

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1969

ZVEZEK-VOLUME V

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board

Urednik — Editor: Dragotin Cvetko

Uredništvo — Editorial Address: Filozofska fakulteta — Oddelek za muzikologijo,
Ljubljana, Aškerčeva 12

Izdal — Edited by: Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete—
Department of Musicology, University of Ljubljana

Izdajo zbornika je omogočil Sklad SRS za pospeševanje založništva v Ljubljani

VSEBINA — CONTENTS

Janez Höfler: Primer primitivnega srednjeveškega večglasja iz Kranja — An Example of Primitive Medieval Polyphony from Kranj	5
Primož Kuret: Angeli z glasbili v Mirni na Dolenjskem — Angels with Musical Instruments at Mirna na Dolenjskem	10
Jože Sivec: Zbirka »Neue Teutsche Lieder« (Nürnberg 1588) Wolfganga Stricciusa — The Collection »Neue Teutsche Lieder« (Nürnberg 1588) of Wolfgang Striccius	19
Hermann J. Busch: Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja — The Motets of Jacobus Gallus and the Doctrine of Musical Figures in the first half of the 17th Century	40
Borut Loparnik: Prvine melodične dikcije v Kogojevih otroških pesmih — Elements of Melodic Diction in the Children's Songs of Kogoj	54
Danilo Pokorn: Slavko Osterc (Prispevek za biografijo) — Slavko Osterc (A Contribution to his Biography)	83
Andrej Rijavec: Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago — Slavko Osterc's Compositional Style and Technique in the Chamber Music Composed before his Departure for Prague	92
Ivo Supičić: Estetika Stjepana Šuleka (Sintetični pregled osnovnih kon- ceptij) — The Aesthetic of Stjepan Šulek (A Synthetic Survey of his Basic Conceptions)	101
Hellmut Federhofer: Konec glasbene parodije? — End of Musical Parody?	111
Disertacije — Dissertations	122
Imensko kazalo — Index	125
Dodatek — Appendix	128

Muzikološki zbornik V — Izdal Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete v Ljubljani
Uredil Dragotin Cvetko — Natisnilo ČGP DELO — Ljubljana 1969

PRIMER PRIMITIVNEGA SREDNJEVEŠKEGA VEČGLASJA IZ KRANJA

Janez Höfler (Ljubljana)

Splošna razvojna slika, ki jo daje zgodovina evropske glasbene kulture, je zgrajena le na temelju velikih, razvojno pomembnih in bolj ali manj edinstvenih dosežkov. Zato seveda ne nudi prav močne opore pri raziskovanju in opredeljevanju obrobne, v provincialno zatišje omejenega glasbenoumetnostnega dogajanja. To velja tembolj za starejša zgodovinska obdobja, ko so bile možnosti izmenjavanja na tem področju skromnejše in je bil razvoj še preveč odvisen od regionalno pogojenih in samim sebi zadostnih estetskih norm, pri izoblikovanju katerih je v veliki meri sodelovala tudi razslojenost in idejna raznolikost nosivcev glasbene kulture.

Pred nami je eno izmed zagonetnih vprašanj takšne vrste, ki ga zastavlja doslej edini znani primer srednjeveškega večglasja na Slovenskem. To je triglasni zapis začetka prve božične lekcije *Primo tempore*, ki je na prvem listu kranjskega župnijskega breviarija iz prve polovice 15. stol.; hrani ga Nadškofijski arhiv v Ljubljani (sign. 154 a).¹ Notiran je v obliki partiture in v neritmični gotski koralni notaciji, v zelo bežni in nedoločeni kurzivni obliki. Sestavljen je iz dveh delov, iz prošnje za blagoslov *Jube, domne, benedicere* in iz prve vrstice lekcije *Primo tempore alleviata est terra Zabulon & terra Nephtali*. Naslednje tri vrstice so zapisane v spodnjem desnem prostoru in brez glasbe, po tedanjem običaju pa so se seveda pele po melodičnem stavku prve, kar je bilo tudi z drugimi vrsticami lekcije. Na prvi pogled je razvidno, da je ta kranjski večglasni zapis zabeležen površno in komaj dovoljuje enoumno moderno transkripcijo. Vendar je ob upoštevanju pravil, ki veljajo za gotsko (rombsko) koralno notacijo in jih naš primer komaj nakazuje, mogoče rekonstruirati približno notno podobo. Ta sestoji iz začetkov v vzporednih kvintah in oktavah in se nato razrase v zamotane in le s težavo določljive harmonske komplekse. V osnovnem obrisu gre za zelo arhaičen triglasen paralelni organum, kot ga poznamo iz znamenitega, dolgo časa menihu Hucbaldu pripisovanega rokopisa *Musica enhiriadis* iz 9. stol., nanj pa se navezuje prosta vokalizacija. Tudi ta ne kaže konsonančnih harmonskih postopov napredne pozne gotike, temveč se omejuje na tvorbe, značilne za primitivni neritmični večglasni conductus, na temelju praznih kvint in oktav in z neizogibnimi spremljajočimi disonancami.

¹ Prvič omenjen v avtorjevi razpravi *Gorenjski prispevki k najstarejši glasbeni zgodovini na Slovenskem*, Kronika XIV, 1966, 98 s., žal pod napačno signaturo 743.

Pojav tako konservativnega večglasja v prostoru, ki v bistvu spada v srednje-evropski okvir, in v času, ko so se naprednejša področja zahodne Evrope že pripravljala na razvoj zgodnjerenesancne polifonije, nujno sega v jedro problematike srednjeveškega večglasja. Vendar pokaže pregled ustrezne situacije v drugih področjih srednje Evrope, da naš primer ni niti izjemen niti tako osamljen, temveč se v določeni meri logično vključuje v splošno srednjeveško večglasno prakso. Na vprašanja primitivnega večglasja tega širokega prostora so pravzaprav opozorili že vsi pomembni raziskovalci srednjeveškega večglasja, ki so se bolj ali manj omejevali na napredne francoske oblike (npr. Friedrich Ludwig,² Jacques Handschin,³ Marius Schneider.⁴). Ta tema je postala še bolj pereča takrat, ko so se začela podrobneje raziskovati tista področja, ki so premogla samo takšno primitivno obliko večglasja, med njimi nam sosednja ozemlja. Štajerske primere je obdelal Hellmut Federhofer,⁵ podobno situacijo so odkrile raziskave na Madžarskem,⁶ ki se jim pridružujejo tudi primeri iste vrste na Češkem in Hrvaškem, oz. natančneje v zagrebški stolnici.⁷ Dragocen in nepogrešljiv pripomoček s podrobnim katalogom ohranjenih virov, ki je sumarično podal problematiko tega glasbenoumetnostnega področja za nemško govoreče ozemlje, pa je izpod peresa Arnolda Geeringa.⁸ Ta študija je na temelju vsega znanega in dosegljivega gradiva tega ozemlja razjasnila marsikatero vprašanje glede geografske razprostranjenosti, značilnosti časovnih okvirov in stilnih razsežnosti in zato predstavlja trdno oporo pri opredeljevanju in ocenjevanju tistih primerov, ki niso v njej zajeti. Poleg čeških, madžarskih in hrvaških sodi med te primere tudi omenjeni primer iz Kranja.

