2, itn.
16. Nespremenljivi podniz
Invariant subset
Kadarkoli seniz S preoblikuje (transpozicija ali zrcaljenje), ostane podniz T iz niza S nespremenjen; kar pomeni, da je lahko T tudi prazen.
17. Zrcalno
Inverse
Če je a celo število iz niza in je a zrcaljenje a -ja, sledi: $a' = 12-a$ (modul 12).
18. Zrcaljenje
Inversion
Nanaša se na postopek, kjer se vsak razred notnih višin nadomesti: $12 - rnv$.
19. Zrcalna ekvivalenca
Inversial equivalence
Nanaša se na dva niza razredov notnih višin, ki sta povezana prek postopka transpozicije po zrcaljenju, tako da se oba niza lahko skričita na isto osnovno obliko.
20. Modul 12
Modulo 12
Da bi zagotovili številki ustrezno mesto v okviru celih števil razredov notnih višin, je treba od celega števila j odšteti 12, če je j večje ali enako 12.
21. Vezni niz
Nexus set
Referenčni niz skupine nizov.
22. Običajno zaporedje
Normal order
Določena permutacija niza razredov notnih višin v naraščajočem zaporedju.
23. Urejeno zrcaljenje
Ordered inversion
Niz razredov notnih višin zrcaljen in transponiran, tako, da je običajno zaporedje razredov notnih višin nespremenjeno.
24. Urejeni niz
Ordered set
Niz razredov notnih višin, v katerem je zaporedje razredov notnih višin pomembno.
25. Urejena transpozicija
Ordered transposition
Transponiran niz razredov notnih višin, tako, da je običajno zaporedje razredov notnih višin nespremenjeno.
26. Zrcaljenje ureditve
Ordered inversion
Če je v nekem zaporedju razredov notnih višin razred a pred b -jem in v preureditvi niza a sledi b -ju, nastopi zrcaljenje ureditve.

27. Razred notnih višin (r_{nv})

Pitch class (pc)

Eden izmed 12 razredov notnih višin, ki so označeni s celimi števili od 0 do 11.

Razred notnih višin 0 se nanaša na vse notirane c-je, his-e, deses-e, r_{nv} 1 na vse notirane cis-e, des-e, hisis-e, itn.

28. Niz razredov notnih višin (r_{rvn})

Pitch-class set (pcs)

Niz različnih celih števil, ki predstavljajo razrede notnih višin.

29. Osnovni segment

Primary segment

Segment, ki je določen po "konvencionalnem" členjenju (npr. Melodična konfiguracija).

30. Osnovno zaporedje

Prime form

Niz v običajnem zaporedju prestavljen tako, da je prvo celo število 0.

31. Rak

Retrograde

Rakova ureditev zaporedja razredov notnih višin nekega niza.

32. Segment

Segment

Zamejena glasbena enota.

33. Segmentacija

Segmentation

Analitični postopek, s katerim se določajo enote (segmenti), ki so značilni za skladbo.

34. Kompleks nizov K

Set-complex K

Kompleks povezanih nizov prek vključitvenega razmerja.

35. Razmerje nizov Kh

Set-complex Kh

Podkompleks kompleksa K.

36. Ime niza

Set name

Sestavljata ga dve številki, ki ju deli pomišljaj. Na levi strani je kardinalno število, na desni je vrstilna številka niza - položaj niza na tabeli osnovnih zaporedij.

37. Podobnostni odnosi

Similarity relations

Nanaša se na povezanostnedveh neenakih nizov z istim kardinalnim številom, ki sta lahko podobna ali različna.

38. Podniz

Subset

Niz X je podniz niza Y, če so vsi razredi notnih višin X-a tudi v Y-u. X je podniz niza Y-u, če je kardinalno število Y-a večje od kardinalnega števila X-a in če so vsi razredi notnih višin X-a tudi v Y-u.

39. Superniz

Superset

Niz X je glavni niz niza Y, če so vsi razredi notnih višin Y-a tudi v X-u. X je superniz niza Y-u, če je kardinalno število X-a večje od kardinalnega števila Y-a in so vsi razredi notnih višin tudi v X-u.

40. Transitivna dvojica nizov

Transitive tuple

Če je vsak niz v nizu n nizov, kjer je n večji od 2, v R razmerju z vsakim drugim nizom v nizu n nizov, se ta niz imenuje transitive tuple.

41. Transpozicija

Transposition

Transpozicija niza razredov notnih višin S se dobi z dodajanjem (modul 12) nekega celega števila t vsakemu celemu številu razredov notnih višin niza S.

42. Ekvivalenca po transpoziciji
Transpositional equivalence
Nanaša se na dva niza razredov notnih višin, ki ju je po transpoziciji mogoče skržiti na isto osnovno zaporedje.
43. Transpozicijska spremenljivka
Transposition operator
Črka t je (po dogovoru) spremenljivka.
Njena celoštevilčna vrednost se doda vsakemu razredu notnih višin v nizu zato, da se dobi transpozicija tega niza.
44. Presečni niz
Union
Presečni niz dveh nizov, A in B , je C .
Sestavljen je iz vseh razredov notnih višin A -ja in B -ja. Piše se: $C = +(A,B)$.
45. Neurejen niz
Unordered set
Niz razredov notnih višin, z zaporedjem notnih višin, ki ni pomembno.
46. Z-ustreznik
Z-correspondent
Oznaka za niz pri Z-povezanih parih nizov.
47. Z-povezani par
Z-related pair
Nanaša se na par nizov z istim intervalnim vektorjem ki ju ni mogoče skržiti na isto osnovno zaporedje.

SUMMARY

The analytic method of Allen Forte, one of the most influential theoreticians of the musical sets theory, presents as a most widely spread analytic tool for dealing with atonal music not written in the dodecaphonic technique a significant topic for consideration by numerous experts in the English-speaking world. Their contributions refer mostly to the technical side of Forte's theory as published in its final version in 1973 in the book 'The Structure of Atonal Music'; here questions concerning its theoretical assumptions in practice are not infrequently left in the background. The present article deals with the issue of what constitutes the origins of Forte's analytic method, i.e. with the question of the 'organic' structure of music - from which this method is derived and which is at the same time one of the fundamental assumptions of the music coming from the century of geniuses, or in Blume's words: the music of the Classicist-Romantic period. The principal problem, or rather complex of problems focuses on the issue of "old" and "new" in music, for which Forte's analytic method offers a ready-made analytical apparatus which becomes questionable at the point when its aesthetic-theoretical background is to be considered. For this background is identical with Goethe's or Darwin's belief in the development and metamorphoses of a certain "primeval cell" or "primeval nucleus" - according to Forte: of a super-set into which other sets are incorporated - from which emanates the entire structure of the composition.

UDK 781.7 (497.4 Bela Krajina)

Igor Cvetko
LjubljanaKRESNIŠKI OBHODI V BELI KRAJINI, NJIHOVA
PODOBA IN SEMIOLOŠKI OKVIR

Nesporazumov in različnih tolmačenj v zvezi z razlaganjem te ali one šege je bilo v preteklosti precej. Dejstva ter vzroki, zakaj tako, so danes bolj ali manj znani, zato sem se v svojih razmišljanjih omejil na vire, ki so gotovo najbolj "neoporečni": na Štrekljevo zbirko SNP ter na zvočne posnetke same; tako pesemskih primerov, kot pričanj s terena, ki smo jih posneli sodelavci Glasbenonarodnopisnega inštituta ZRC SAZU na svojih poteh po Beli Krajini. Iz tega gradiva in iz (bolj ali manj) znanih teoretičnih dejstev sem poskušal oblikovati svoj prispevek.¹

Poleg Jurjašev (in tepežnikov) so belokranjske kresnice na Slovenskem najčistejši ostanek nekdanjih kulturno-vegetativnih obredov. Čas od jurjevega do kresa, t.i. "ladarska doba", pomeni čas kipenja rasti in prvega dozorevanja poljščin. Pridelek torej še zdaleč ni zagotovljen in pospravljen, boj za polna polja in vinograde se šele začneja. Vendar usoda ni več samo v človekovih rokah, prepuščena je tudi znanim in neznanim silam narave. Ujme in pozne pozebe lahko ogrozijo letino, pa tudi pomorijo živino, izpraznijo čebeljnake, moč sonca je treba ohraniti za vsako ceno. Želje, molitve, obredna bedenja in drugi magični postopki in pripomočki so bili človeku premalo. Dobro letino si je bilo treba zagotoviti še z obrednim, pravim svečeniškim obhodom v kresni noči (Ivanje, 24. Junij).

Poskušajmo sestaviti idealtipski opis kresniškega obhoda: kresniško skupino so ponavadi sestavljali dva ali trije pari deklet.² S koledniki je večkrat hodil še "piskač", popreje dudaš.³ Kresnice so se med petjem navadno držale za roke ali stopile v krog. Oblečene so bile v (sicer običajno) bele noše z belo ruto, pomaknjeno globoko na obraz. Od hiše do hiše po vasi so pred vhodnimi vrati zapele "obvezno" kolednico. Včasih so obšle tudi bližnje sosednje vasi, med potjo pa "popevale" še za polja, travnike in vinograde. Prisotni piskač je ves čas spremljal kolednice. Marsikatera hiša je bila ta dan okrašena z ivanjskimi rožami. Ponekod so morale kresnice celo stopiti v za ta pripravljen rožni venec iz "friških" rož. Gospodinja je rada pričakala kresnice in jih po odpeti pesmi obdarila (špeh, mast, jajca, moka, denar). Te darove so si kresnice kasneje razdelile ali prodale. Gorel je ves čas obhajanja do zgodnjega jutra. Pred (po) končanem obhodu so ob kresu fantje in dekleta prepevali, plesali in se veselili.

1 Vse v nadaljevanju navedene zvočne posnetke od leta 1955 do danes (označeni kot GNI M, arh. številka) hrani Glasbenonarodnopisni inštitut GNI ZRC SAZU v svojem arhivu.

2 Redko so bili z njimi tudi fantje, na Krašnjem vrhu, npr.

3 Včasih je kresnice spremljala celo instrumentalna skupina, v Prelokci npr. tamburaši.

Analiza glasbenega deleža kresovanja bi nam v marsičem lahko približala njegovo semiologijo. S kresniško kolednico v Beli Krajini na magično-simboličen način izrekajo želje za rodovitnejšo in srečo ljudi, živine in pridelka. Čeprav so ji primešani številni krščanski elementi, ti nekako ne uspejo prekriati njenega prvotnega namena in poganškega izvora.

Že v pesmi *Dober večer vsi kresniki*, ki se poje h kresu grede, sta izpostavljeni vloga kresa (ognja), ki naj bi pomagal okrepiti sonce na nebu, in magična moč ivanjskih rož: pucice, katarinčice, lipovega cvetja, kresnic in še posebej bele stele (*aruncus silvester*),⁴

... Lepi Ive kres nalaže
Z eno roko kres nalaže,
I s to drugo venčec vije. (Š-5012, Drašiči)

Vegetativno čarno moč kresnega ognja in obrednega kola⁵ kaže pesem *Na gorici ogenj gori*, ki se poje ob kresu:

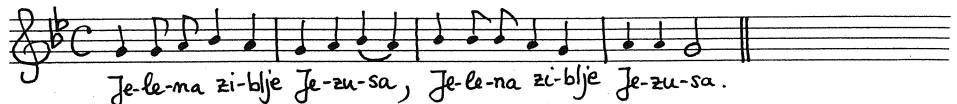
... Na gorici ogenj gori,
Detel ga prerašča.
Okol ognja lepoj kolo,
Detel ga prerašča... (Š-5014, Drašiči)

Pomembnost Ivanjega večera izpričuje tudi pesem:

Ivan se seče po zlatom mostu
Na ivanje je zlat na zlat menjak...
Nadenite mu to mrkvo nočko.
Na ivanje je zlat na zlat menjak.
menjak = "imenitna nuč Sv. Janeza"
mrkva noč = temna noč (Š-5020, Drašiči)

Stroga obrednost⁶ in stalnost šege je porok, da bo čar tudi deloval. Zato spadajo prav obredne pesmi po izvoru med najstarejše, ker se mora njihova "zvočna formula" dosledno ohranjati. Vzemimo primer melodične linije iz Barletove, sicer 4-glasne priredbe pesmi *Jelena ziblje Jezusa* (Š-5027), ki se poje ob kresu:⁷

Zg. Glas: J. Barle (Š-III., 152)



(zapisana okrog leta 1890)
in leta 1956 v Rosalnicah posneto pesem z istim naslovom (GNI M 20.239):

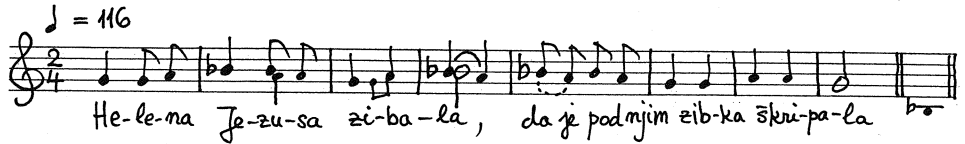
4 Navedene podatke sem dobil na T 29 v arhivu GNI. So iz Krašnjega vrha.

5 Varianta iz okolice Križevcev (Š-5013) še posebej poudarja funkcijo obrednega plesa ob kresnem ognju:
... Divojke su u kolo došle,
Vse divojke i snašice:
Ja (Ive) jim moram nadigrati,
Nadigrati, nadplesati!

6 Prim., I. Cvetko, Zvočna podoba obhodov na slovenskem, referat na simpoziju o "Drevnom u tradicionalnoj muzici jugoslovenskog prostora", Ra- Sarajevo, III. Program, okt. 1985

7 Prim., K. Štrekelj, Slovenske narodne pesmi, 3. Zvezek, opomba k primeru št. 5027, 152.

$\text{♩} = 116$



He-le-na Je-zu-sa zi-ba-la, da je pod njim zib-ka škeri-pa-la

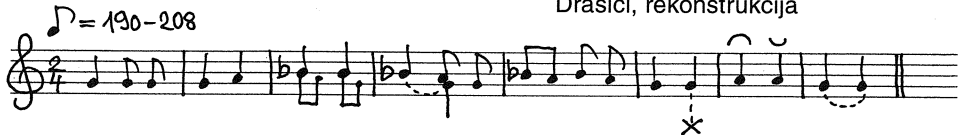
Srebrna zibka, zlat kolač, srebrna zibka, zlat kotač⁸ (1)

Med zapisom pravzaprav ni bistvene razlike.