Kot je pokazala Geeringova študija, gre pri tej konservativni tradiciji srednjeveškega večglasja v bistvu za dve smeri, za paralelni oz. prosti organum in za večglasni conductus. Prvi se nanaša na stroga obredna besedila, ki so bila po tedanjem običaju pogosto tropirana, drugi na psevdoliturgično ali sploh neliturgično cerkveno latinsko liriko. Za oba je, v nasprotju z naprednim motetom, značilno bolj ali manj enako gibanje v vseh glasovih (homofonija) in isto besedilo. Med liturgičnimi besedili tvorijo posebno skupino lekcije za slovesno mašno in nočno kanonično obredje, med katere sodi tudi naš primer. V oficiju se večglasne kompozicije te vrste pojavljajo v božičnih jutranjicah. Tu sta najpogostejša prva in druga lekcija za prvi nokturn (*Primo tempore alleviata est terra in Consolamini popule meus*), medtem ko sta naslednji dve znani le v enem, tudi za nas

² *Die Quellen der Motetten des ältesten Stils*, v: AfMw V, 1923, 185 ss; *Die mehrstimmigen Werken der Handschrift Engelberg 314*, v: KJ XXI, 1908, 48 ss.

³ *Zu den »Quellen der Motetten des ältesten Stils«*, AfMw VI, 1924, 245 ss.

⁴ *Geschichte der Mehrstimmigkeit II*, Berlin 1935.

⁵ *Zur Pflege mittelalterlicher Mehrstimmigkeit im Benediktinerstift St. Lambrecht*, Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akad. der Wissensch., 1947, Nr. 21; *Eine neue Quelle zur Organumpraxis des späten Mittelalters*, Acta musicologica XX, 1948; *Ein Beispiel spätmittelalterlicher Organumpraxis in Vorau, Cod. 22*, Aus Archiv und Chronik, III, Graz 1950.

⁶ Rajeczky B., *Spätmittelalterliche Organalkunst in Ungarn*, Studia Musicologica (Budapest), zv. I, 1961.

⁷ Szigeti K., *Mehrstimmige Gesänge aus dem 15. Jh. im Antiphonale des Oswald Thuz*, Studia Musicologica (Budapest), zv. VI, 1964.

⁸ *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jh.*, Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. I, Bern 1952.

[A] [B] [C]

Ju-be dom-ne be-ne-di-ce-re benedicere

domne benedicere

[A] [B] [C]

Pri-mo tempore al-le-vi-a-ta est ter-ra za-bu-lon & terra neptalim(?)

pomembnem viru (dvodelni antifonarij iz samostana St. Lambrecht na avstrijskem Štajerskem, zdaj v graški Univerzitetni knjižnici s sign. Ms. III 29 in 30). Vsako teh lekcij uvaja prošnja za blagoslov *Jube, domne, benedicere*, ki je pogosto tropirana, tako da lahko predstavlja samostojni prvi verz lekcije.

V nemškem prostoru obstoje štiri različne večglasne kompozicije prve božične lekcije v devetih zapisih. Od teh sta dve triglasni (Engelberg, iz l. 1372 in fragment neznane južnonemške provenience, konec 15. stol., iz zapuščine J. Wolfa).⁹ V primeri z njimi je tudi kranjski primer kljub svojemu neuglednemu zapisu zaključena in samostojna kompozicija. Pozornost vzbuja že začetek v paralelnem organumu v recitativnih obrazcih (odstavka A in B), ki služi za slovesno podajanje besedila, katerega učinek je še stopnjevan s triglasjem. Arnold Geering je v svojem omenjenem pregledu navedel, da med nemškimi kompozicijami vseh vrst primitivnega večglasja ni niti enega primera čistega paralelnega organuma. S tem nikakor ni rečeno, da v srednjeevropski večglasni praksi tega časa ne bi obstajal, temveč, da so ga v glavnem le improvizirali in zapisovali samo v učne namene.¹⁰ Zagovorniki hipoteze, da poznejšemu zahodnoevropskemu večglasju tako tuji paralelni organum ni bil le teoretična postavka, temveč živa in uporno trajajoča srednjeveška praksa, bodo v naši kompoziciji imeli dober dokaz za to. Kranjski primer takšno prakso ne le potrjuje, temveč jo kaže celo v slovesnejši triglasni obliki in v neposredni povezavi z nekoliko naprednejšim stavkom večglasnega *conductusa*, ki ga predstavlja obširna in zanesena sklepna vokalizacija.

Da je kranjska večglasna božična lekcija ne stihijsko, temveč razumsko komponirana, je razvidno razen iz enotnega tipa recitativnega organuma predvsem iz strukture sklepne vokalizacije. Ob zaključku prošnje *Jube, domne* zapisan stavek se ob koncu prve vrstice dosledno ponovi. V tem je dokaz, da je zabeležena kompozicija dovršena in ne fragmentarna. Vokalizacija je sestavljena iz dveh delov, katerih drugi vsebuje iste melodične postope kot prvi, le da so prestavljeni iz zgornjega glasu v srednji, iz srednjega v spodnji in iz spodnjega glasu v zgornji glas, ki ima še zaključni rep. Prvi del vokalizacije kadencira na toniki v ustreznih oktavi s kvinto, celotna vrsta pa se zaključi prav tako na toniki, toda v prazni oktavi s podvojeno zgornjo. S tem je doseženo značilno raznotežje med obema kadencama, srednjo in sklepno. Najbrž ni preveč tvegano misliti, da je za organum značilni osnovni glas (*vox principalis*) po stari organalni praksi v spodnjem glasu kompozicije.

S temi nekaj značilnostmi predstavlja kranjska večglasna kompozicija iz prve polovice 15. stol. droben, a zgovoren primer srednjeevropske srednjeveške večglasne prakse, ki se je ponavljala ob slovesnejših in liturgično strožjih priložnostih. S podrobnejšim vrednotenjem kompozicije bi že zašli v problematiko, ki je splošnega pomena za ta arhaični slogovni izraz in bi presegla naš regionalni okvir. Vendar lahko zapišemo, da je kljub svoji konservativnosti v primeri z naprednim zahodnoevropskim večglasjem dokaz določene, v svoje zakonitosti in v svoja merila zaprte glasbene estetike.

⁹ Geering A., *op. cit.*, 31. Od ostalih lekcij je znan samo še en triglasni primer druge lekcije (Trier, konec 15. stol., Geering, *ib.*), ki se mu pridružuje še ena triglasna kompozicija iste vrste iz Zagreba (Szigeti, *ib.*).

¹⁰ *Ib.*, 45.

SUMMARY

The composition of the first Christmas lection *Jube, domne, benedicere*, for three voices written in Hufnagelschrift on the first leaf of a breviary from the parish of Kranj (first half of the fifteenth century, now housed in the archbishop's archives in Ljubljana) is still the only known example of Medieval polyphony in Slovenia. According to its stylistic characteristics, it belongs to the sphere of Central European primitive polyphony which in the form of organum and conductus, survived throughout the 15th and even into the beginning of the 16th century. The closest examples of such a polyphony come from the monasteries of St. Lambrecht and Seckau in Styria and from Zagreb cathedral (second half of the 15th century). The Kranj example reveals the essential features of this primitive type of medieval polyphony; yet it also shows some interesting and particular details. Remarkable is its rational construction which has a basic recitative nucleus in a parallel organum and concluding vocalization in the style of the simple conductus (note against note).

ANGELI Z GLASBILI V MIRNI NA DOLENJSKEM

Primož Kuret (Ljubljana)

Med gradivom angelov z glasbili, ki je bilo obdelano doslej,¹ še ni bilo možno upoštevati poslikanega stropa v župni cerkvi v Mirni na Dolenjskem. Šele pred kratkim so bile namreč v tej cerkvi odkrite slikarije na stropu iz tretje tretjine 15. stoletja.²

Zaradi številnosti upodobljenih glasbil, ki so zanimiva tako z ikonografskega kakor z organografskega stališča ter zaradi raznovrstnosti, ki je pri nas doslej enkratna, pa se zdi prav, da ta strop natančneje obdelamo tudi z muzikološkega stališča.

Poslikani strop v smislu »kranjskega prezbiterja« je na Slovenskem v številnih primerih upodabljal angele z glasbili.³ Novo odkrite freske v župni cerkvi v Mirni na Dolenjskem je zaradi števila in različnosti instrumentov komaj mogoče primerjati s katerim od doslej znanih »kranjskih prezbiterjev«, kjer so upodobljeni angeli z glasbili.

Pogled na razvoj ikonografije rebrastega oboka, ki je s slikami tolmačil nebesni obok s kraljem slave ali Sodnikom, kaže v okviru »kranjskega prezbiterja« zanimivo sliko.⁴ Ikonografija nebesnega oboka se je razvijala v tesni zvezi z razvojem gotskega rebrastega oboka do tripolnega dolgega prezbiterja, kakršen je v Mirni, kjer je bilo slikarju na voljo 26 polj. Ker je šilasto prelomljene sosvodnice pojmoval kot dvojna polja, pa se je število za poslikanje razpoložljivih mest povečalo kar na 35.⁵ Slikar je idealno uveljavil prevladujočo vlogo Odrešenika v spremstvu tetramorfa in razširil običajni program, kot ga vidimo na primer na Suhi pri Škofji Loki, še z Marijo z detetom ter ji dodal za spremstvo vrsto svetnic in dva angela ob slavoloku s trobentami in znamenji Kristusovega trpljenja. Evangeliste je združil okrog Kristusa in dodal tej skupini še štiri cerkvene očete, ki jih večkrat srečujemo kot spremljevalce evangelistov.⁶ V sosvodnicah pa je mirenski slikar osemnajst mest napolnil z angeli, ki igrajo na glasbila. S tem je — kljub razširitvi na Marijo z detetom — ostal zvest izročilu. V tločrti

¹ Kuret P., *Glasbila na srednjeveških freskah na Slovenskem*, Kronika 1967, št. 2, str. 84—90.

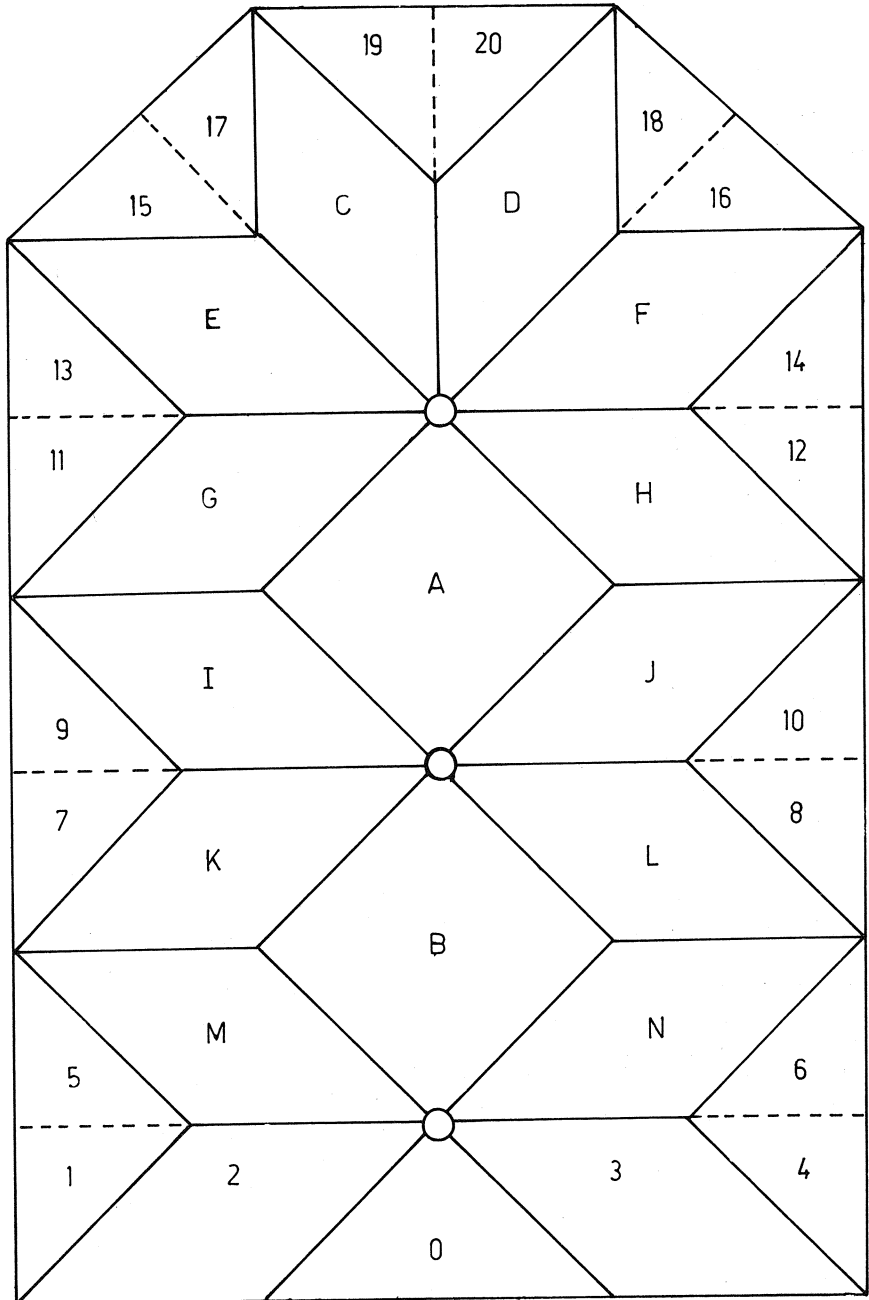
² Stele F., *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, str. 40.

³ Sv. Janez v Bohinju, Visoko, Avče, Svina, Muljava, Kranj, Gorica, Sv. Urh na Križni gori, Vrata (Thörl) idr.

⁴ Stele, *ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*



projekciji svoda je poslikani strop mirense cerkve videti tak,^{6a} kot ga kaže skica.

Centralna polja (označena z velikimi črkami) izpolnjujejo liki Kristusa (A), Marije z detetom (B), štirih evangelistov (G—J), cerkvenih očetov Hieronima (C), Ambroža (D), Gregorja (E), Avgušтина (F) in svetnic Barbare (K), Katarine (L), Doroteje (M) in Marjete (N). V enem izmed polj na slavaloku (srednje polje — O) so rastlinski ornamenti. Vsa druga polja izpolnjujejo angeli, katerih velika večina muzicira na razne instrumente. To so polja 1—10, 12, 14, 17—20. Brez instrumentov so angeli na poljih 11, 13, 15, 16. Angel v polju 11 je naslikan v molitvi, angel v polju 13 ima napis, na katerem piše sanctus, prav tako ima angel v polju 15 v rokah napis s tekstom, angel v polju 16 pa note. Na vseh drugih poljih igrajo angeli na instrumente, ki si sledijo takole:

- polje 1: viteška trobenta*
- polje 2: trobenta in znamenja trpljenja*
- polje 3: trobenta in znamenja trpljenja*
- polje 4: dude*
- polje 5: rog*
- polje 6: tromba marina (Trumscheit)*
- polje 7: pavke*
- polje 8: rebek*
- polje 9: portativ*
- polje 10: oprekelj*
- polje 12: zvončki*
- polje 14: klavikord*
- polje 17: dvojica*
- polje 18: harfa*
- polje 19: kraguljčki*
- polje 20: lutnja*