Obredni namen kaže tudi pesem *Jezus po gori hodijo* (GNI M 20.274)⁹

Draščiči, rekonstrukcija

$\text{♩} = 190-208$



prekrivanje teče (v različnih
kiticah) od tu do konca

Jezus po gori hodijo:/
Zlat križec v rokah nosijo:/
Naše gore žegnajo:/
Ne hodi vince iz gore:/
Čemo ti dati rezače:/
Čemo ti dati kopače:/
Vse lepe, mlade ledične:/ (!)

in pesem *Ne hodi vince iz gore* (kot njena varianta), ki so jo zapele kresnice, ko so šle med vinograde:

Ne hodi vince iz gore,
Čemo ti dati trgače!
Jezus po gori hodijo,
Zlat križec v rokah nosijo,
S kim naše gore križajo...

*zlat križec = sonce*¹⁰

(Š-5048, Draščiči)

V starodavnem obredu se v pesmi zanimivo prepletata krščanski element (Kristus kot nosilec svetlobe in zlati križec kot sonce) ter posvetni vsakdan, dnevna opravila v vinogradu,¹¹ torej dejavno razmerje človeka do narave in okolja.

8 Prim., J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Riječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1983. V večini primerov je kotač (kolo) solarni simbol. Kolo s šestimi žarki evocira krizmon (Kristusov monogram) (str. 288). Kolo z osmimi žarki (imeli so ga že Kelti, prek Kaldeje pa tudi Indija) simbolizira prepород in obnavljanja. Vrtenje kolesa simbolizira spreminjanje dneva in noči (prim. tovrstne simbolike je keltski meč iz Hallstata, 288).

9 Ibid., Po liturgiji je Kristus "sol invictus", nepremagano sonce, (308). Križ vstajenja spominja na zmago nad smrtjo, (310). "Kristus" je sinteza temeljnih simbolov vseirija. Simbol neba, zemlje, zraka in ognja. Kristus sestopa v Limb in s križem vstajenja razbije vrata pekla. Tudi simbol pokončnosti, svetlobe, središča osi, (306/7).

10 Ibid., Križ v krogu simbolizira mistično kolo, Sonce! Evocira Kristusovo nebeško in božansko življenje, (311). V Afriški umetnosti križ simbolizira sonce v njegovem potovanju po nebu. V Mehški mitologiji bog ognja Xiuhtecutli prebiva v žarišču vseirija, celo veliki bog Quetzalcoatl se je žrtvoval na grmadi, da bi dal življenje soncu ...! (315).

11 Janez Zabukovec, metliški kaplan, je koncem prejšnjega stoletja v svojem zapisu iste pesmi (Š-5049) poudaril, da pevci naštevajo v pesmi vse vrste delavcev, ki imajo opraviti pri obdelavi trsja: Čemo ti dati

Zadnja primera pesmi, ki se peje med obhajanjem vinogradov, sta po muzikalni plati podobna primeroma Barletovega zapisa iz Drašičev in primera GNI M 20.329 iz Rosalnic. Oligotonska (samo trije toni) melodija v ambitusu m3 je znak arhaičnosti teh obrednih pesmi, znižana tretja stopnja pa daje "molski" melodični občutek.

Zdi se, da je v pogledu "obrednosti" in arhaičnosti zanimiv tudi način petja glavnih kresnih viž. Kresnice se na svojem obhodu ustavijo pri vsaki domačiji v vasi in zapojejo svojo priprošnjo. Kolednica *Bog daj, bog daj dober večer*, ki se po Beli Krajini peje v nekaj različicah, med katerimi tudi pevci ločujejo "starejšo" od "nove" viže, je po svoji obliki antifona. Dve skupini pevk si namreč odpevata z značilnim "zatekanjem" ali "pretekanjem", pri čemer se pevci lovijo; še preden prva skupina konča svojo kitico, druga že začne peti svojo. Loveča skupina na začetku celo zateguje melodijo:

Quasi giusto

Zilje, 1961, GNI M 24.473

Tr.t: Kumer, m: Krek

1. sk. $\text{♩} = 92$
Bog daj, Bog daj do-ber ve-čer, daj mam Bož!

2. sk.
Bog daj, Bog daj do-ber ve-čer, daj mam Bož!

Ob tem nastajajo zanimive oblike večglasja: od primera borduna,

Preloka, 1061, GNI M 24.480

Tr.t: Kumer, m: Krek

1. sk. $\text{♩} = 116$
Bog daj, Bog daj do-ber ve-čer, daj mam Bož!

2. sk.
Bog daj, Bog daj do-ber ve-čer, daj mam Bož!

preko "razvitega" dvoglasja v tercah,

Giusto

Stara lipa, 1961, GNI M 24.467

Tr.t: Kumer, m: Krek

$\text{♩} = 108$
Na to stre-ho ro-sa pa-la, daj Bog Marija, daj do-bro le-to!

rezače, Čemo ti dati stavlače. Na zvočnem zapisu iz Drašičev (GNI M 20.272, 1956) so pevci opozorili, da so se pri pesmi večkrat naštevala še druga dela (poleg že naštetih še Čemo ti dati kopače, ipd.).

do tri (in več) glasja v "starejši" viži kresne kolednice

Quasi giusto

Adlešiči, 1955, GNI M 20.051

Tr.: Vodušek

Musical score for a vocal line in 2/4 time, tempo marking = 88. The score features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It includes a 3/4 measure and a 5/8 measure. The lyrics are: "Bog daj, Bog daj do-bar ve-čer, daj nam Bo-že do-bro le-ta".

Pri navedenih primerih lahko opazujemo razvojni lok večglasnega petja v Beli Krajini. "Kmečki kanon", kakor imenuje S. Vurnik¹² staro kresno pesem, ki jo je že leta 1914 J. Adlešič posnel na svoj fonograf, "nima stroge taktovne opredelitve. Tudi ne gre za kak strog "kontrapunkt", vsekakor pa za primitivno formo kanonične imitacije. Zopet je pred nami nujnost vprašanja, kje naj bi se bila ta forma vzela.

Nikjer v vsem doslej poznanem slovenskem folklorju je še nismo srečali, tudi meščanska in visoka glasba nista Slovencem zapustila iz časov 13. do 16. stoletja, ko je kakon z ostalimi strogimi formami polifonije najbolj cvetel, nobenih sledov"...

Ob natančni analizi in primerjavi pesmi bi morda res lahko vsaj približno časovno opredelili posamezne primere teh kolednic.¹³ Že njihova oligotonska struktura, majhen ambitus (največkrat kvarta), ponavadi v sekundah tekoča melodika in ritmična svoboda ter bordunsko večglasje in imitacija kanonične vrste pa jasno kažejo, da spadajo te pesmi po izvoru v (naj)starejšo plast.

Večglasje, ki nastaja ob prekrivanju posameznih delov kolednice (konec ene kitice se prekrije z začetkom naslednje), ima določen magičen smisel. V tako nastalo "zvočno luknjo" bi se po verovanju lahko skrila ali vsedel "zli duh". Če bi naprimer pevke "stale", bi to pomenilo nesrečo (smrt pri hiši, tolčenje toče, slaba letina) za hišo, kjer bi se jim to primerilo. Gospodinja bi kresnice tedaj nagnala. Belokranjci se celo spominjajo primerov, ko so kresnice morale bežati izpred take hiše, da jih niso polili s pomijami.¹⁴

Tudi svojevrstna (funkcionalna) povezava piskača (instrumentalne¹⁵ skupine) s pevkami je najverjetneje v zahtevi po neprekinjenem zvočnem toku tega koledniškega obredja. Godec naj bi z instrumentalnim zvokom zapolnil morebiti kljub vsemu nastalo zvočno vrzel. Piskačev improvizirani glasbeni delež namreč nima formalnih muzikalnih vezi s kolednico.

Preloka, 1961, GNI M 24.480

Tr.t: Kumer, m: Krek

Musical score for a vocal line in 2/4 time, tempo marking = 88. The score features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It includes a 3/4 measure and a 5/8 measure. The lyrics are: "piscal pevke".

12 S. Vurnik, Študija o glasbeni folklori na Belokranjskem, Etnolog IV, 2, Ljubljana 1931, 181/2.

13 V umetni glasbi na zahodu se je prvo dvo(več) glasje pojavilo koncem prvega tisočletja. Vprašanje pa je, ali je vplivalo na razvoj "falsa bordona" ljudsko večglasje ali pa je šel proces v obratni smeri.

14 Podatki so s traku 119/a, Zapuže v Kostelu, 1961 leta.

15 Zvočni posnetek iz Preloke, 1955, nosi arh. št. GNI M 20.003.

Včasih je spremljal kresnice dudaš. Neprekinjen zvok njegovega glasbila je bil pri tem obredu najbolj primeren. Tamburaški sestav, ki je še do nedavna koledoval po okolici Preloke, je svojo vižo navezal na začetek petja pevk iz prve skupine in potem spremljal pesem iz kitice v kitico. V skupini so tamburaši imeli 2 bisernici, brač, bugarijo, kitaro in berdo. Tamburaši so v sklopu kresnega obhoda novejšega datuma.

Nepričakovano se tu pojavi tudi miselna povezava med sklenjenim zvočnim tokom kresne pesmi in sklenjenim krogom kresnega kola. Morda je to simbol pradavne človekove želje po stalnem vračanju sonca na nebo. Strah, da nekoč ta pot ne bi bila tako ali drugače pretrgana, je immanentno prisoten v vsem času človekovega obstoja.

Ritmična analiza posameznih belokranjskih kolednic nam pokaže, da gre pri teh obrednih pesmih največkrat za dva ali tridelni takt z anakruzo ali brez nje. Mešani taktovski načini so pri njih redkejši:

Bedenj, 1955, GNI M 20.039

Tr.t: Kumer, m: Krek

Bog daj, Bog daj do-ber ve-čer, Bog nam daj do-bro le-to

Besedila kolednic so brez izjeme v osmercih $\underline{\quad}$ / $\underline{\quad}$, največkrat z refrenom. Po tekstovni strani je kresna pesem klasičen primer kolednice.

Pričenja s pozdravom:

Bog daj, Bog daj dober večer,
Daj nam Bože dobro leto,
Za večerkom bole jutro,
Daj nam Bože dobro leto! (GNI M 20.054, Adlešiči)

Ponavadi mu je sledila pohvala, komur je bila že namenjena:
za dekle:

Izrasla je konopljica
Nije oto konopljica,
Več je oto devojčica,
Devojčica, lepa Ana...

za fanta:

Bolje jutro tratorici
Na tratorki hladna senca
U senci je posteljica,
Na postelci mladi junak...

za par:

Izrasla su dva javori
Nisu oto dva javori
Več su oto dva lubleni ...

pred župniščem:

Višnjice su obrodile
Na dvor su se naslonile ... (vse GNI M 20.053, Preloka)

Sledi prošnja za dar:

Dajte, dajte ne štentajte ...
Dajte, dajte darovajte,
Ne držte nas, odpravte nas... (GNI M 20.040, Bedenj)

Koledniki morajo pač opraviti svojo pomembno nalogo tudi drugje. Prošnjo lahko podkrepijo s pretnjo:

Ak nas nečte darovati,
Vzet vam čemo mladga sina.¹⁶
Mladga sina, gospodina,

saj ga bodo koledniki sicer vzeli s seboj na kresovanje. Ob prošnji kresnice natančno razložo, zakaj so prišle k hiši:

Mi smo nocoš malo spale,
Malo spale, rano vstale,
Vašga polja varovale. (vse GNI M 24.481, Dalnje njive)

in izrečejo željo (dar!), ki jo prinašajo hiši:

Dab vam Bog dal štiri vole,
Dab si polje razorali,
In pšenico posejali,
Izraso vam mlad javorek,
Triba bi ga oženiti,
Z jedno mlado devojčico ... (GNI M 20.041, Tribuče)

Vedno bolj jasna postaja domneva, da gre pri kresniškem obredu tudi za ostanke vegetativnega svatbenega rituala z izrečenimi željami po plodnosti, rodovitnosti.

Kresnice se nato zahvalijo za dobljeni dar:

Fala, fala mila majko,
koti ste me darovali ...
Kako vi nam, tako Bog vam,
Daj nam Bože dobro let! (GNI M 20.003, Preloka)

Če kresnice niso dobile daru, ki jim pripada, so zapele pred hišo:

Vaša hiša puna miša,
Vaša veža puna ježa,
Vašemu vrti sami krti,
Vaša vrata so iz blata...

s čimer so nadnjo priklicale prekletstvo. Potem zapojejo malo počasneje:
(Tutti):

Vaša vrata so iz blata,
Daj vam Bože dobro let! (GNI M. 24.481, Dalnje njive)

Ponekod pa še dodajo:

Dab imeli tolko straha,
koliko je na peči praha!... (Š-5127, Metlika)

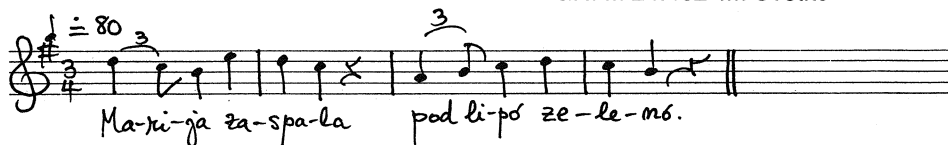
ali že kar grozljivo:

Pred vrati vam borovica,
pomrla vas polovica! (GNI M 24.462, Vinica)

¹⁶ Gre tukaj za ostanke nekdanjega obrednega žrtvovanja?

Kolednica se je pela pri vseh hišah enako. Le če je bil v tistem letu pri hiši mrlič, so v Dalnjih njivah zapeli:

GNI M 24.482 Tr.: Cvetko



Pesmi, ki se pojejo od kresa grede, nas še utrjujejo v prepričanju o pravilnosti sklepanja o magičnem pomenu kresnega običaja:

Zorja prstan pogubila
 Maj vodo, maj goro,
 Maj tem drobnem kamenkom ...
maj = med (Š-5040, Drašiči)

Blizu po smislu ji je danes po vsej Sloveniji znana:

Tri tič'ce morje obletele,
 Prva nosi klasek od šenice:
 Da b'ga, Bog dal, naše polje dela,
 Naše polje lepo obrodilo!