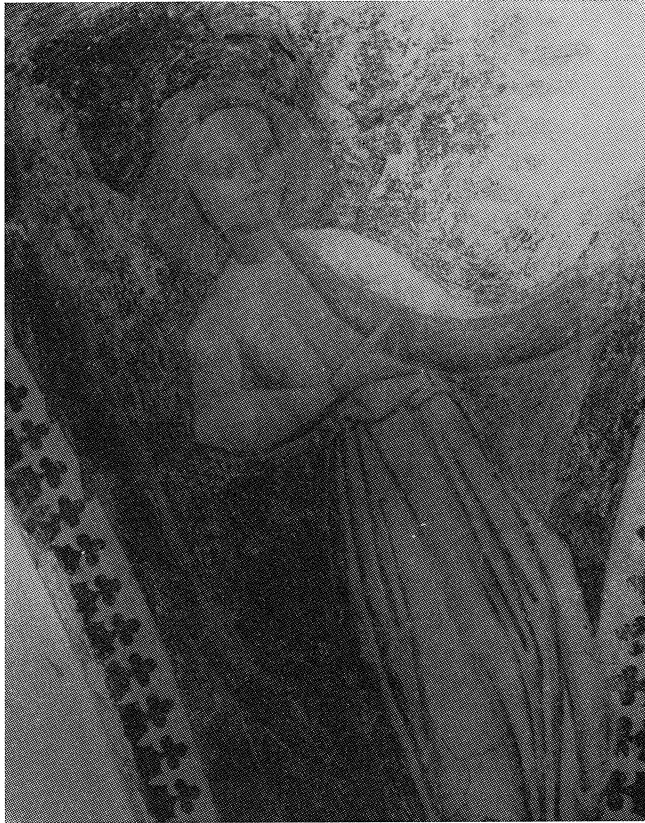
Opis angelov:

Polje 1. Angel drži z obema rokama viteško trobento — instrument, kakršnega poznamo iz miniature v Liédetovi »La chronique du Hainaut«, nastale pred l. 1468, ali pa na znani Memlingovi sliki z muzicirajočimi angeli.⁷ Ta primerek iz družine buzin je bila ena od številnih praktičnih izpeljank oblike trobente v 15. stoletju. Z desnico drži angel trobento — zavito v obliki črke S tako, da zaokroženi srednji del teče vzporedno s cevjo, preden se le-ta zavije — na srednjem zavoju in jo z dlanjo objema, prsti desnice so na srednjem, zavitem delu. Z levico drži glasbilo pri ustnicah. Ker je freska poškodovana, se del instrumenta od zavitega dela do odmevnika ne razloči več.

Polje 2 in 3. V obeh poljih sta angela, ki imata poleg trobent v rokah tudi znamenja Kristusovega trpljenja. Angel v polju 2 drži z desnico spodnji del trobente, z levico objema znamenja trpljenja, v sami levici pa drži sulico. Angel v polju 3 igra na instrument, ga drži prav tako na spodnjem delu z desnico, z levico pa objema in pritiska na prsi križ, v katerega so zadržti žebli, in palico,

^{6a}Prim. Stele, *ibid.* str. 27.

⁷ Denis V., *De Muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italië naar hun Afbeelding in de 15^e eeuwse Kunst*, Antwerpen 1944, str. 187.



Angel z rogom (Mirna na Dolenjskem)

ki ima na koncu pritrjeno gobo. Trobenti sta si podobni. Zanimivo je, da sta tudi v izvajalni praksi tega časa nastopali trobenti najpogosteje v dvojicah. Tako so jih slikarji slikali pri nas in drugod v Evropi.

Polje 4. Angel z dudami ima instrument z rdečim mehom, prislonjen na prsi, ustnik je pred ustnicami, nanj torej ne igra, piščali rumene barve sta položeni čez desno ramo, obe piščali ima v rokah in s prsti pokriva luknjice.

Polje 5. Angel z rogom trobi. Rog je običajen, podolgovato zaokrožen. Angel drži instrument z levico in ga prislanja na ustnice, desnice zaradi poškodbe na freski ni videti, vendar se zdi, da je prijel rog pri odmevniku.

Polje 6. Zanimiv je angel s trombo marino, instrumentom, ki ga na Slovenskem doslej še nismo srečali. Zelo podoben instrument je naslikal Memling na že omenjeni sliki muzicirajočih angelov.⁸ Instrument je bil zelo dolg, oblikovan kot ozka in tenka piramida. Angel je obrnjen vstran, verjetno zaradi danega prostora. Kljub temu se v načinu igranja prav nič ne razlikuje od omenje-

⁸ Denis, Pl. I.



Angel s trombo marino (Mirna na Dolenjskem)

nega Memlingovega angela. Z levico ima instrument prislonjen na levo ramo, z desnico vleče z lokom po instrumentu. Instrument je imel različna imena, kot so Drumscheit, Trumscheit, Marientrompete in Nonnengeige, ker se je pogosto uporabljal v ženskih samostanih.⁹ V 15. stoletju je bil zelo znan in cenjen, upodabljali so ga slikarji na Nizozemskem, v Angliji, Nemčiji in Italiji. Mirenski muzikant s trombo marino je prvi te vrste pri nas.

Polje 7. Podobno kot znani angel v Gluhem Vrhovlju v Brdih¹⁰ igra angel na pavke tudi v Mirni. Oba kotla ima privezana okrog pasu, na levega je pravkar udaril s tolkalcem, drugo tolkalce je v zraku. Mirenski slikar je upodobil pavke tako, da se vidi poleg membrane tudi del kotlastega korpusa. Tolkalca sta podolgovata in na koncu okrogla. Desni kotel je nekoliko manjši od levega. Podobno je upodobil angela s pavkami Agostino di Duccio v Tempio Malatestiano

⁹ Denis, *ibid.* str. 53.

¹⁰ Kuret P., *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*. Disertacija, rkp, Ljubljana 1964, str. 95.



Angel s pavkami (Mirna na Dolenjskem)

v Riminiju med leti 1447—54¹¹. Isti avtor je upodobil angela s pavkami še v cerkvi S. Bernardino v Perugii leta 1457.¹² Razširjeno je mnenje,^{12a} da je Evropa spoznala pavke šele leta 1457, ko so člani ogrskega odposlanstva prišli v Lothringijo. Da pa so bile znane že poprej, kaže upodobitev slikarja Giovannija di Paola, ki jih je naslikal na podobi Marijinega vnebovzetja okrog leta 1425 v kolegijski cerkvi v Ascianu.¹³

Polje 8. Drugi angel z godalom v mirenski cerkvi igra na rebek. Instrument je podoben instrumentu, kot ga je naslikal slikar cerkve sv. Urha na Križni gori okrog leta 1500. Angel naslanja instrument na desno ramo, z levico pa vleče z lokom po strunah. Na instrumentu so vidne štiri napete strune, na sredi sta dve polkrožni odprtini, nad njima rozeta. Izraz angelovega obraza kaže zamaknjenost in koncentracijo.

¹¹ Denis, *ibid.* Pl. XI.

¹² Denis, *ibid.* Pl. XVII.

^{12a} Sachs C., *The History of Musical Instruments*, New York 1940, str. 329.

¹³ Denis, *ibid.*, str. 245.

Polje 9. Angel s portativom se v načinu igranja ne razlikuje od že doslej znanih, v Sloveniji večkrat upodobljenih angelov s tem instrumentom.¹⁴ Angel je tako postavil instrument predse, da z levico drži za meh, desnico pa ima na dobro razločnih tipkah.

Polje 10. Oprekelj, na katerega igra angel, ima obliko podolgovate pravokotne škatle, ki jo delijo tri kobilice, čez katere teko strune. Vidnih je osem strun. V vsakem od tako nastalih treh polj je odprtina za resonanco. Tolkalca drži angel med kazalcem in sredincem desnice ter med palcem in kazalcem leve. Sta podolgovate oblike, ravna, brez kakršnekoli sicer značilne klobučevinaste prevleke ali odebelitve proti vrhu. Tolkalce v desnici je v zraku desno od srednje tretjine, medtem ko je tolkalce v levici udarilo na strune v srednji tretjini opreklja.

Polje 12. Angel ima v vsaki roki zvonec tulpaste oblike. Z levico je zamahnil, zvonec je obrnjen kvišku, medtem ko je desnica obrnjena le delno navzgor. Celotna situacija kaže, da angel pozvanja. Angele z zvonci so upodobili slikarji doslej v Kranju, na Visokem in v Vratih (Thörl), vendar je mirenski angel doslej najbolj značilen predstavnik angelov z zvonci. Podobnih primerov tudi drugod ne zasledimo veliko. Denis, ki je sicer temeljito obdelal podobno gradivo na Nizozemskem in v Italiji, omenja sicer posamezne primere angelov z zvonci, od katerih se zdi najbolj izrazit angel Willema Vrelanta v Brevirju Filipa Dobrega iz nekako leta 1450.¹⁵ Angel z zvoncem se smiselno vključuje v »nebeško hvalnico«, ki jo pojejo tudi drugi angeli z napisnimi trakovi, notami in glasbili ter tako po svoje dokazuje, da ne gre za ansambel ali celo orkester oziroma v praksi obstoječo izvajalsko skupino glasbenikov.

Polje 14. Angel s klavikordom je pri nas redek. Glede na likovno upodobitev tega instrumenta je mirenski primer doslej najizrazitejši. Točnega števila strun tudi tukaj ne moremo določiti, pač pa je približno 25 belih tipk, črne tipke niso jasno razvidne. Freska vendarle kaže, da je slikar smiselno razporedil tri oktave, kar je bilo tedaj tudi običajno. Angelove roke so na instrumentu, prsti na tipkah, vendar pri igranju angel ne uporablja palcev. Tudi to je značilnost igranja tako na klavičembalo kot na klavikord v začetni fazi muziciranja na tem glasbilu. Ti dve podrobnosti ponovno pričata, da je slikar natančno opazoval in da je verno upodobil naslikani instrumentarij.

Polje 17. Tudi angela z dvojnicami doslej na Slovenskem še nismo srečali. Angel drži instrument na ustih, obe roki sta na luknjicah, desna bliže ustom, leva na spodnjem delu instrumenta.

Polje 18. Angel s harfo kaže na vplive zgodnjih italijanskih upodobitev tega instrumenta, kakor jih vidimo naslikane v delih Stefana de Zavia v Gallerii Collona v Rimu (Madona z angeli) iz zač. 15. stoletja¹⁶ ali na sliki Madone na prestolu Giovannija di Paola iz 1426 v Castelnuovo Berardengo.¹⁷ Tudi v doslej znanem slovenskem gradivu gre za primer starejšega tipa harfe.

Polje 19. Angel s kraguljčki je najslabše viden, ker je freska zelo slaba. Zato je tudi opis težak. Videti je le, da drži angel kraguljčke v levici, vzdignjene v zrak.

¹⁴ Kuret, *ibid.*, str. 125.

¹⁵ Denis, *ibid.*, str. 266.

¹⁶ Denis, *ibid.*, str. 85.

¹⁷ Denis, *ibid.*



Angel s klavikordom (Mirna na Dolenjskem)

Polje 20. Zadnja polja so že za oltarjem. Tudi angel z lutnjo, ki je v polju poleg angela s kraguljčkom, je v prezbitერიju za oltarjem. Na buči podobnem korpusu, ki ga drži prislonejenega na prsi, brenka z levico po slabo vidnih strunah, desnica in vrat instrumenta pa se izgubljata in zaradi slabe freske nista razločna.

Od angelov, ki so brez instrumentov, naj opozorim zlasti na angela v *polju 16* — poleg angela s harfo. Ta angel ima namreč v rokah note. Angel kaže nanje s palčko in je pri nas doslej edinstven primer angela kantorja. Angeli v *poljih 11, 13, 15* molijo, pejejo in nosijo v rokah napisne trakove. Tudi to je bil način, ki je opozarjal na nebeško hvalnico, način, ki je v evropskem slikarstvu precej

starejši od hvalnice z instrumenti. Kasneje sta se oba načina seveda mešala, kakor se je to zgodilo tudi v Mirni. Notna pisava na upodobitvah muzicirajočih angelov pomeni nadaljnji korak v smeri zvestega upodabljanja stvarnosti. Notacija je še jasnejši znak petja kot napisni trak ali knjiga. Muzikanti, instrumentalisti, je ne uporabljajo, ker je njihova praksa v improvizaciji. Notna pisava se zdi vez, ki vodi nazaj v liturgično sfero ali pa celo v učeni glasbeni svet sholastike. Podoben primer je bila pri nas skupina treh angelov, ki poje nad napisnim trakom (Brunik nad Radečami) v obliki lesene plastike. Drugod je takih primerov seveda še več.¹⁸

Ob vsem tem pa je težišče vendarle na muzicirajočih angelih. Sestav instrumentarija je v veliki meri podoben že doslej znanemu instrumentariju na slovenskih srednjeveških freskah. Ponovno nastopata dve trobenti v smislu stare simbolike, zastopani so lutnja, harfa, rebek, dude, portativ, rog, oprekelj, pavke, klavikord, zvonci, novost pa sta dva naslikana instrumenta: tromba marina (trumscheit) in dvojnice, s čimer se doslej znani slovenski instrumentarij na srednjeveških freskah povečuje za dva instrumenta, ki sta bila sicer v zahodnoevropski glasbeni in likovni praksi znana in upodobljena, a jih na naših freskah še nismo imeli v evidenci. Ves sestav se tako vključuje v že doslej izpričani in dokazani evropski kulturno-umetnostni okvir.

Freske so povečini likovno jasne in pregledne, zato so tudi naslikani instrumenti dovolj precizni, kar priča o slikarjevem poznavanju glasbil in potrjuje, da jih je zares verno registriral. Tako muzicirajoči angeli v Mirni preraščajo okvir lokalne zanimivosti in pomenijo tudi v celotnem slovenskem gradivu pomembno postavko. Seveda se s tem tudi vključujejo v gradivo iz zahodnoevropske umetnosti in zavzemajo v organografiji zaradi različnosti sestava in zanimivega oblikovanja detajlov pri posameznih instrumentih vidno mesto.

SUMMARY

Recently frescoes from the late fifteenth century have been discovered at Mirna in Dolenjska. The ceiling is decorated in the manner of the »Carniolan choir«, that is, around the dominant figure of Christ, with the tetramorph, the church fathers, Mary with child, the saints, are angels painted on the rib vaulting of the three-sectional presbytery. Some of the angels are praying, some singing and some playing musical instruments. Of especial interest are those angels playing musical instruments. The Mirna painter depicted the following instruments: a knight's trumpet and two other trumpets, bagpipes, horn, tromba marina, kettle-drums, rebec, portativ, dulcimer, bells, clavi-chord, harp, double flute, jingle bells and lute. One particularly interesting angel among those without instruments is holding music and pointing to it with a little stick.

The angels symbolize the praise of the heavens, a motif which was known to medieval West-European painting, especially in the 15th century and which is to be found in many examples of medieval painting in Slovenia. The Mirna orchestra of angels is interesting above all from the number of musical instruments depicted and for the clarity and precision with which the as yet anonymous painter depicted them. Apart from this, it is the first time that instruments, tromba marina and double flute, have appeared on frescoes within the Slovene ethnic territory.