Druga nosi vinsko jagodico,
 Da b'jo, Bog dal, naše gore dela,
 Naše gore lepo obrodile!

Tretja nosi zdravje in veselje,
 Da b'ga, Bog dal, naše selo dela,
 Naše selo zdravo in veselo! (Š-5044, Podzemelj)

Pomen zvoka in predpisano gibanje kresnic (hoja v pari, držanje za roke, stanje v krogu, obhod vasi, polj, vinogradov in travnikov, kresno kolo) ter obredni smisel besedila pa kljub temu predstavlja le del (magične) celote kresovanja. Šele gledano v celoti: čarni smisel rute, ki zagrinja obraz kresnic,¹⁷ bele obleke in kresnega "pušelca",¹⁸ dekliška povorka, vsemogoče igre ob kresnem ognju ter vedeževanje (čaranje), od prisluškovanja živalski govoric in raznim zvokom do potresanja dreves¹⁹ za večjo rodnost, pa metanje venčkov in ivanjskih rož na strehe hiš,²⁰ začne kresovanje počasi dobivati pravo barvo, jasnejši postane njegov pravadni smisel.

Ali niso prav kresnice torej tista čarna bitja, prav zato maskirana in nespoznavna, ki naj bi s pomočjo ognja, zvoka, giba in drugih čarnih sredstev ohranjala sončevo prisotnost in kontinuiteto? Ali ni tudi kresni venček in venec,²¹ v katerega morajo

17 Prim., N. Kuret, Maske slovenskih pokrajin, CZ v Ljubljani in ZRC SAZU ISN, Ljubljana 1984, 433: O kresnicah je zapisal že Iv. Navratil, da so se zavijale "z belimi rutami po obličju tako, da jih ne more spoznati živ krst". Bile so torej po svoje maskirane.

18 Prim., Ivan Kovačević, Semiologija rituala, Biblioteka XX. Veka, Prosveta, Beograd, 1985, 37; lahko bi šlo za analogijo s svatbenim ritualom.

19 Prim., P. Zablatnik, Čar letnih časov v ljudskih šegah na Koroškem, Mohorjeva založba, Celovec 1984, 192

20 Ibid., 192, pomemben pomen se pripisuje tudi čaru kresnih rastlin; prim. tudi Fr. Kotnik, Blagoslov zelišč na kres in čas kresnic, Etnolog XV (1942), 21, Ljubljana 1943; tudi I. Kovačević (ibid., 37) predmetom, ki so del nevestine opreme npr. pomen sredstev magijske prakse.

ponekod stopiti kresnice med petjem kolednice (drugod pa se kar same postavijo v krog), del iste simbolike?

- "Nekdaj so Slovenci okoli kresa plesali in so popevali:

Kaj raste brez korenja?
Kamen raste brez korenja.
Kaj cvete brez cveta?
Praprot raste brez cveta.
Let', kolo, let',
Cvet', kolo, cvet',
Škrop', dekle, škrop',
Hoja, hojsa, hop!" (Š-5152, Štajerska)

Je kamen tu prisposodba Sonca? Škrop': med plesom so fantiči večkrat polivali deklice z vodo, deklice pa fante. Spet imamo torej prisotne elemente starodavnih obredov rodnosti v ritualu plodnosti!²² Hop: visoko skakanje med plesom, kot ples za debelo repo in lan torej zagotavlja obilen pridelek...

Kaj je res odmev pradavnega obredja tudi po vsej naši deželi peta *Sijaj, sijaj, sončece*,²³ pesem o soncu, ki večno hodi po svoji običajni poti, pa o kresnicah, ki po kresovanju zjutraj ne morejo vstati, in pastircih, ki jih že dan po dnevu, v katerem sonce doseže na nebu svojo najvišjo točko in se začne dan krajšati spet začne preganjati noč, tista strašna sila, ki se edina lahko zoperstavi življenju?

Ali je ta otroška pesmica samo potrditev zakonitosti o razkroju in topljenju mitov in obredij ali pa je v človeku vseeno nekaj več, da še dandanašnji kresuje "k časti sonca"?

SUMMARY

When considering his topic the author limited himself to so the sources he believes to be "undisputable": to Štrekelj's collection of Slovene National Songs (in four Volumes) and to the sound recordings themselves, with both examples of recorded songs and of evidence from the field. The description of an ideal or

21 Prim. Že omenjeni članek Fr. Kotnika.

22 Prim. Že omenjeno knjigo I. Kovačeviča, 37; ali celo obredna kopanja deklet (ibid., 130).

23 (Š-5132, Od Sv. Jurija na Ščavnici, iz Kranjčeve zbirke):

Sijaj, sijaj solnčece,
Oj solnce rumeno!
"Kak bom jaz sijalo,
K' sem vedno žalostno!"
Solnce zgodaj gori gre,
Dekleta jokajo,
Ker rade bi ležale,
Pa vstati morajo.
Solnce zgodaj doli gre,
Pastirci kolnejo;
Domov bi radi gnali,
Pa črede nimajo.
Kak bi te sijalo,
Če je zajokano,
Tak še bolje nemre,
Če je zakleto vsol!

typical rounds-making by "kresnice" (i.e. maids who in Midsummernight make rounds and with ceremonial or ritual singing pray for a good harvest), in fact two or only occasionally three groups of maids singing to the accompaniment of a "piskač" (piper), originally "dudaš" (bagpiper), and of the St. John's fire itself, is followed by an analysis of the musical part of the midsummernight festivity which in many respects complements the semiological framework of this custom; it sheds light on its strictly ritual nature, and points out its regular annual character - which all is a guarantee that the "charm" indeed works. Interesting is the way how midsummernight melodies are sung: in antiphonal way two groups of female singers sing in response one to the other, in characteristic "over taking" and "lagging behind", in the form of a "peasant canon" (S. Vurnik). The polyphony created in this way (with the end of one stanza overlapping with the beginning of the second) has a definite magic sense: "the sound gap", if created, could be - according to popular belief - the place where "an evil spirit", the Devil, might hide himself, and this would instead of good luck and good wishes to be brought by "kresnice" denote bad luck, misfortune for the home and the field, when and if this occurred.

Therefore the function of the piper is most probably in ensuring a continuous flow of sound in the ceremony. In the continuation the author deals also with the rhythmic structure of carols, analyzes their textual framework, stresses the significance of asking for gifts, and presents the findings within the semiological framework of this truly ancient ritual "in honour of the Sun".

UDK 821.112.2-6 Osterc:Paz

Edo Škulj
Ljubljana

OSTERČEVA PISMA JUANU C. PAZU

Leta 1988 je Dragotin Cvetko izdal knjigo *Fragment glasbene moderne s podnaslovom Iz pisem Slavku Ostercu*.¹ V uvodu avtor pravi, da tečejo raziskave, da bi se našla pisma Slavka Osterca, ki jih skoraj da ni: »Zaželena pisma Slavka Osterca bodo izpolnila izsledke, ki jih razberemo Iz pisem Slavku Ostercu.«² Ker je v knjigi 15 pisem argentinskega glasbenika Juana C. Paza, sem se vprašal, ali ne bi bilo mogoče dobiti pisma, ki jih je Osterc poslal svojemu argentinskemu kolegu. Avgusta 1996 sem našel sedem Osterčevih pisem v knjižnici ustanove: Instituto de investigación musicológica Carlos Vega, Facultad de artes y ciencias musicales, Universidad Católica Argentina.³ Pisma so iz obdobja od 31. maja 1937 do 29. marca 1940. Poleg tega sem našel še dve Žebretovi in eno Škerjančevo pismo.

V prvem delu pričujočega sestavka bi na kratko prikazal argentinskega glasbenika Juana C. Paza in njegovo skupino za obnovo glasbe imenovano *Grupo Renovación*, v drugem delu pa Osterčeva pisma v dočrkovnem prepisu s pojasnili iz Pazovih pisem.

Juan C. Paz in *Grupo Renovación*

Juan Carlos Paz se je rodil leta 1901 v Buenos Airesu, kjer je tudi umrl leta 1972. Nekaj časa se je učil pri Constantinu Gaitu, Eduardu Fornariniju in drugih učiteljih, vendar je bil v kompoziciji v glavnem samouk. Leta 1929 je z drugimi skladatelji ustanovil *Grupo Renovación*⁴ za širjenje novejših glasbe, leta 1937 pa *Agrupación nueva música* z istim namenom. Čeprav je bil eden najnaprednejših južnoameriških skladateljev prve polovice 20. stoletja, saj se je prvi spoprijel z dvanajstonsko tehniko, pa je vendar danes bolj pomemben kot glasbeni pisec oziroma muzikolog. Med najpomembnejšimi deli sta *La música en los Estados Unidos*⁵ in *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*,⁶ vendar je njegovo najpomembnejše delo *Introducción a la*

1 Prim. D. Cvetko, *Fragment glasbene moderne*. Iz pisem Slavku Ostercu, SAZU, Ljubljana 1988.

2 D. Cvetko, n. d., 10.

3 Ob tej priložnosti se zahvalim direktorici instituta dr. Carmen García Muñoz, ki mi je dala na voljo ves arhiv, ki zadeva Juana C. Paza. Sama se je tudi ukvarjala s pismi Juana C. Paza in jih v fragmetnih tudi nekaj objavila; prim. C. G[arcía] M[unoz], *Cartas de Juan Carlos Paz*, v: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 10 (1989), 313-320.

4 Prim. G. Scarabino, *Juan Carlos Paz y el »Grupo renovación«*, v: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 8 (1987), 23-32.

5 Prim. J. C. Paz, *La música en los Estados Unidos*, Méjico 1952.

música de nuestro tiempo,⁷ v katerem domiselno razčlenjuje glasbo 20. stoletja od Debussyja in Ravela do najnovejših - za svoj čas - kompozicijskih prijemov: dodekafonija, mikrotonalizem, konkretna glasba, elektronska glasba, aleatorična glasba itd. Pri tem pa se ne zadovolji samo z naštevanjem posameznih pojavov, ampak jih skuša med seboj povezati, poiskati njihovo medsebojno vzročnost in jih uokviriti v splošen razvoj glasbe prve polovice 20. stoletja. Za Slovence je zanimivo poglavje o jugoslovanski glasbi, v kateri obravnava predvsem slovenske skladatelje, s katerimi je stopil v stik prek Societé Internationale de Musique Contemporaine (SIMC)⁸ in jih preprosto imenuje Grupo de Ljubljana. Predvsem se ukvarja z Ostercem in nekoliko z Marijem Kogojem, ustavi se tudi pri ostalih skladateljih predvojnega rodu: Lipovšek, Pahor, Šturm, Žebre, omenja pa tudi nastopajoči povojni rod: Božič, Globokar, Lebič, Merku, Petrič, Ramovš, Stibilj.

Leta 1929 (21. septembra) je bil ustanovljen *Grupo Renovación* z naslednjimi cilji: spodbuditi umetniški napredek svojih članov; širjenje njihovih skladb z javnimi izvajanji; izdajanje teh skladb; širjenje tudi v tujini; spremljati celotno glasbeno ustvarjanje; izjavljati mnenja o tej ustvarjalnosti.⁹ Podpisani so bili: Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher,¹⁰ Juan José Castro,¹¹ Gilardo Gilardi,¹² José María Castro.¹³ Kmalu je skupina zaspala. Novo in odločujočo moč je dobila leta 1931, ko sta vstopila Luis Gianneo¹⁴ in Honorio Siccardi.¹⁵ V tej skupini je bil Juan C. Paz tajnik, saj se tudi v pismih Slavku Ostercu podpisuje kot »Secretary«.¹⁶ Skupina je prirejala redne in izredne koncerte, na katerih so izvajali ne samo skladbe svojih članov, ampak tudi drugih skladateljev, od katerih so imeli seveda prednost tisti, ki so uporabljali sodobnejše kompozicijske prijeme. Med njimi so bili razmeroma dobro predstavljeni tudi slovenski skladatelji.¹⁷ Skupina je delovala do leta 1944.

6 Prim. J. C. Paz, *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*, Buenos Aires 1957.

7 Prim. J. C. Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires (1955) ²1971.

8 Prim. A. Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1982.

9 Prim. G. Scarabino, *El grupo renovación (1929-1944)*, Mendoza 1986 (tipkopis), 66.

10 Jacobo Ficher, rojen v Odessi, je študiral v Petrogradu in bil koncertni mojster državnega orkestra. Leta 1923 se je izselil v Buenos Aires. V njegovem slogu odmevajo ruske in judovske glasbene prvine. Zložil je več oper, 6 simfonij, 2 suite, uverture, ter zborovske in komorne skladbe.

11 Juan José Castro (1895-1968) je bil skladatelj in dirigent. Od leta 1930 je bil stalni dirigent Teatra Colón. Bil je najbolj uspešen argentinski dirigent, saj je gostoval v Ameriki, Evropi in Avstraliji. Leta 1951 je dobil nagrado Verdi za opero *Proserpina y el extranjero*. Ima še druge opere, balete, uverture, simfonije, simfonične pesnitve ter obsežno komorno glasbo. O njem piše Juan C. Paz 27. junija 1936 Ostercu: »Welche die Werke Strawinsky's unvergleichlich besser dirigierten als er selbst.«

12 Gilardo Gilardi (1889-1963) je bil skladatelj in glasbeni pedagog. Učil je na konservatoriju v Buenos Airesu in na Univerzi v La Plati. Zložil je opere, simfonične pesnitve, Requiem, Misa de gloria in številno komorno glasbo.

13 José María Castro (1892-1964) je bil skladatelj in dirigent. Študiral je v Parizu pri D'Indyju in bil več let stalni dirigent filharmoničnega orkestra. Kot dirigent je večkrat gostoval v tujini. V njegovem opusu so 3 baleti, monodrama, uverture, concerto, concerto grosso, *Preludij, toccata in fuga* za godalni kvartet idr. Kazalo Cvetkove knjige pomeša oba brata takole: »Castro, José (Juan) María« (D. Cvetko, n. d., 362).