¹⁸ Kuret, *ibid.*, 39.

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

Jože Sivec (Ljubljana)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

Heut ist der tag ihr Chri—sten mein/ daß

Heut ist der tag ihr Chri—sten mein/ daß

Heut ist der tag ihr Chri—sten mein/ daß

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

melodični okreti v okviru diapenta in diatesarona transponiranega jonskega načina.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

daß nit zu sa—gen daß nit zu sa—

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

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

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

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

daß nit zu sa—gen daß nit zu sa—gen.

sa—gen.

—gen daß nit zu sa—gen.

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Andrews H. K., *ib.*, 85.

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

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



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



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



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

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

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

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

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



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

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



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

¹² Andrews H. K., *ib.*, 120.

¹³ Andrews H. K., *ib.*, 123—124.

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



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

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

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

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

¹⁵ Andrews H. K., *ib.*, 113—155.

¹⁶ Andrews H. K., *ib.*, 135.

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

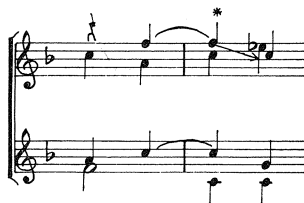


Končno odkrijemo v zbirki »Neue Teutsche Lieder« še nekaj zanimivejših primerov priprave in razveze disonantnega zadržka. Tu naj omenim najprej nenavaden razvez navzgor, kot ga dobimo v kompoziciji št. IV., kjer sta v basu drug za drugim dva kvartna zadržka, ki se ne razvežeta navzdol, temveč postopoma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



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

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

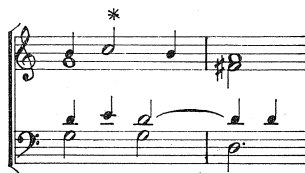


Zadržane disonance, ki so ostale nerazrešene, oziroma se niso razrešile postopoma, lahko veljajo v polifoniji XVI. stoletja kot nekaj nepravilnega. Gre za način obravnavane disonance, ki ga glavni teoretiki vse od Franca pa do Zarlina in Artusija niso nikoli sprejeli. Ne glede na to pa včasih naletimo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

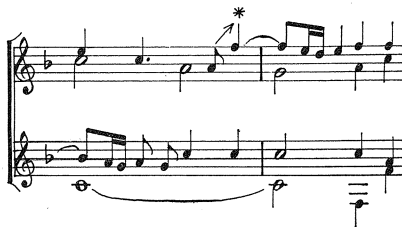
¹⁷ Andrews H. K., *ib.*, 144, 216, 218.

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

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



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



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

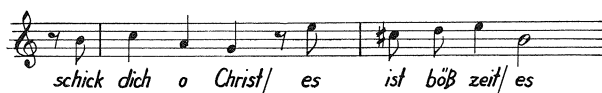
Intervali, v katerih se gibljejo melodije zbirke »Neue Teutsche Lieder,« so skoro docela v skladu s pravili strogega kontrapunkta, ki dovoljujejo uporabo čistih, velikih in malih intervalov v obsegu kvinte in oktavo v obeh smereh, malo seksto pa le v smeri navzgor. Primeri, ko se Striccius ni ravnal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

¹⁸ Andrews H. K., *ib.*, 198—200.

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



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



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



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

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



¹⁹ Andrews H. K., *ib.*, 63, 64.

²⁰ Andrews H. K., *ib.*, 62.

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

Disc.
Huet dich bey leib

Alt
Huet dich bey leib

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

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

²¹ Blume F., *ib.*, 47—48.

²² Osthoff H., *ib.*, 174—179.

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

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

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

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

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

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

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

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

SUMMARY

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

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

²⁴ Rijavec A., *ib.*, 90—91.

²⁵ Osthoff H., *ib.*, 357—376.

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

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

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

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

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

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

MOTETI JAKOBA GALLUSA
IN NAUK O FIGURAH V PRVI POLOVICI 17. STOLETJA

Hermann J. Busch (Mainz)

Podrobno preučevanje odnosa med glasbo in besedo v vokalni glasbi v času od 16. do 18. stoletja ni mogoče, če ne poznamo nauka o glasbenih figurah. Vse od svojega prvega prikaza, ki ga je napisal leta 1606¹ Joachim Burmeister, pa v nadaljnjem razvoju do srede 18. stoletja je ta nauk ustvaril ob povezavi z retorično umetnostjo pravo bogastvo kompozicijskih tehnik in formul, ki so bile skladateljem pri glasbenem tolmačenju tekstov na voljo tako rekoč kot splošno priznan slovar glasbene govornice.²

Teoretiki zgodnjega 17. stoletja, ki obravnavajo v svojih spisih nauk o figurah, ilustrirajo svoj opis vselej s primeri iz duhovne glasbe XVI. stoletja. Pri tem zavzemajo večinoma prvo mesto dela Lassa. Tu se pokaže, da so že tudi skladatelji tega časa uporabljali takšne formule, medtem ko ni mogla sodobna teorija podati še nikakršnega zaključnega sistema sredstev glasbenega tolmačenja teksta.

Čeprav ni mogel nauk teoretikov nikdar utrditi celotnega področja takšnih sredstev glasbene interpretacije, pa lahko prispeva aplikacija dela takega skladatelja, kot je Jakob Gallus, čigar glasba je posebno tesno povezana s tekstom,³ vendarle pomembna spoznanja za tolmačenje njegove glasbene govornice. Predvsem je s primerjavo s sodobno teorijo ovržen sum, da so lahko ustvarili prikazane zveze med tekstom in glasbo interpreti šele pozneje, očitke, ki si ga je poetična hermeneutika starejšega izvora upravičeno nakopala.

Burmeisterjeva definicija za »Ornamentum, sive Figura musica« se glasi: »... est tractus musicus, tam in Harmonia, quam in Melodia, certa periodo, quae a Clausula initium sumit, & in Clausulam desinit, circumscriptus, qui a simplici compositionis ratione discedit, & cum virtute ornatiorem habitum assumit & induit.«⁴ Tu je že nakazano, da predstavlja figura melodičen ali har-

¹ Burmeister J., *Musica poetica*, Rostock 1606. Faksimilni ponatis, izd. M. Runke, Kassel-Basel 1955. (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. X.).

² Unger H. H., *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, (Musik- und Geistesgeschichte. 4.); Schmitz A., *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walthers*, v Archiv für Musikwissenschaft (AfMw) IX, 1952, str. 79 in dalje.

³ *Skladatelji Gallus/Plautzius/Dolar in njihovo delo*. Uredil in uvod napisal Dragotin Cvetko. Ljubljana 1963, str. XIV.

⁴ Burmeister, *op. cit.*, 55.

monski obrat, ki izstopa iz »preprostega« poteka skladbe in daje takó okrašenemu mestu posebno težo. Da daje tekst povod za uporabo figur, sledi posredno iz razlage: Burmeister utemeljuje, da ne more dati v svojem delu nikakršnih izpisanih notnih primerov, temveč k posameznim figuram le odlomke tekstov, kjer so skladatelji uporabili ustrezno figuro in po katerih se lahko ravna tudi začetnik: »Ubi vero necessitas Ornamenti praxin flagitat, ibi officio non erimus defuturi. Exempla item apud authores obvia non damus ad oculum, sed tantum indicamus textum, qui eorum ornatu utitur, & facimus id saltem, ut tyronem ad crebram resolvendarum cantilenarum exercitationem invitemus & incitemus; . . . Insuper & hoc addimus, si forte Philomusus sollicitus foret scire, quando & quo loco Harmoniae flosculis harum Figurarum sint exornandae, & quando ea adhibendae, ibi Philomusus textum alicujus Harmoniae, cujusdam auctoris, & praesertim, quae alicujus ornamenti cultum & ornatum induisse videtur, probe consideret, arbitreturque sibi similem textum eadem figura esse exornandum quo ille alterius Artificis textus est exornatum.«⁵ Če potem Burmeister, kakor tudi poznejši teoretiki,⁶ pri opisu posameznih figur izrecno ne označuje vselej njihove slikovitosti ali vsebine afekta, pa izhajata ta dovolj jasno iz navedenih primerov teksta.