14 Luis Gianneo (1897-1968) je bil skladatelj in dirigent. Leta 1937 se je izpopolnjeval v Evropi. Ustanovil je mladinski simfonični orkester, ki ga je več let vodil, sicer je pa učil kompozicijo na konservatoriju v La Plati. Zložil je balet *Snegulčico*, dve simfonični pesnitvi, simfonije, uverture, simfonieto »Homage à Haydn«, godalne kvartete, bagatele in druge komorne skladbe.

15 Honorio Siccardi (1897) je glasbeno izpopolnjeval v Italiji pri G. F. Malipieru. Nekaj časa je deloval v Parmu, pozneje pa se je vrnil v Buenos Aires, kjer je deloval predvsem kot glasbeni pedagog. V svojem opusu ima 2 operi, 2 baleta, 3 *Poemas sobre Martin Fierro*, 2 argentinski suite, 2 koncerta, 7 kvartetov.

16 D. Cvetko, n. d., 266.

17 Na kratko: B. Leskovic, *Pet anekdot* (klavir, 16.12.35); M. Lipovšek, *Rondo* (godalni kvartet, 16.12.35); S. Osterc, *Suite* (violina in klavir, 20.07.36), *Toccata* (klavir, 16.12.35); F. Šturm, *Sonatina* (klavir, 16.12.35);

Juan C. Paz se je na prehodu iz leta 1936 v 1937 oddaljil od *Grupo Renovación* in ustanovil *Conciertos de nueva música*, katere naslednica je današnja *Agrupación nueva música*. Guillermo Scarabino v svojem izčrpnem delu o *Grupo Renovación* navaja pismo z dne 15. aprila 1937, v katerem argentinska sekcija sporoča tajniku francoske sekcije SIMCa, da je Juan C. Paz prenehal biti član te skupine »no por razones estéticas«,¹⁸ iz česar sklepa, da je šlo za osebne razloge. Vendar je v pismu z dne 1. maja 1937 Paz Ostercu pisal: »Ich habe mich vom 'Grupo Renovación' getrennt, weil ich mit den Ansichten und der Richtung meiner Kollegen nicht einverstanden bin. Sie neigen ganz nach rechts, während ich der radikalen Richtung der modernen Musik angehöre. Darum will ich in diesem Jahre eine Reihe von Konzerten ausschliesslich moderner Musik veranstalten, unter den Namen 'Konzerte Neuer Musik'.«

Osterčeva pisma

V omenjeni knjižnici je shranjenih sedem Osterčevih pisem, ki jih je zbral Guillermo Scarabino, ko je delal omenjeno raziskavo o *Grupo Renovación*. Ohranjenih je le sedem pisem, in sicer od 31. maja 1937 do 29. marca 1940. Vsa ta pisma so iz obdobja, ko Paz ni bil več pri omenjeni skupini, ampak je ustanovil svoje koncerte novejše glasbe. Ker je pred prvim datumom Paz poslal Ostercu vsaj osem pisem, smemo sklepati, da so odgovori na ta pisma nekje založeni ali zgubljeni. Zanimivo, da pravzaprav omenjena skupina ni imela pravega arhiva ali pa se je zgubil.¹⁹

[1]

Slavko Osterc
Ljubljana (Yougoslavie)
Conservatoire

Lj., 31.V.1937.

Lieber Freund Paz,

um nicht wieder in die Länge zu ziehen, antworte ich Ihnen sofort. Zuerst die Sache Dr. Dent²⁰ wegen Prof. Lange.²¹ Prof. Dent hat bei der Gesellschaft für Musikerziehung kein Wort zu reden, auch sonst ist es für jetzt schon zu spät - bevor alles erledigt wäre, ist ja das Musikfest u[nd] Kongress schon längst vorüber.²²

D. Švara, *Sonata op. 3* (klavir, 16.12.35); D. Žebre, *Scherzo* (klavir, 16.12.35).

18 G. Scarabino, n. d., 91.

19 Ohranjena pisma si sledijo takole (datumi Osterčevih pisem so v ležeči pisavi): 1. junija 1935; 20. avgusta 1935; 19. novembra 1935; 15. decembra 1935; 29. decembra 1935; 5. marca 1936; 27. junija 1936; 6. februarja 1937; 1. maja 1937; 31. maja 1937; 10. avgusta 1937; 9. septembra 1937; 8. novembra 1937; 12. januarja 1938; 5. aprila 1938; 31. maja 1938; 2. oktobra 1938; 9. novembra 1938; 21. julija 1939; 21. decembra 1939; 5. februarja 1940; 29. marca 1940.

20 Edward J. Dent (1876-1957) je študiral glasbo v Cambridgu, kjer je bil pozneje tudi redni profesor. Bil je častni doktor univerz Oxford, Cambridge in Harvard. Leta 1923 je bil med ustanovitelji SIMC, katere direktor je bil do leta 1938 (prim. MGG).

21 Francisco C. Lange (1903) je študiral muzikologijo v Leipzigu, Berlinu, Münchnu in Bonnu. Leta 1930 je prišel na vladno povabilo v Uruguay, kjer je ustanovil *Instituto interamericano de Musicología* s podružnicami v Argentini in Brazilu. Predvsem se je posvetil raziskavam iz kolonialnega obdobja. Zdaj je častni član okoli 70 akademij (prim. MGG).

22 V pismu z dne 1. maja 1937 mu je Paz pisal: »Da er [Dr. Kurt Lange] grosses Interesse hat, dem Kongress für Musikologie beizuwohnen, dem Festspiel der SIMC um Sie und andere grosse Meister der neuen Musik kennenzulernen, hat er mich bereits einige Male angefragt ob ich schon welche Nachricht in diesem Sinne habe. Er glaubt, dass wenn Herr Edward Dent die Einladung für ihn an den Gesandten von Uruguay in London richtet, seine Reise nach Paris sicher wäre.«

Entschuldigen Sie mir, ich selber habe ja von G[esellschaft für] M[usik] E[rziehung] auch keinen Einfluss - in dieser Sache konnte ich nichts tun. Ausserdem (vertraulich!) habe ich mit Dent persönliche Diferenzen, da er mir von meinen Jurygebühren,²³ wo ich als unabhängiger Mitglied war, 10 engl. Pfund für unsere Sektionschuld, die aber nicht soviel schuldig war, einfach abgezogen hat, wozu er nach meiner Ansicht kein Recht hat. Ich werde das mit Dent schon schlichten, da er aber als Präses heuer definitiven Abtritt angekündigt hat, will ich die Sache nicht in die Öffentlichkeit tragen - da ich die Summe schon von unseren Mitgliedern ersetzt bekam und es sich nur um Form handelt.

Was Ihr Verhältnis zum Grupo anbelangt, gebe ich Ihnen vollkommen recht - auch bei uns ist einer ausgefallen: Leskovic, da er immer mehr und mehr für Brahms geschwärmt hat - solche Leute können wir nicht brauchen. Unsere Gruppe bleibt mit Ihnen.²⁴

Ich bin momentan in der Lage, Ihnen mehrere Kompositionen zur Verfügung zu stellen, das Bläserquintett bekommen Sie etwas später, da ich es jetzt in Bulgarien (Sofia) habe, ein Exemplar gehört aber sowieso dr. Smetaček u[nd] seinen Leuten (Widmung!). Von mir bekommen Sie sofort:

1.) Klavierarabesken (Bürstenabdruck; wenn es erscheinen wird, ganzes Heft mit Milojević »Rhythmischen Grimassen« zusammen!).

2.) Die Sonate für Saxophon u[nd] Klavier.

3.) Prozession (ein soziales Lied für Stimme u[nd] Klavier).

4.) Das Haustor (Stimme u[nd] Klavier).

Weiters möchte ich Ihnen mitteilen, daß ich einen Liederzyklus von Klabund »Die kleinen Lieder für Irene« fertig habe. Etwa à la Alban Berg Stil. Besetzung: Stimme (hoch), Saxophon, Corno, Viola u[nd] Violoncello. Dauer ca. 25. Minuten, mit einer Pause dazwischen. Schreiben Sie mir, ob das in Betracht kommen würde.

Žebre, Šturm, Šivic u[nd] Lipovšek habe ich Ihre Adresse mitgeteilt, auch die werden ihre Werke einsenden.²⁵

Wie ich sehe, arbeiten Sie sehr fleißig und zielbewußt. Bravo! Nur so kommt man weiter. Von der Jury bekommen Sie (wegen Paris) keine Verständigung, es gilt ja ohne dem. Ich freue mich, daß ich mich für ein so zeitgenössisches Werk wie Ihre Passacaglia²⁶ eingesetzt habe und mit Erfolg. Glauben Sie mir, auch in der SIMC gibt es so viele konservative Elemente, daß ich die Durchsetzung Ihrer Passacaglia wirklich als einen Erfolg der Fortschrittsidee bezeichnen muß.

Ich selber werde leider nicht nach Paris gehen können, da ich als Professor unbedingt bis 22.VI. bei den Diplomsprüfungen an unserem Konservatorium dabei sein muß. Mit Papandopoulo waren wir vor kurzer Zeit zusammen und haben von Ihnen und von Grupo Buenos-Aires gesprochen. Teilen Sie auch ihm mit, wie die Sache steht.²⁷

23 Slavko Osterc je bil član žirije na »XV. Fest, Paris (20.-27. Juni 1937) (in Verbindung mit... der Internationalen Konferenz der Gesellschaft für Musikerziehung«. Ostali člani žirije so bili: E. Clark, R. Gerhard, J. Ibert in G. Jeanson (prim. A. Haefeli, n. d., 494).

24 Osterc odgovarja na navedeno Pazovo sporočilo, da se je oddaljil od *Grupo Renovación*.

25 Zanimivo, da šele zdaj posreduje Pazov naslov omenjenim slovenskim skladateljem, saj so njihove skladbe izvajali v Argentini že 16. decembra 1935. Morda je do tedaj posredoval Osterc, zdaj pa hoče, da si sami dopisujejo.

26 Pazova Passacaglia je bila na sporedu na enem izmed koncertov v Parizu hkrati z Žebretovo Toccato (prim. A. Haefeli, n. d., 495).

27 Gre za to, da bi Borisu Papandopoulu sporočil glede njegovega izstopa iz *Grupo Renovación*.

Für Compás habe ich einen Artikel vor 1/2 Jahr an Sie gesendet, es scheint, Sie haben ihn nicht bekommen. F. Šturm ist bereit, wenn Sie reflektieren, einen ähnlichen zu schreiben für Compás.²⁸

Ich beendige jetzt ein Nonett (Fl, Ob, Cl, Fg, Cor, V, Vla, Vcl, B) für das Prager Nonett - es wird ein interessantes Werk sein, auch was Form anbelangt.

Für heute schließe ich und grüße Sie recht herzlich in meinem eigenem, wie auch im Namen meiner Kollegen. Bitte, grüßen Sie auch Prof. Lange! Ihr

Slavko Osterc

[2]
Slavko Osterc
Ljubljana
(Conservatoire)
Yougoslavie

9.IX.1937.

Lieber Freund,

da ich Ferien hatte, habe ich Ihr liebes Schreiben vom 10.VIII. erst bei meiner Rückkehr nach Ljubljana bekommen und gratuliere ich zum schönen Erfolg Ihres fortschrittlichen Werkes in Paris. Natürlich werden bei unserer Musik (Richtung!) immer auch genug Stimmen »contra« sein - aber Žebre sagte mir, daß einige Referate Ihr Werk ganz besonders hervorgehoben haben.²⁹ Ich habe kein Programm bekommen, wenn ich nach Paris schreibe, bekomme ich sicher auch keine Antwort, ich werde Žebre anfragen, ob vielleicht er ein Programm übrig hat, wenn nicht, werde ich vielleicht von Prag (Hába oder Reiner) für Sie bekommen können. Vor kurzem sendete ich an Ihre Adresse meine Saxophon-Sonate und Klavierarabesken. Das übrige bekommen Sie, sobald ich das Material in Ordnung bringe. Ich bin Ihnen für die warme Aufnahme meiner Arbeiten sehr dankbar und habe eine große Freude, daß ich in Paris mich ein wenig revanchieren konnte. Mein Magnificat ist einige 6 Jahre alt, wegen der Aufführungsmöglichkeit diatonisch; was Honneggers König David anbelangt, muß ich Ihnen ehrlich zugeben, daß ich leider das Werk noch nicht hörte und nicht sah, und, trotzdem ich es schon zweimal bestellte - nicht bekam.³⁰ Dass Honnegger und ich ziemlich gleichen Stil und absolut gleiche Anschauungen in der Musik haben, ist in Europa überall bekannt, nur bin ich in der letzten Zeit fortschrittlicher als er, da ich Anhänger des »unthematischen« Stils bin, Honnegger aber viel Filmmusik schreibt und noch Reprisen u[nd] Sequenzen zulässt. Was Harmonie, Kontrapunkt u[nd] Instrumentation anbelangt, könnte man mich mit Honnegger kaum unterscheiden.³¹

28 Zdi se, da je to Compás (Takt) naslov revije, ki jo v pismu z dne 27. junija 1936 napoveduje in prosi za sodelovanje: »Wir würden Ihnen sehr danken, wenn Sie uns, sobald es Ihnen gelegen ist, irgendeinen kleinen Artikel über die Tätigkeit der Komponisten in Ljubljana einschicken, oder über einen von ihnen im Besonderen. So würden Sie zu unserer Zeitschrift über moderne Kunst (plastische Künste, Musik und Film) beitragen, welche wir in Buenos Aires veröffentlichen werden. Sobald sie erscheint werden wir sie Ihnen zusenden.«

29 Očitno je šel Demetrij Žebre v Paris na SIMCov Fest, saj so na istem koncertu kot Pazovo Passacaglio izvajali tudi njegovo Toccato.