Figure lahko razdelimo v dve glavni skupini harmonskih in melodičnih figur. Tu naj razumemo pod »harmonskimi« figurami v širšem smislu vse takšne tvorbe, ki zadevajo večglasni kompozicijski kompleks v njegovi strukturi, podobno kot je to napravil, čeprav nekoliko nedosledno, tudi Burmeister v »Ornamenta Melodiae« in »Ornamenta Harmoniae«.

Kot prvo harmonsko figuro navaja Burmeister⁷ fugo realis, običajno oblikovanje posameznih pasusov motetne forme, kjer vstopajo posamezni glasovi imitirano. Tesnejšo zvezo s tekstom ima ta sicer splošno razširjena tehnika le, če nastopi očitno sredi drugače homofonega stavka in tako »a simplici compositionis ratione discedit«. Takšen nastop imitacije, ki je vezana s tekstom, najdemo pri Gallusu na primer v motetu 3, XVII (40, 48),⁸ pri besedah »vivet in aeternum«, ki se stalno ponavljajo v imitaciji in smiselno ponazarjajo »večno življenje«. V motetu 2, XXXVIII (30, 100) pa izzove tekst »praecedet vos in Galilaem« fugiran način obdelave: medtem ko deklamirajo soprani, alt in tenor II v akordskem stavku besedo »dixit«, vstopi tenor I že s tekstom »praecedet«. Za njim imitacijsko slede še drugi glasovi.⁹ Podobne primere najdemo v motetu 1, LXXXVII (24, 73) pri »persequimini« in motetu 4, LII (51/52, 27) pri »imitati

⁵ *Ibid.*, 56.

⁶ Burmeisterju sledita neposredno: Johannes Nucius, *Musices Poeticae sive de compositione cantus praeceptiones*, Neisse 1613, pogl. VII in Joachim Thuringus, *Opusculum bipartitum*, Berlin 1624, ki se le-temu v marsičem pridružuje. Prim. Feldmann F., *Das »Opusculum bipartitum« des J. Thuringus (1625), besonders in seinen Beziehungen zu J. Nucius (1613)*, AfMw XV, 1958, 123 in dalje.

⁷ *Op. cit.*, 55.

⁸ Zaradi poenostavljenja so navedeni moteti iz zbirke »Opus Musicum« po številu originalne izdaje; arabska številka označuje število zvezka, rimska pa motet, v oklepaju sledi številka zvezka in strani nove izdaje v *Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ)*.

⁹ V podobni tekstovni zvezi tudi v 2, XXXI (30, 49). Isti pasus teksta je prav tako tolmačen v Lassovi uglasbitvi. (*Sämtliche Werke*, izd. F. X. Haberl in A. Sandberger, Leipzig 1894, zv. XIII, 16. Nadalje je ta izdaja citirana kot GA z navedbo številke zvezka in strani.)

sunt«. Stranski obliki *metalepsis* (fuga z dvema temama, pri kateri je druga tema podložena nadaljevanju začetnega teksta) in *apocope* (svobodno oblikovana imitacija, ki ni v vseh glasovih strogo izpeljana), ki ju opisuje Burmeister v zvezi s *fugo realis*, pa sta le kompozicijski tehniki, ki v primerjavi s *fugo realis* ne odpirata novih možnosti tolmačenja teksta. Ti očitno spadata k tistim figuram, ki so dodane k nauku o kompoziciji le zaradi njihovega kompozicijskega oblikovanja in to brez zveze z določeno vsebino teksta. Pač pa se pogosto uporablja *hypallage*, *protifuga*, za prikaz nasprotja. V *exordium moteta* »*Peccantem me quotidie*« 1, XC (24, 81) sledi Gallus povsem očitno vzoru Lassa, ki v svoji uglasbitvi istega teksta (GA I, 159) uporabi prav tako *protifugo* kot slikovni izraz »nasprotja« greha do božje volje.

Poleg imitacijskega načina je tudi akordični stavek sredstvo tolmačenja teksta; takšna mesta v imitacijsko ali ritmično komplementarno oblikovanem stavku označuje nauk o figurah kot *noema*: »... est talis harmoniae affectio, cujus habitus voces conjunctas habet in eadem sonorum quantitate.«¹⁰ Razen akordskega stavka navadno označuje *noematične* figure tudi glede na okolje zmanjšana hitrost deklamacije, tako da te izstopajo iz zveze v dveh ozirih. Tako predstavljajo važno sredstvo za poudarjanje nekega posebno pomembnega dela teksta. Ta figura izzove v nasprotju z imitacijo, ki ponazarja tekst v sliki, afekt, ki naj posebjaj obrača pozornost poslušalca na ustrezni smisel teksta: »... aures, imo & pectora suaviter afficiens & mirifice demolcens.«¹¹ Predvsem ima *noema* svoje mesto pri vzklikih in prošnjah. Posebno nazoren primer nudi 1, I (12, 7), kjer zakliče prvi zbor svoj široko deklamirani »*Ecce*« v razgibano melizmatiko drugega zbora. Nadalje ugotovimo takšen *emfatičen poudarek* v 3, XLII (40, 133) pri »*exaudi Domine*« in v 3, XXV (40, 114) pri »*exaudi preces*«. Zlasti učinkovita pa je *noema*, če nastopi takoj na začetku sicer strogo imitacijsko izpeljanega moteta. Drugače je *exordium* tradicionalno mesto za *fugo realis* oziroma njene stranske oblike, medtem ko je *noematično* oblikovanje izjema, ki jo upravičuje le smisel teksta. »*Noema locum quandoque in Exordio obtinet. Utinam, quam saepe hoc fit, tam saepe ea textui inseruiat sententioso...*«¹² Gallus uporablja to sredstvo med drugim v motetu »*Omnes de Saba venient*« 1, LV (12, 163). Besedo »*Omnes*« izvaja dvakrat v dolgih notnih vrednostih vseh (!) pet glasov, nakar šele začenja z »*de Saba venient*« fugarana obdelava. Podoben primer nudi tudi 4, CXIII (51/52, 162).

Dosti pogosteje kot enostavna *noema* nastopata njeni ponavljalni obliki *analepsis* (»*Noematis repetitio & duplicatio*«)¹³ in *auxesis* (»*quando Harmonia sub uno eodem textu semel, bis... repetito, conjunctis solis Concordantibus, crescit & insurgit.*«¹⁴). Primer za obe obliki vsebuje »*Ave Maria*« 4, LXXIII (51/52, 79) pri »*et benedictus fructus ventris tui*«. To mesto se izvaja najprej kot *analepsis* dvakrat štiriglasno, pri drugi ponovitvi pa je stopnjevano kot *auxesis* do petglasja. Ustrezna figura v mnogozbornih kompozicijah je *anaploce*: »...est in Harmoniis ex Octo praesertim vocibus, & duobus choris constantibus prope clausulam vel in ipsa etiam Clausula Harmoniae unius Chori

¹⁰ Burmeister, *op. cit.*, 59.