30 V omenjenem pismu je Paz primerjal Osterčev Magnificat z Honneggerjevimi Le Roi David: »Dieses Werk [Magnificat] werde ich in dem 3. Konzert zu Gehör bringen; es gefällt mir besonders wegen seines abgeschlossenen Ausdrucks, errichtet durch einfache Mittel, die mich sehr an König David von Honnegger erinnern.«

31 V naslednjem pismu Paz komentira Osterčevo primerjavo s slavnim Švicarjem: »Mir erscheint es ganz richtig, was Sie ueber die Musik von Honnegger sagen. Ansermet brachte in Buenos Aires fast alle Orchesterkompositionen dieses Meisters zu Gehör und einige Chorwerke, wie 'Roi David' und 'Cantique de Paques'. Spaeter im Jahre 1930 kam Honnegger selbst und fuehrte auf : 'Judith', 'Horace victorieux' und 'Rugby', ausserdem dirigierte er viele seiner Werke, die wir hier schon gehoert hatten.«

Mein letztes Werk, das Nonett, habe ich ihm gewidmet. Meinen heutigen Stil werden Sie ja aus der Saxophonsonate und aus Arabesken sehen. Wohl hat Magnificat die selbe Tendenz wie Stravinskys »Oedipus« oder Psalmensymphonie. - Ihre unermüdliche Tätigkeit imponiert mir und ist die beste Garantie für den Fortschritt und auch für den Erfolg. Es wird Sie interessieren, daß in dieser Saison in Prag eine 1/4tonkantate »Der blühende Flieder« (sozialer Inhalt) von mir gegeben wird für 3stimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Contraalto Solo und acht Instrumente + Schlagwerk.³² - Es freut mich, daß Sie Kontakt mit Dr. Paul Pisk haben - wenn Sie ihm einmal schreiben, bitte ihm auch meine Grüße auszurichten. Ebenso an Dr. Lange. Hat Ihr Konzert in Montevideo schon stattgefunden? Jedenfalls ist es vorzüglich gegangen! - Ich arbeite nun fleißig an Mouvement symphonique Nro II. (auch Verwandtschaft mit Honnegger in der Vorliebe für diese von ihm erfundene Form!) und hoffe es (oder das Nro I.) auf das SIMC Festival 1938 in London anzubringen.³³ Leider beginnt dieser Tage wieder meine »Pflichtarbeit« - am Konservatorium.

Recht herzliche Grüße von meiner Frau u[nd] von mir auch an Gianneo! Ihr
Slavko Osterc

[3]
Slavko Osterc
(Conservatoire de Musique)
Ljubljana
Yougoslavie

12.I.1938.

Lieber Freund,

auch ich habe mit der Antwort eine Zeit gewartet - no, gestern ging von hier ein komplettes Festivalbuch (Paris) als rekommandierte Drucksache an Ihre Adresse ab. Ich danke Ihnen bestens für die liebenswürdigen Aufführungen, bitte auch meinen Dank Mme. Freye Wolfsbruch u[nd] M. Sam Liberman zu übermitteln.³⁴

Beim Londoner SIMC Festival bin ich mit »Mouvement symphonique« vertreten. Habe eine große Freude über Ihren Montevideo-Erfolg, bitte, übermitteln Sie meine Grüße Herrn Prof. Dr. Lange, der Ihnen so treu zur Seite steht.³⁵ Es freut mich der Erfolg meiner Saxophonsonate - es ist in der Tat ein neues, und wie die Prager Kritik schrieb - vollblutmusikalisches Werk, es freut mich besonders, daß auch Sie begeistert sind.³⁶ Gelegentlich sende ich das Bläserquintett (am. 11.II. geht es in Kopenhagen), im April in Prag zum drittenmal. Die Klambundlieder mit Horn, Saxophon, Viola u[nd] Klavier bekommen Sie mit dem Quintett zusammen.

32 V naslednjem pismu mu je Paz čestital: »Ich gratuliere herzlich zur Urauffuehrung Ihrer Cantate in Vierteltoenen in Praga.«

33 Mouvement symphonique je bil na sporedu na enem izmed koncertov na XVI Festu SIMCa (London 17.-24. junija 1938). Na istem sporedu sta bili še: A. Copland, El Salón México in P. Hindemith, izvlečki iz opere Mathis der Maler (prim. A. Haefeli, n. d., 496).

34 V zadnjem pismu Paz poroča: »Bis jetzt haben wir zwei Konzerte veranstaltet, deren Programme ich beischliesse; das naechste wir am 16. ds. M. stattfinden und das vierte und letzte des Jahres am 9. Dezember. Bei dieser Gelegenheit werden wir Ihr 'Magnificat' auffuehren, fuer welches schon ein Chor schoener Stimmen probt, der von Freya Wolfsbruck dirigiert sein wird. Sie hat viel Praxis als Chor-Dirigentin aus ihrer Taetigkeit in Deutschland bei Arbeiter-Choeren.«

35 Osterc odgovarja na Pazovo sporočilo: »Mein Konzert in Montevideo war ein Erfolg, den ich zu grossem Teil dem Vortrag von Dr. Lange verdanke, der das Publikum fuer einen Stil vorbereitete, an den es noch nicht angewoehnt ist. Die Kritiken waren sehr guenstig, besser als sie ich je in meiner Heimat gehabt haette.«

36 V zadnjem pismu je o Saxophonsonati Paz Ostercu pisal: »Ihre Sonate erscheint mir ein wunderbares Stueck was ihre Durchfuehrung anbetrifft und ich gratuliere Ihnen herzlich zu dieser Arbeit. Wir werden sie gerne im naechsten Jahr wiederholen.«

Arbeite jetzt an einem abendfüllenden Werk, Ballet-Pantomime »Illusions« in drei Teilen. Arbeite schon den zweiten Teil! Wenn es mir mit der Arbeit so glücklich weiter geht, wird es sicher schon in der Saison 1938/39 (September-Juni) hier zur Aufführung kommen. Habe wieder eine »ganz neue« Arbeitsmethode: lange Melodien (chromatisch), die jede für sich abgeschlossen ist und als Kontrapunkt neue, ebenfalls lange, prägnante Melodien, die in sich hineingreifen, d[as] h[eisst] bevor die erste aufhört, beginnt schon die zweite und ev[entuel] die dritte, dazu natürlich noch Fullstimmen, prägnante Bässe und Orchesterfarbe - andere Stellen mache ich wieder ganz homophon als Kontrast. Es ist interessant, daß es mir z[um] B[eispiel] gelungen ist, einen 9klang als Ende des I. Teiles als Konsonanz (F-dur!) zu placieren. Er schaut so aus - Sie werden die Zusammenhänge ja leicht heraushaben - wir haben es auf der Orgel probiert - klingt beinahe als tonischer 3klang. So schaut die Sache aus:

...

also b, h, c, cis, f, fis, g, a, d.

Zwischen dem 1. und dem 2. Bild des I. Teiles ist ein 6' symphonisches Marschintermezzo, ich glaube: eine feine Orchesternummer! Auch für Konzerte! Dort dient es zur »Verwandlung der Szenerie.« Bitte, berichten Sie mir wieder was von Ihrer Arbeit.

Und besten Dank für beide Photos!
Herzlichste Grüße Ihr

Slavko Osterc

[4]

Slavko Osterc
(Conservatoire de Musique)
Ljubljana
Yougoslavie

31.V.1938.

Lieber Freund Paz,

auch wenn ich erst heute Ihren Brief vom 5.IV. d[ieses] J[ahres] antworte, habe ich die Beilage für K[arel] Reiner, Praha II, Vladislavová 17/IV, Č[eško] S[lovenska] Rep[ublika] sofort weitergeleitet als ich Ihren Brief bekam und ich hoffe, daß Sie schon von Dr. Reiner eine Antwort haben.³⁷ Er ist schon längere Zeit jetzt so viel beschäftigt, daß er mir noch keine Auskunft darüber gab.

Karol Pahor hat bei mir privat studiert und ist ein ehrlicher Mann, allerdings etwas Anfänger trotzdem er schon 40 Jahre alt ist. Sonst Violonist.³⁸

Mein »Mouvement Symphonique« wird in London sicher großen Erfolg haben - es wird ja tatsächlich die modernste Richtung vorstellen (ganz neue Form!) und es hat bei seiner Premiere in Prag wie eine Bombe eingeschlagen. Vor 1 Monat hatte ich in Prag mit meinem »Nonett« (Honnegger gewidmet) einen sensationellen Erfolg (Fl, Ob, Clar, Fg, Cor, V, Vla, Vcl, B). Es ist 2sätzig, hat jedoch 10 Tempi. Form ganz neu! Der

37 Paz mu je pisal: »Der Brief an Karel Reiner den ich beischliesse, kam zurück. Da ich nicht weiss wo er wohnt, bitte ich Sie, Herr Professor vielmals, ihn in meinem Namen weiterzuleiten; ich bin sehr an dem Kontakt mit diesem jungen Musiker interessiert und würde durch ihn auch wieder eine Stütze in Prag haben.«

38 Iz Pazovega pisma: »Ich wurde sehr angenehm überrascht durch den Brief eines jugoslawischen Komponisten, den ich nicht kannte, Karol Pahor und durch 3 seiner Werke: ein Streichquartett, ein Divertimento (fl. ob. fag.) und eine Suite für Klavier. Diese Kompositionen scheinen mir sehr gut und ich denke in der nächste Saison das Divertimento oder auch die Suite aufzuführen.«

Schlußakkord hat 10 chroma[t]ische Töne - trotzdem haben auch die konservativsten Rezensionen von gewaltigem Klang geschrieben und von einem gewaltigen Formbildungsvermögen. Nun arbeite ich an einer abendfüllenden Ballettpantomime »Illusions« und bin zur Hälfte fertig. Ich arbeite immer leichter!! Für Ihre Konzerte werde ich schon wieder was liefern, ich bin Ihnen für die Aufführungen meiner Werke sehr verbunden.

Ihre unermüdliche und erfolgreiche Arbeit interessiert und freut mich über alle Maßen, da Sie kein Kompromissmensch sind: nur auf geradem Wege kommt man weiter! Ganz besondere Freude wird Alois Hába haben, da Sie nun auch sich zur neuen, freien Form bekennen. Unser oberster Prinzip ist: weg mit der Sequenz, weg mit der Reprise. Es ist natürlich für das Gehirn eine eminent schwierigere, auch verantwortlichere Arbeit - aber das Selbstbewußtsein und der künstlerische Ehrgeiz beim Erfolg eines neuen Stils ist hundertmal größer als sonst - um die Folge davon ist, daß man mit tausendfacher Freude wieder Neues sucht, da man sieht, wie fruchtvoll die ganze Mission eines Menschen bei so ernstem Schaffen sein und werden kann. Mein erster Griff in diese Welt war die Saxophonsonate, die Sie kennen. Bis zur Aufführung (die erste war in London mit Sigurd Rascher) glaubte ich, es sei mein intellektuelles Werk, sonst schwer zugänglich, nach der Prager Aufführung (Rascher, Süßkind) hab auf einmal die gesamte Presse die Vollblutmusikalität des Werkes vor. - Dr. Fr[anz] Curt Lange hat im Prager »Rytmus« einen Artikel veröffentlicht, wo er auch mich hervorhebt - bitte ihm meinen Dank dafür zu übermitteln.

Vor paar Tagen wurde im Prag ein jugoslawisches Vierteltonkonzert gegeben - den größten Erfolg hatte ich mit 4 Heine-Liedern f[ür] Sopran u[nd] Streichquartett. - No, sonst bin ich mit dem Dienst und mit Schachorganisation sehr in Anspruch genommen.

Die besten Grüße Ihr

Slavko Osterc

[5]
Slavko Osterc
Ljubljana
Conservatoire de Musique
(Yougoslavie)

Lj, 9.XI.1938.

Lieber Freund Paz,

diesmal habe ich mit Ihrem Schreiben von 2.X. d[ieses] J[ahres] ganz besondere Freude gehabt, da ich etwas mehr Zeit für mich habe und deswegen antworte ich Ihnen gleich.

An Universal-Edition (Wien) habe ich den Auftrag gegeben, Ihnen je ein Exemplar »Suite f[ür] V[ioline] u[nd] Piano« und »Magnificat« für gem[ischten] Chor u[nd] Piano 4 ms zu senden, die beiden Exemplare sind, wenn sie ankommen, Ihr Eigentum. Zugleich habe ich die U[niversal]-E[dition] beauftragt, Ihnen die Orchesterpartitur des Magnificat (meine Handschrift) zur Ansicht zu senden.³⁹

³⁹ Paz mu je pisal: »Als Žebré mir sein schönes Trio sandte, bat ich ihn, Ihnen auszurichten, Sie möchten mir wenn möglich eine Partitur des Magnificat und ein Exemplar der Suite für Violine und Klavier schicken.« Obe skladbi je izdala Universal-Edition na Dunaju.

Wie ich aus Ihrem Schreiben ersehe, sind Sie immer sehr beschäftigt mit Arbeit - auch ich kann ohne Arbeit nicht leben. (Ich bin nebenbei ein eifriger Schachspieler u[nd] -Organisator, spiele aber nicht besonders gut.) Žebre habe ich Ihren Brief durchlesen lassen und er wird alles machen, es ist ja nur in seinem Interesse.⁴⁰

Auch Šivic u[nd] a[nderen] werde ich Ihren Wunsch mitteilen. Šturm ist momentan bei Militär und bleibt ein Jahr dabei.⁴¹

Ich habe nun eine Sonate für Viola u[nd] Klavier angefangen - sobald sie fertig ist, bekommen Sie ein Exemplar. Meine Hauptarbeit jedoch ist eine abendfüllende Ballet-Pantomime, daraus für Konzerte als komplette Symphonie »Quatre pièces Symphoniques« (Marche, Caprice, Musique funebre, Tocate), welche im Ballet als Intermezzi die Pausen ausfüllen zwischen den einzelnen Balletbildern.

Auch eine 5sätzliche Suite für Orgel werde ich auch demnächst fertig haben. Sonst habe ich 2 Kinderchöre (3stimmig) u[nd] 1 langen 4stimmigen grotesken Frauenchor gemacht (den letzten auf Volkspoesie).

Also - Arbeit immer genug.

Es grüßt Sie recht herzlich Ihr

Slavko Osterc

40 Demetrij Žebre je pozneje Pazu poslal naslednji pismi:

Sehr verehrter Herr!

Vielen Dank für die Kritiken und das Brief. Sie müssen mir entschuldigen, daß ich Ihnen erst heute antworte. Ich habe nämlich auf Zeitschrift »Rytmus« gewartet, die ich erst vor paar Tage aus Prag bekommen habe.

Es freut mich sehr, daß mein Werk von so ausgezeichneten Künstlern interpretiert war und bitte Sie, Ihnen in meinem Namen herzlichst danken. Ich wundere mich gar nicht über die Kritiken. Bei uns ist es auch so und nicht besser. Das soll uns bei unserem Arbeit nicht stören und wir müssen in modernen Richtung weiter komponieren. Es wird schon Zeit kommen und wird auch unsere Musik für das Publikum verständlich.

Mit gleicher Post schicke ich Ihnen auch mein »Bläsertrio«. Das »Scherzo« haben Sie nämlich in Ihrem Konzert schon auf dem Program gehabt. Wenn Sie interessiert und wenn Sie wollen, kann ich Ihnen »Drei lirische Stücke« für Violine und Klavier schicken. Die habe ich vor kurzen beendet. Bei Ihnen beginnt erst die Saison, die vielleicht reicher wird als unsere.

In der Hoffnung, daß wir in ständigen Kontakt bleiben grüßt Sie herzlichst Ihr

Žebrè Demetrij

Ljubljana, 23.III.1938.

Sehr geehrter Herr!

Ich danke vielmals für Ihren lieben Brief von 30.IV. und Ihre Kritik über mein Trio für Blasinstrumente - (Pihalni trio - bedeutet in unserer Sprache Bläsertrio). 3 lirische Stücke für Violine und Klavier habe ich Ihnen schon geschickt und haben Sie gewiß schon erhalten. Das Bläsertrio war schon mehrmals aufgeführt - auch von berühmten Prager Bläserquinttet. Die 3 lirische Stücke werden bei Ihrer Aufführung uraufgeführt sein.

Wie gefallen Sie Ihnen? Sie sind nicht so linear und ployphon geschrieben, wie das Bläsertrio. Ich habe mit neuen Klangkombinationen gearbeitet, trotzdem lasse ich aber die melodische Linie der Violine ganz frei polyphon und unabhängig von Klavier.

Das Klavier muß nur die Melodie unterstützen. Ich bin neugierig, wie Sie von Publikum empfangen werden sein. Jetzt arbeite ich an einem Orchesterstück und werde mit ihm bald fertig sein.

Wegen Ihre Bitte, daß Sie mit tschechischen Kollegen in Kontakt kommen, habe ich prof. Alois Haba berichtet und hoffe, daß Sie bald welche Nachricht von ihm bekommen werden. Prof. Osterc hat mir auch versprochen, Ihnen die Suite und Magnificat zu schicken.

In der Hoffnung auf Ihren baldigen Antwort grüßt Sie herzlichst Ihr egebener

Žebrè Demetrij

Ljubljana, 15.VI.1938.

41 Kot P. S. je Paz v zadnjem pismu pripisal: »Könnten Sie mir vielleicht auch Werke von Sturm, Sivic, und Anderen schicken?«

[6]
Slavko Osterc,
à la Academie de Musique
Ljubljana
(Yougoslavie)

21./XII.1939.

Mein lieber Freund Paz!

Aus zwei Gründen habe ich Ihnen, lieber Freund, so lange nicht geantwortet: 1.) die allgemeine Lage in Europa⁴² und 2.) weil ich mein Wort nicht halten konnte in Bezug auf Zusendung der Werke. Ich wollte vor 4 Monaten mein Bläsertrio senden, habe es aber in Sofia in Bulgarien gehabt und erst vor paar Tagen zurück bekommen. (Das Trio habe ich auch den Bläsern in La Plata versprochen).

Zuerst muß ich mich bei Ihnen für alles mögliche bedanken: für den Brief von 21.VII. und für den letzten (vom 16.X.),⁴³ für beigelegte Programme mit Bewunderung für Ihre selbstlose und teilweise nicht dankbare Arbeit, für Aufführungen unserer Werke; insbesondere für die zweite Aufführung des »Magnificat« allen Mitwirkenden herzlichsten Dank. Ich habe einige Proben der »Theaterbulletine« und einige Hefte »Panta« erhalten - es ist bewundernswert, was Sie leisten!⁴⁴ Und wie ein Wunder, daß Ihnen alles gelingt! Man hatte die Idee (anlässlich des letzten SIMC Festivals) das SIMC Festivals Zentrum nach Amerika zu übertragen. Warum zum Teufel hat man das nicht getan?! Aber viele unserer lieben Europäer sind eben so große »Compatrioten«, daß sie lieber eine Organisation fallen lassen als vorübergehend in Sicherheit bringen.

Wie gesagt, jetzt sende ich Ihnen bald mein Trio für Flöte, Clarin[et] u[nd] Fagott. Habe dieses Jahr eine Symphonie beendet, ein Trio für Violine, Viola u[nd] Klavier (ginge das bei Euch?). Ein Klavierzyklus sollte schon vor 4 Monaten erscheinen (5 Stücke), ich hoffe, es kommt doch jetzt bald heraus.

Entschuldigen Sie, bitte, meiner schlechten Schreiberei, ich schreibe während des Mittagessens in Restaurant (mit Begleitung der ältesten und gemeinsten, abgebrauchtesten Schlager, mit denen die Gäste umsonst gefüttert werden).⁴⁵ - Auch den Artikel für Sie über jugoslaw[ische] moderne Musik schreibe ich.

Ich und meine Schüler befassen uns in der letzten Zeit sehr viel mit Chorkomponieren, besonders für Kinder- u[nd] Frauenchöre. Dazu mussten wir eine leichte, ins Ohr gehende Chromatik direkt erfinden; es ist interessant, daß sich bei uns seit einem Jahre deswegen alle besseren Chöre mit Chromatik abgehen! Sicher unser Erfolg!⁴⁶

Recht herzliche Grüße Ihr

Osterc

42 V naslednjem pismu je Paz pripomnil: »Ich sehe, dass Sie trotz der Europäischen Situation Ihre erfolgreiche künstlerische Tätigkeit fortsetzen.«

43 Tega pisma ni v Cvetkovi knjigi.

44 Dne 21. julija 1939 mu je Paz sporočal: »Sicher haben Sie unser Musikzeitschrift 'Panta' bekommen; wir wären Ihnen sehr dankbar, wenn Sie uns dafür irgend einen kurzen Artikel über moderne Musik, besonders in Jugoslawien, schicken könnten. Sturm konnte auch mitarbeiten. Bitte für den Fall dass Sie einverstanden sind, diese Artikel an meine Adresse schicken. Alois Hába, Karel Reiner haben uns schon Arbeiten eingesandt und Dr. Curt Lange, Lazare Saminsky, Dr. Paul A. Pisk arbeiten auch mit. Wenn Sie das täten, würden Sie zum besseren Verstehen der jugoslawischen Musik beitragen, die wir mit Freude und Genugtuung in den Konzerten der neuen Musik bekanntmachen.«

45 V naslednjem pismu je Paz komentiral: »Schreiben Sie mir immer aus dem Restaurant? Darum sind mir wahrscheinlich Ihre Briefe so appetitlich erschienen!«

46 Na to misel je Paz v naslednjem pismu pripomnil: »Unterricht und Vorbereitung der Chöre auf Basis einer einfachen und melodischen Chromatik erscheint mir ausgezeichnet. Bravo! Mit dieser Chorarbeit kann man auf die musikalische Erziehung der Massen wirken.«

[7]
Slavko Osterc
Ljubljana
(Muzička akademija)
Yougoslavie

Lj, 29.III.1940.

Lieber Freund Paz,

Ihr liebes Schreiben vom 5.II. hat mich im Spital nach einer schweren Magenoperation gefunden. Hoffentlich werde ich von nun an expeditiver sein als die letzte Zeit, als mich die Krankheit schon sehr an der Arbeit und am guten Willen hemmte. Im Hospital war ich 2 volle Monate, fast die ganze Zeit mußte ich am Rücken liegen und konnte nicht schreiben. Ich bitte Sie sehr, das als meine Entschuldigung auch für allernächste Zeit anzunehmen, da ich noch etwa 14 Tage Rekonvaleszent sein werde. Nun zur Antwort auf Ihren Brief:

Was meine beiden »Trios« anbelangt, wird das nun meine erste Sorge sein, beide Ihnen zu senden. Auch den Artikel über unseren Kreis in Ljubljana. Vom athematischen Stil aber schon heute. - Škerjanc (Nocturnos)⁴⁷ ist nicht aus unserem Kreis, aber ein guter Komponist, natürlich leichtere Musik, als wir sie machen (ich denke da unwillkürlich an Ihre Passacaglia und 12Ton-Klavierstücke!). - Dr. Karel Reiner hat unterdessen geheiratet, sonst meldet er sich in der letzten Zeit wenig. Über Ihre Arbeit und Programme bin ich im höchsten Grad begeistert, wie immer. - Auch an Dr. F[rantz] Curt Lange muß ich blad schreiben - jetzt hoffe ich auf einen 2-3 Monate Urlaub, dann kommen 3 Monate Schulferien - ich hoffe, daß ich genug Zeit haben werde, versäumte Korrespondenz nachzuholen. - Auch heute schreibe ich aus dem Café. - Bald erscheint von mir ein Klavierzyklus »Aphorismen«, den werde ich Ihnen sofort senden, zugleich einen Kinderklavierzyklus »4 Miniaturen«, der schon erschienen ist.

47 V zadnjem pismu mu je Paz pisal: »Ich erhielt einige glänzende 'Nocturnes' für Klavier von Ihrem Landsmann L. M. Škerjanc, die wir dieses Jahr aufführen werden.« L. M. Škerjanc je Pazu poslal naslednje pismo:

L. M. Škerjanc
Ljubljana
Señor Juan Carlos Paz, Rincón 210-J, Buenos-Aires, Argentina
Hochgeehrter Herr!

Durch meinen Freund und Kollegen, Herrn Prof. Slavko Osterc, erhielt ich Ihre Anschrift und die Erlaubnis, mich an ihn zu berufen. Mit dieser Befugnis erlaube ich mir, mich an Sie zu wenden mit der freundlichen Zumutung, Ihnen etliche meine Kompositionen vorzulegen - Herr Osterc wird Ihnen freilich gerne weitere Informationen über meine Arbeit zukommen lassen, falls Sie dieselben benötigen sollten. Mit gleichen Post erlaube ich mir, Ihnen ein Exemplar meiner »7 Nocturnes« für Klavier, welche soeben erschienen sind, zuzusenden, sozusagen als Probe, falls Ihnen diese Art zusagen sollte und Sie sich entschliessen könnten, dieselben bei einer Ihrer Vorführungen zu Gehör bringen. Hr. Osterc war so liebenswürdig, Ihren letzten Brief im Auszuge mir mitzuteilen und auf Ihr Interesse für unsere Musik hinzuweisen.

Im Falle, dass Ihnen die Werkchen zusagen sollten, bin ich gerne bereit, Ihnen weitere Werke (Kammermusik) zukommen zu lassen. Dieselben sind teils in einheimischen Verlagen, teils bei der Universal-Edition, Wien, erschienen; einiges ist Manuskript. Jedenfalls würde es mich ausserordentlich freuen, mit Ihnen im brieflichen Verkehr bleiben zu können und ich wäre jederzeit bereit, falls es darauf ankäme, für Ihre Musik hier eintreten zu können.

Mit den Ausdrücken vorzüglichster Hochachtung ergebener

Ljubljana, am 10. Dezember 1939.

LMŠkerjanc

Der unthematische Stil.

Den terminus technicus »unthematisch«, »nicht thematisch« oder »athematisch« bezieht sich auf den alten t[erminus] t[ehnicus] »thematische Arbeit«, wo ein exponiertes Thema oder Motiv dann im Verlaufe der Komposition wieder auftauchte, sei es als Reprise, oder Wiederholung sofort, oder Verlegung um ein Intervall hinauf oder hinunter, als Variation, als Augmentation oder Diminution, oder invers oder irgendwie. Beispiele: klassische Sonateform, Rondo, Menuet mit D[a] C[apo] a fine etc. In seinen letzten Werken (Sonaten »quasi una Fantasia«!) hat schon Beethoven die Reprisen an vorher bestimmten Stellen unterlassen und sie nach einer neuen Ordnung, nicht immer gleichen, nicht an vorgeschriebenen Stellen doch angewendet. Dasselbe hat Wagner mit »Leitmotiven«, welche dort auftauchten, wo der Text oder die Szene sie »verlangte« oder besser gesagt, rechtfertigte. Schon Beethoven hat gern die Reprisen variiert gebracht (typisch V. Symphonie, langsamer Satz, Hauptthema), sodaß statt ABACA mit Coda interessantere Form ABA₁CA₂ mit Coda entstand. Schoenberg ist prinzipiell gegen jede genaue Wiederholung, wohl aber für variierte Reprisen. Hába und wir gehen weiter (man muß aber das Prinzip nicht um jeden Preis durchsetzen wollen, man kann auch mit kleinen Kompromissen arbeiten!) - wir negieren die Notwendigkeit der Wiederholung (und auch der Sequenz!) vollkommen - man kann immer Neues bringen. (Typisch z[um] B[eispiel] meine Saxophonsonate!) Also wäre statt z[um] B[eispiel] ABACA die neue Rondoform ABCDE, wobei aber A, C und E rythmisch verwandt sein müssen. Wenn sie nicht sind, ist kein Malheur - aber auch keine neue Rondoform. U[nd] s[o] weiter!

Recht herzliche Grüße an Sie u[nd] an Herrn Kollegen Ihr

Slavko Osterc

SUMMARY

Dragotin Cvetko, when writing the introduction to his book 'Fragment glasbene moderne' (1988) (A Fragment of Musical Modernism), subtitled 'Iz pisem Slavku Ostercu' (From Letters to Slavko Osterc), wrote down that research was in progress to retrieve letters by Slavko Osterc that were almost all missing. Since this book contains 15 letters written by the Argentinean musician Juan C. Paz I asked myself whether it would be possible to get hold of the letters that Osterc had sent to his Argentinean colleague. In August 1996 I found seven letters by Osterc in the library of the Institute of Musicological Studies at the Faculty of Art and Musical Sciences of the Argentinean Catholic University. The letters come from the period extending from May 31, 1937 to March 29, 1940. Additionally I found also two letters by D. Žebre and one by L.M. Škerjanc. The first part of the present article briefly presents the Argentinean musician Juan C.Paz and his group for the renovation of music, called 'Grupo Renovación', while the second part brings Osterc's letters in letter-to-letter transcription with explications from Paz's letters.

DISERTACIJE
DISSERTATIONS

Melita Milin

Prepletanje tradicionalnega in novega v povojni srbski
glasbi
The Interplay of Traditional and New Elements in
Post-War Serbian Music

Problemska nit disertacije je vsebovana v vprašanju, kako so se odvijali inovacijski procesi v srbski glasbi izbranega obdobja, pri čemer se je zastavljeno vprašanje vililo v problematiko "zamudništva" srbske glasbe glede na vodilne tokove evropskega razvoja in na možen, objektivni prispevek t.i. "obrobnih" glasbenih kultur tradiciji oziroma avantgarde kot nosilca novih prizadevanj in kvalitet.

Prvi del disertacije predstavlja kulturološki in estetski okvir za drugi, obsežnejši del, v katerem je obdelan razvojni proces srbske glasbe od 1945 do 1965 na konkretnih kompozicijskih primerih. Prvi del zaobsega tri različno dolga obdobja, ki se časovno vežejo drug na drugega: 1945 do okoli 1950, 1950-1960 in 1961-1965. Posebna pozornost je posvečena fenomenu socialističnega realizma kot oteževalnega dejavnika pri modernizaciji domače glasbe, še zlasti glede na njegove negativne postulate odklanjanja vsega modernega in avantgardnega kot uvoza z "buržoaznega" Zahoda, ki naj bi bil tuj "ljudskim množicam". Tako je, paradoksalno, predvojno "novo" tja do šestdesetih let bilo vse preveč "moderno", da bi bilo sprejemljivo, medtem ko je bilo novo, "aktualno" in "angažirano" ustvarjanje v bistvu staro, to je tradicionalno in konservativno. Drugi del disertacije sledi - skozi dvajset let - inovacijskim procesom srbske glasbe v kontekstu vzporednih dogajanj v svetu, pri čemer so bili glede na splošno tradicijo in aktualno umetniško klimo zagovorniki radikalne prekinitve s preteklostjo v manjšini.

Avtorica sintetizira tri tipe inovacij v srbski umetni glasbi od 1945 do 1965, ki so se ji izključili ob podrobni primerjalni analizi, in sicer kot

- 1) neoekspresionizem in neoklasicizem, 2) kot arhaizacija glasbenega izraza in
- 3) kot inovacije na ravni avantgardnih tehnik.

Zaključek sklene ugotovitev, da se je srbska glasba ob koncu navedenega obdobja sicer vzporedila z evropskimi stilnimi tokovi, pa čeprav v relativno majhnem številu kompozicij.

Obranjeno 14.VI. 1995 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

The gist of the problem to which the dissertation addresses itself is contained in the question of how innovation processes were unfolding themselves in the Serbian music of the period under consideration; the question to be pursued forked into the problems of belatedness in Serbian music in view of the predominant trends in European development and into possible, objective contribution of the so-called "fringe" musical cultures to the tradition or rather to the avant-garde as the exponent of new endeavours and new quality.

The first part of the dissertation presents a cultural and aesthetic framework for the second, larger part dealing with the post-war developmental process in Serbian music from 1945 to 1965 on concrete compositional examples. The first part comprises three shorter periods different in length but each related to the following one in time: 1945 to around 1950, 1950-1960 and 1960-1965. Particular attention is paid to the phenomenon of socialist realism as an aggravating factor in the modernization of native music, in particular with regard to its negative postulates to reject anything modern and avant-gardistic as import from the 'bourgeois' West would be alien to 'people's masses'. Thus, paradoxically, what was before the War "new" was down to the 'sixties' all too "modern" to be acceptable, whereas new, "topical" and "socially committed" creativity was in essence old, i.e. traditional and conservative. The second part of the dissertation traces - through the twenty-year period - innovation processes in Serbian music in the context of parallel development in the broader world, and here in view of the overall tradition and the artistic climate of the day, those urging a radical discontinuation with the past were in minority.

The author synthesizes three types of innovations in Serbian art music during 1945-1965 that have unraveled themselves to her through the detailed comparative analysis, specifically as: (1) neo-expressionism and neo-classicism, (2) as archaizing of musical expression, and (3) as innovations at the level of musical techniques.

In the conclusion the author finds that towards the end of the period under scrutiny Serbian music nevertheless began keeping pace with European stylistic trends, even if in a relatively small number of compositions.

Defended June 14, 1995, Philosophical Faculty in Ljubljana.

MAGISTRSKA DELA
M.A. WORKS

Aleš Nagode

Šest maš Venčeslava Wratnyja
Six Masses by Venčeslav Wratny

Cerkvena glasba je na Slovenskem, okrog preloma iz 18. v 19. stoletje doživljala velik razmah in stilno preorientacijo. K prodoru kompozicijskih novosti so odločilno prispevali tudi nekateri skladatelji tujega rodu, ki so delovali na slovenskem etničnem ozemlju, ali v središčih na njegovem robu. Med njimi je pozornost vzbudilo ime Venčeslava Wratnyja, ki se je po novejših raziskavah nekaterih glasbenih zbirk povzpel med najpogosteje zastopane skladatelje tega časa na Slovenskem. O njegovi življenjski poti, ki ga je vodila iz Gorice v Gradec, odtod v Ljubljano, ter zopet nazaj v Gorico, imamo le posredne podatke. Od njegovega izredno obsežnega opusa, ki je obsegal tudi nekaj glasbeno-scenskih in instrumentalnih del, so skoraj brez izjeme ohranjena le dela namenjena cerkveni rabi. Med njegovimi 23 ohranjenimi mašami jih šest kaže zasnovano slavnostno mašo, z nastopi vokalnih in instrumentalnih solistov, širšo orkestrsko zasedbo in večjo dolžino. Prav te so se zdele najbolj primerne za prikaz značilnosti in ustvarjalnega dometa Venčeslava Wratnyja.

Nastanka šestih maš, ki so bile predmet naloge ni bilo mogoče natančneje datirati. Ohranjene so v prepisih, ki so nastajali v prvem desetletju 19. stoletja. Podrobna analiza šestih slavnostnih maš je pokazala, da je na skladatelja najmočneje vplival t.i. neapeljski slog. Pogosto je ljudsko, pastoralno vzdušje, vodenje glasov v terčnih in sekstnih paralelah, naravni potek koloratur, prevlada dur-molovskega sistema, ter pogosta raba zmanjšanega septakorda, ki označuje patetiko in tragičnost. Orkestracija še vedno temelji na cerkvenem triu, mestoma pa lahko zasledimo tudi prizadevanja za modernejše oblikovanje orkestrskega zvoka. Tako viole, pihala ter rogovi prevzemajo vlogo srednjih glasov harmonije in nadomeščajo sicer prevladujoči generalni bas. Skladatelj v čisto glasbenih oblikah zajema afekt celotnega stavka, oz. določenega odseka. Nekatero potezo obravnavanih maš lahko pripišemo vplivu dunajskih skladateljev, zlasti Georga Reuterja ml. Njemu velja pripisati sorazmerno togost zborovskih odsekov ter bujno, a tematsko revno violinsko figuraliko. Značilna je tudi raba koncertantnih instrumentov v povezavi z vokalnim solom. Mestoma nakazano povezovanje stavkov z motivičnimi drobci bi lahko pripisali vplivu del Johanna A. Hasseja. Skladatelj je prevzemal tudi nekatere pridobitve sodobnega glasbenega razvoja. Tu velja omeniti zlasti prevzemanje oblikovnih rešitev iz instrumentalne glasbe (sonatni stavek, rondo). Če poskušamo označiti kompozicijsko dospelost obravnavanih Wratnyjevih skladb, lahko mirno trdimo, da so njegove maše, kljub občasni formalni

shematičnosti in pomanjkljivi invenciji dovolj učinkovite in glasbeno prepričljive. To dokazuje tudi njegova izredna popularnost v času njihovega nastanka.

Obranjeno 17.5.1995 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Church music on the Slovene ethnic territory was, around the turn from the 18th to the 19th century, experiencing a genuine efflorescence and a stylistic reorientation. A decisive contribution to the penetration of compositional innovations was made also by some composers of non-Slovene origin who were active on the Slovene ethnic territory or in the centres on its fringes. Among these attention was aroused also by the name of Venčeslav Wratny who, according to research carried out in some musical collections, rose to the status of most frequently represented authors of his time in Slovenia. As regards his path through life which led him from Gorica (Gorizia) to Gradec (Graz), from here to Ljubljana, and then back to Gorica we have only indirect pieces of information. Of his extremely large opus, which included also some musical-scenic and instrumental works it is almost without exception only works intended for use in church that have been preserved. Six Masses of the preserved 23 show the design of a High Mass, with inclusion of vocal and instrumental soloists, a large orchestra and a greater length. It was these Masses that were found most appropriate for a presentation of the characteristic features and creative range of V. Wratny.

The origin of the six Masses that constituted the topic of the research could not be dated with any greater accuracy. They are preserved in transcriptions made in the first decade of the 19th century. A detailed analysis of the six High Masses shows that their composer was most strongly influenced by the so-called Neapolitan style. There are frequent passages of folkloristic and pastoral atmosphere, the leading of parts in parallels of the third and sixth, a natural flow of coloraturas, predominance of the major-minor system, and a frequent use of the diminished seventh chord indicating the pathetic and tragic quality. The orchestration continues to be based on the church trio, and in places we can come across endeavours for a more modern orchestral sound. In this way violas, wind instruments, and horns undertake the role of intermediate parts in the harmony and replace the otherwise predominating basso continuo. The composer uses purely musical forms to capture the spirit of the entire movement or rather of a particular section. Some characteristics of the Masses under consideration can be attributed to the influences of Viennese composers, notably of Georg Reuter Jr. To this composer's influence one might ascribe the comparative stiffness of choral sections and the exuberant if thematically poor violin figuration. Characteristic is also the use of concert instruments in relation to the vocal solo. Incidences where movements are related through motivic fragments may be due to the influence of the works of Johann A. Hasse. The composer was taking over also certain achievements in the musical development of his time. Mention should here be made particularly of formal solutions as taken over from instrumental music (sonata movement, rondo). If at the end we seek to assess the compositional achievement of Wratny's compositions discussed above we can safely state that his Masses, despite occasional formal schematizing and insufficient invention, are quite effective and musically convincing. Evidence of this is also their extraordinary popularity at the time of their origin.

Defended May 17, 1995, Philosophical Faculty in Ljubljana.

Metoda Kokole

Isaac Posch in njegova inštrumentalna dela s posebnim ozirom na variacijske suite za instrumentalni sestav zbirke Musicalische Ehrenfreudt (1618)
Isaac Posch and His Instrumental Works, with Special Reference to the Variation Suites for Instrumental Ensemble in the Collection Musicalische Ehrenfreudt (1618)

Začetek 17. stoletja je nedvomno manj znano in manj raziskano obdobje starejše inštrumentalne glasbe. Študij glasbene literature tega časa zato odpira vrsto zanimivih vprašanj in s tem smernic za raziskave, na primer plesni vidik zgodnejših suitnih skladb, omahovanje med staro modalnostjo in modernejšo tonalnostjo itd.

Pričujoča študija obsega v obliki sodobne partiture transkribirano notno gradivo inštrumentalne zbirke Musicalische Ehrenfreudt (1618) skladatelja Isaaca Poscha (? - 1622/23), ki je deloval na tedanjem Koroškem in Kranjskem, ter študijo, ki je tematsko razdeljena na tri vsebinske enote.

V prvem poglavju je povzet še vedno precej pomankljiv skladateljev življenjepis, ki vsebuje nekaj iztočnic za nadaljnje raziskave, in zgodovina dosedanjih raziskav. V drugi polovici istega poglavja je pregledno predstavljen skladateljev celotni opus, ki je zaokrožen s splošno sliko o stanju glasbene kulture - predvsem glede prisotnosti evropskega sodobnega inštrumentala - v kranjski prestolnici na prelomu 16. v 17. stoletje.

Drugo poglavje je zgodovinski pregled razvoja suite - z navedki najpomembnejše literature do oblikovanja variacijske suite za inštrumentalni sestav v prvih desetletjih 17. stoletja. V zadnjem delu so ansambelske variacije plesne suite Poscheve zbirke Musicalische Ehrenfreudt oblikovno predstavljene v primerjavi s podobnimi inštrumentalnimi suitami najpomembnejših sodobnih skladateljev Johannesesa Thesseliusa, Paula Puerla in Johanna Hermanna Scheina.

V tretjem poglavju sledijo podrobne obravnave različnih vidikov Poschevih skladb zbirke Musicalische Ehrenfreudt s primeri analiz. Specifična študija obsega predstavitev notnega gradiva, opis značilnosti posameznih inštrumentalnih plesov, ki so prisotni v zbirki, opredelitev stopnje variacijskih povezav med suitnimi stavki, vprašanje tonalnosti oziroma modalnosti te glasbe, opozorilo na pomen ključev za inštrumentacijo in izvajalsko prakso ter argumente za izvajanje sicer neoznačenega continua.

Sami študiji sledi še deset notnih, shematičnih in tekstovnih prilog, ki so sestavni del magistrskega dela. Na koncu sta dodana najpomembnejša bibliografija ter seznam notnih primerov in ilustracij.

Notno gradivo in vse primerjave s podobnimi sodobnimi deli drugih evropskih skladateljev kot tudi analize posameznih primerov konkretne zbirke potrjujejo, da je bilo skladateljsko delo organista koroških deželnih stanov, najpomembnejšega skladatelja zgodnjega 17. stoletja na ozemlju današnje Slovenije, tako v njegovem kot tudi v našem stoletju evropsko pomembno.

Obranjeno 21.9.1995 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

The beginning of the 17th century is doubtlessly a less known and less investigated period in older instrumental music. The study of musical literature of that time therefore opens a series of interesting questions as well as directions for research, e.g. dance aspect of earlier suite compositions, wavering between the old modality and the more modern tonality, etc.

The present study comprises the note material, transcribed in the form of a modern score, for the instrumental collection "Musikalische Ehrenfreudt" (1618) by the composer Isaac Posch (? - 1622/23), who was active in Carinthia and Carniola, and a study thematically divided into three units according to contents.

The first chapter brings first a summary of the composers biography which continues to remain rather defective but contains a few clues for further research. The second half of the same chapter presents in a surveyable form the composer's entire opus which is rounded off by a general picture of the situation in the state of musical culture - predominantly as regards its presence of the European contemporary instruments - in the Carniolian capital at the turn from the 16th to the 17th century.

The second chapter offers a historical overview of the development of the suite, including a list of the most important literature, until the formation of the variation suite for instrumental ensemble in the first decades of the 17th century. In the concluding part variation dance suites for ensemble in Posch's collection 'Musikalische Ehrenfreudt' are from the viewpoint of form presented in comparison with similar instrumental suites by the most important composers of the time - Johann Thesselius, Paul Peuerl, and Johann Hermann Schein.

Following in the third chapter are detailed discussions of various aspects of Posch's compositions in the collection 'Musikalische Ehrenfreudt' based on examples of the analysis. The specific study includes a presentation of the note material, a description of individual instrumental dances found in the collection, the determination of the degree of variational interconnections among suite movements, the question of tonality or rather of modality in this music, emphasis on the significance of clefs for instrumentation and reproductive practice, and arguments concerning the playing of otherwise unmarked continuo.

The study itself is followed by ten appendices of notes, schemes and texts, which are a constituent part of the work submitted for the M.A. degree. At the end the most important bibliography as well as a list of examples and illustrations are appended.

The note material and all the comparisons with similar contemporary productions by other European composers as well as analyses of individual examples from the collection in question bear witness to the fact that the compositional output of the organist of the Carinthian estates, the most important composer from the 17th century on the territory of the present-day Slovenia, was both in his as well as in our century significant in European terms.

Defended September 21, 1995, Philosophical Faculty in Ljubljana.

IMENSKO KAZALO

INDEX

| | |
|------------------------|----------------------|
| Adamič, Emil | 77, 81, 87, 93 |
| Adlešič, Juro | 125 |
| Ahacel, Matija | 68 |
| Aichinger, Gregor | 34 |
| Arbeau, Thinot | 11, 16, 17, 22, 28 |
| | |
| Babbitt, Milton | 108 |
| Barbieri, Patrizio | 27 |
| Barle, Janko | 122, 124 |
| Bartók, Béla | 108 |
| Beethoven, Ludwig van | 80, 85, 142 |
| Bellom, Josef | 52 |
| Berg, Alban | 108, 110, 134 |
| Bleiweis, Janez | 63, 67-69 |
| Blume, Friedrich | 110, 114, 120 |
| Bole, Pavla | 88 |
| Borodin, Aleksander | 84 |
| Božič, Darijan | 96-98, 102, 104, 132 |
| Brade, William | 31 |
| Brahms, Johannes | 134 |
| Bravničar, Matija | 98 |
| Brigid, Mihael | 51 |
| Buonaparte, Napoleon | 66 |
| Burrian, Karel | 88 |
| | |
| Caldara, Antonio | 58 |
| Cankar, Izidor | 91 |
| Cars, Adam | 28 |
| Castro, Juan José | 132 |
| Castro, Juan Maria | 132 |
| Cipci, Kruno | 96, 97 |
| Codelli, Peter Anton | 52 |
| Cornazzano, Antonio | 15 |
| Cvetko, Dragotin | 70, 96-98, 131, 142 |
| Cvetko, Igor | 128 |
| | |
| Čajkovski, Peter Iljič | 80, 84 |
| | |
| Dahlhaus, Carl | 25, 26, 70 |
| Darwin, Charles | 120 |
| Debussy, Claude | 132 |
| Dent, Edward J. | 133 |
| Dev, Oskar | 77, 87 |
| Donington, Robert | 11 |

| | |
|-----------------------------------|-----------------------------|
| Dražković, Janko | 66 |
| Dušák, Benedikt | 52 |
| Dvořák, Antonín | 80, 81, 83-85 |
| Eggebrecht, Hans | 70, 108, 112 |
| Heinrich | |
| Elizabeta I, angleška kraljica | 16 |
| Fabjani, Jožef | 64 |
| Fajdiga, Marijan | 97 |
| Faltin, Peter | 114 |
| Ficher, Jacobo | 132 |
| Flajšman, Jurij | 67, 68, 73 |
| Foedransperg, Jeanette | 88 |
| Fornarini, Eduardo | 131 |
| Forte, Allen | 107-111, 113, 116, 117, 120 |
| Franck, Melchior | 7, 31, 34 |
| Fukač, Jiří | 70 |
| Gaito, Constantino | 131 |
| Gastoldi, Giovanni Giacomo | 7, 31 |
| Geiringer, Karl | 9, 18, 29 |
| Gerbič, Fran | 64, 66, 68, 77 |
| Gilardo, Gilardi | 132 |
| Gilbert, Stephen E. | 108 |
| Glazunov, Aleksander | 84 |
| Globokar, Vinko | 98, 132 |
| Goethe, Johann W. | 120 |
| Grazzo, Antonio | 53 |
| Gregorc, Janko | 97 |
| Hába, Alois | 135, 138, 142 |
| Hajdrih, Anton | 68, 73 |
| Hammerschmidt, Andreas | 34 |
| Hasse, Johann A. | 58, 145, 146 |
| Hassler, Hans Leo | 7, 31 |
| Hašnik, Jožef | 68 |
| Hausmann, Valentin | 12, 13, 15, 31 |
| Haydn, Joseph | 52, 59 |
| Henschke, Alfred | 134 |
| Henze, Hans Werner | 101 |
| Herberstein, Karl | 51 |
| Hindemith, Paul | 101 |
| Hinton, Stephen | 107 |
| Hoffmann, Ernst | 110 |
| Theodor A. | |

| | |
|---------------------------------|-------------------------|
| Holler, Anton | 52 |
| Honnegger, Arthur | 135-137 |
| Horst, Louis | 11 |
| Hribar, Anton | 65 |
| Hubad, Matej | 90 |
| Hudson, Richard | 8, 11 |
| Ipavec, Benjamin | 63, 64, 69, 70, 80, 87 |
| Ipavec, Gustav | 64, 68, 69, 73, 87 |
| Jenko, Davorin | 68, 69, 73, 77, 82, 87 |
| Jenko, Simon | 69 |
| Jeretin, Janez | 63 |
| Jež, Jakob | 96-99, 101, 102, 104 |
| Kimovec, Franc | 77, 80, 84, 87 |
| Kirnberger, Johann Philipp | 112 |
| Klabund gl. Henschke, Alfred | |
| Kocjančič, Josip | 65 |
| Kogoj, Marij | 65, 101, 102, 132 |
| Kordeš, Leopold | 65, 68 |
| Koseski, Jovan | 69 |
| Kovač, Leopold | 88 |
| Kozinc, Željko | 97, 100, 102 |
| Kračman, Matija | 68 |
| Kragl, Viktor | 66 |
| Krek, Gojmir | 76, 77, 84, 92 |
| Krek, Uroš | 124-126 |
| Křenek, Ernst | 110 |
| Križaj, Josip | 88 |
| Kumer, Zmaga | 123, 123, 124, 125, 126 |
| Kurth, Ernst | 108, 109, 112 |
| Lajovic, Anton, | 75-80, 82-93 |
| Lange, Francisco C. | 133, 135, 136, 138, 141 |
| Leban, Avgust | 65 |
| Lebič, Lojze | 96-98, 132 |
| Lego, Jan | 64 |
| Lénard, Leopold | 82 |
| Leskovic, Bogo | 134 |
| Lester, Joel | 111 |
| Levstik, Fran | 69, 75 |
| Lewin, David | 108 |
| Liberman, Sam | 136 |
| Ligeti, György | 101 |
| Linfield, Eva | 26 |
| Lipovšek, Marijan | 132, 134 |

| | |
|--|--|
| Lippius, Johannes | 25 |
| Loparnik, Borut | 70 |
| Lorenz, Alfred | 108, 109 |
| Lovše, Pavla | 88 |
| Lütkemann, Paul | 31 |
| Magdić, Josip | 99 |
| Maister, Rudolf | 81 |
| Marija Terezija, avstrijska cesarica | 54 |
| Marot, Clement | 21 |
| Marušič, Andrej | 52 |
| Martin, Donald | 108 |
| Mašek, Gašpar | 66, 69, 71 |
| Mašek, Kamilo | 67, 68, 73 |
| Medici, Katarina de | 21 |
| Meier, Bernhard | 26 |
| Malik, Vasilij | 63, 65 |
| Merkù, Pavle | 132 |
| Mersmann, Hans | 109 |
| Michl, Josip | 77, 78 |
| Miklošič, Janez | 64, 69 |
| Milojević, Miloje | 134 |
| Momigny, Jérôme- Joseph de | 112 |
| Morley, Thomas | 22 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | 52, 59 |
| Mylius, Matthias | 5 |
| Napoleon, gl. Buonaparte, Napoleon | |
| Nattiez, Jean-Jacques | 107 |
| Nedvěd, Anton | 64, 68, 73 |
| Negri, Cesar | 11, 22 |
| Osterc, Slavko | 95, 101, 102, 104, 113-116, 131-133, 135-142 |
| Pahor, Karol | 132, 137 |
| Papandopulo, Boris | 134 |
| Parma, Viktor | 77, 80-84, 86, 88 |
| Paz, Juan C. | 131-133, 137, 138, 140-142 |
| Penderecki, Krzysztof | 101 |
| Petrić, Ivo | 95-97, 99, 102, 104, 132 |
| Peuerl, Paul | 12, 13, 24, 31, 34, 50, 147, 148 |
| Pisk, Paul | 136 |
| Posch, Isaac | 5-35, 38, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 50, 147, 148 |

| | |
|--------------------------|-------------------------------------|
| Potočnik, Blaž | 67 |
| Pousseur, Henri | 101 |
| Powers, Harold | 27 |
| Praetorius, Bartolomaeus | 31 |
| Praetorius, Michael | 7, 16, 22, 28, 34 |
| Prelesnik, Vida | 87 |
| Prelovec, Zorko | 88, 92 |
| Premrl, Stanko | 77, 81, 82, 87 |
| Prešeren, France | 69, 81 |
| Preulius, Iacobus | 6 |
| | |
| Rabe, Folke | 101 |
| Rahn, John | 108 |
| Ramovš, Primož | 98, 132 |
| Rascher, Sigurd | 138 |
| Ravel, Maurice | 132 |
| Reicha, Antoine | 112 |
| Reiner, Karel | 135, 136, 141 |
| Reti, Rudolph | 108, 109, 112 |
| Reuter, Georg Jr. | |
| gl. Reutter, Georg ml. | |
| Reutter, Georg ml | 58, 59, 145, 146 |
| Rihar, Gregor | 67, 68 |
| Rimmer, Joan | 9 |
| Ripšl, Dragotin | 69 |
| Rudlieb | 10 |
| | |
| Sattner, Hugolin | 77, 82, 83, 85, 86, 91, 92 |
| Savin, Risto | 78, 80, 81, 83, 84, 86, 91 |
| Scarabino, Guillermo | 133 |
| Scheidt, Samuel | 34 |
| Schein, Johann Hermann | 6, 12, 13, 22, 24, 31, 50, 147, 148 |
| Schenker, Heinrich | 107-110, 112 |
| Schmalfeldt, Janet | 110 |
| Schönberg, Arnold | 101, 108, 131, 142 |
| Schwab, Anton | 77, 84 |
| Schwerdt, Leopold | 52 |
| Siccardi, Honorio | 132 |
| Simpson, Thomas | 7, 31, 34 |
| Skrjabin, Aleksander | 108 |
| Smetáček, Václav | 134 |
| Srebotnjak, Alojz | 95, 96, 97 |
| Staden, Johann | 7, 8 |
| Stibilj, Milan | 95, 96, 97, 132 |
| Strajnar, Julijan | 123 |
| Stravinski, Igor | 101, 108, 136 |
| | |
| Šivic, Pavel | 104, 134, 139 |

| | |
|--------------------------|------------------------------|
| Škerjanc, Lucijan Marija | 131, 141, 142 |
| Štrekelj, Karel | 121, 129 |
| Štritof, Niko | 90 |
| Štuhec, Igor | 96, 97, 98 |
| Šturm, Franc | 132, 134, 135, 139 |
| Tálích, Václav | 79, 90 |
| Taubert, Karl Heinz | 11 |
| Teply, Peter | 90 |
| Terstenjak, Davorin | 69 |
| Thesselius, Johannes | 24, 50, 147, 148 |
| Toman, Lovro | 69, 72 |
| Tomaževac, Josip | 66, 68 |
| Tribnik, Gregor | 64 |
| Udina Algarotti, Nikola | 53 |
| Valenta, Vojteh | 64 |
| Varèse, Edgard | 101 |
| Vavken, Andrej | 72 |
| Vega, Carlos | 131 |
| Verdi, Giuseppe | 84, 85 |
| Vierdanck, Johann | 16 |
| Vilhar, Miroslav | 67, 68, 70, 72, 73 |
| Vodnik, Valentin, | 64, 67 |
| Vodušek, Valens | 125 |
| Vurnik, Stanko | 125, 130 |
| Wagenmann, Abraham | 6 |
| Wagner, Richard | 142 |
| Waisselius, Mattias | 12 |
| Weaver, Robert | 28 |
| Webern, Anton | 108 |
| Weigl, Joseph | 52 |
| Weitzhofer | 52 |
| Widmann, Wrasmus | 7, 8 |
| Wolfsbruch, Freye | 136 |
| Wood, Melusine | 11, 15 |
| Wratny, Venčeslav | 51-53, 55-60, 145, 146 |
| Zois, Žiga | 67 |
| Žebre, Demetrij | 131, 132, 134, 135, 139, 142 |
| Žigon, Marko | 97 |

Po mnenju Ministrstva za kulturo, št. 415-100/92 mb z dne 17.12.1992, šteje Zbornik med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

Muzikološki zbornik
XXXII - Izdal Oddelek za
muzikologijo Filozofske
fakultete v Ljubljani
Tisk Tiskarna Littera picta,
Rožna dolina, C. IV/34
Ljubljana
Ljubljana 1996