¹¹ *Ibid.*, 59.

¹² *Ibid.*, 59.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, 72.

in altero replicatio, repetitione ad binas ternasve vices inculcata.«¹⁵ Značilno je, da razlaga Burmeister to figuro na primeru iz Gallusovega Opus Musicum. Iz moteta »Quam dilecta tabernacula tua« 3, XXVIII (40, 83) citira mesto »qui sperat in te«, kjer je izveden kratek, pomemben retorični pasus večkrat po shemi:

Zbor I A ————— A —————
 Zbor II A ————— A ————— itd.

Nadaljnji primeri so pri Gallusovih mnogozbornih skladbah zelo številni: 1, XXXVI (12, 103) pri »laudate«; XXXIV (12, 91) pri »dispersit« in »fremet«. Že sodobni teoriji so torej veljala prav Gallusova dela za šolske primere te tehnike mnogozbornega načina. Johannes Magirus, sodobnik Burmeistera, označuje isto figuro anaploce kot »fugo«. Tak pomen izraza fuga poleg kompozicijsko tehničnega pojma imitacije in fuge »alio nempe sensu«¹⁶ je seveda pri Magirusu redke in je ostal doslej še nezapažen: »Habent etiam Fugae suam singularem in clausulis gratiam, quando scilicet eadem clausulae in diversis Choris repetuntur.«¹⁷ Vsi njegovi primeri za to figuro so vzeti iz Gallusa: »Alleluja« iz 2, XXXI (30, 49), »in voce tubae« iz 2, XXXVI (30, 94) in neko mesto iz izgubljenega moteta »Ascendit Deus in júbilo«.

Med harmonskimi figurami v ožjem smislu navaja Burmeister najprej disonančno figuro syncope, ki jo razlikuje od sinkope z zadržkom v discantni klauzuli. Njena uporaba v zvezi z večglasno klauzulo je bila seveda tako običajna, da je ta imela ne glede na tekstovno zvezo svoje stalno mesto kot sredstvo umetnejše zasnovanega zaključka: »Differt autem hoc Ornamentum a Clausula, quod sonus in Clausula tertius, sit idem, qui fuit ejus primus, videlicet ille contractus: in hoc vero Ornamento tertius a secundo, ut secundus a primo syncopato isto, declinet.«¹⁸ V zvezi s figuro pleonasmus nastopa syncope skupno z nadaljnjo figuro, ki se imenuje symblema. Tu gre za prehod v vrednosti minime: »suavitare quadam et energia delectat afficiatve.«¹⁹

Primer za takšno figuro pleonazma, ki nastopi s svojim disonančnim bogastvom vselej pri posebno afektivnem tekstu, nudi zaključek moteta »O vos omnes« 2, IV (24, 139). (Glej notni primer na str. 44).

Nadaljnji primer za syncopo vsebuje uglasbitev lamentacije 2, XVII (30, 1). Tu nastopi posebna zaostritev zaradi trenja zadržanega tona z neposredno sosednim tonom razveza (takt 25). (Glej prvi notni primer na str. 45).

V 2, XXVI (30, 28) srečamo celo verigo sinkopiranih zadržkov, a na zaključku je spet symblema (takt 56 in dalje). (Glej drugi notni primer na str. 45).

Nadaljnji primeri: 1, LXVIII (24, 13) pri »luctum«; 1, XCV (24, 97) »in vocem flentium« etc.

K posebnim harmonskim tvorbam spada pri Gallusu predvsem uporaba trizvoka na B v netransponiranih oziroma na Es v transponiranih tonskih na-

¹⁵ *Ibid.*, 72.

¹⁶ Janowka Th. B., *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Praga 1701, 56. Tu je s »Fuga, alio nempe sensu« označena figura, ki je v hitrem gibanju enega ali večih glasov in ki služi za slikoviti prikaz hitrega gibanja.

¹⁷ Magirus J., *Artis Musicae legibus logicis methodice informatae libri duo*, Braunschweig 1611, 117.

¹⁸ Burmeister J., *op. cit.*, 61.

¹⁹ Burmeister J., *Hypomnetatum Musicae poeticae*, Rostock 1599, pogl. XII.

do — lo — rem me — um, et vi — de — te

te do — lo — rem me — um, et vi — de — te

do — lo — rem me — um, et vi — de — te do —

te do — lo — rem me — um, et vi — de — te

do — lo — rem me — um, et vi — de —

do — lo — rem me — um, et vi — de — te

do — lo — rem me — um

do — lo — rem me — um.

— lo — rem me — um, et vi — de — te do — lo — rem me — um.

do — lo — rem, et vi — de — te do — lo — rem me — um.

te do — lo — rem me — um

do — lo — rem me — um.

plan — xit

plan — xit

plan — xit

plan — xit

in pec-ca -- tis con -- ce -- pit me ma -- ter me -- a.

in pec-ca -- tis con -- ce -- pit me ma -- ter me -- a.

in pec-ca -- tis con -- ce -- pit me ma -- ter me -- a.

in pec-ca -- tis con -- ce -- pit me ma -- ter me -- a.

činih, po Riemannovem sistemu torej »dvojna subdominanta.«²⁰ Skoro vedno se pojavijo take tvorbe na afektivno posebno poudarjenih mestih teksta. Takšno uporabo trizvoka na B lahko ugotovimo že pri Lassu²¹, Burmeister pa omenja celo vrsto takšnih primerov pod figuro pathopoeia. »...est figura apta ad affectus creandos, quod fit, quando semitonia carmini inserentur, quae nec ad Modum carminis, nec ad Genus pertinent...«²² Gallus uporablja takšne tvorbe dvakratno. Najprej za deklamatorični poudarek smiselnega akcenta kot npr. v 2, L (30, 133) (takt 13 in dalje):

Pax vo — bis

²⁰ Cvetko D., *Jacobus Gallus Carniolus*, Ljubljana 1965, 272.

²¹ Prim. Reichert G., *Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Musikforschung IV, 1951, 45.

²² Burmeister, *Musica poetica* ..., 61.

Nadaljnji primeri: 3, XXVIII (40, 83) II. pars: »exaudi«: 2, XXXVI (30, 94) »omnem terram«. Sem spada tudi mesto pri »altissimi« v 1, XXIV (12, 59), ki ga Ambros v svoji podcenjujoči oznaki Gallusove harmonike posebno graja kot »harmonski sunek«. ²³ To harmonsko figuro najdemo nadalje pri posebno afektivnih besedah, kot npr. v 3, XLIX (40, 152) (takt 3):



Tu lahko sestavimo kar cel seznam značilnih izrazov, ki jih Gallus podčrtava v vsebini njihovega afekta:

suaviter	1, XVIII	(12, 48)
melifluus	1, XXVIII	(12, 65)
admirabile	1, XXXIII	(12, 88)
gemitus	ibid	
moriri	3, XII	(40, 37)
tristis	3, LIII	(40, 160)
tribulatio	4, XI	(48, 50)
amor	4, CXXXVIII	(51/52, 210)

Definicija figure hypotyposis: »...est illud ornamentum, quo textus significatio ita deumbratur, ut ea, quae textui subsunt & animam vitamque non habent, vita esse praedita, videantur.«²⁴ je edina, ki dá pogrešati kompozicijsko tehnično fiksiranje. Navedeni primeri kažejo, da so s tem pojmom zajete najrazličnejše oblike tolmačenja afekta kakor tudi ponazarjanja teksta. Pri Burmeisteru najdemo med drugim citiran zaključni del moteta »Sicut Mater« Orlanda Lassa (GA VII, 97), kjer se pri tekstu »Et gaudebit cor vestrum« spremeni dvodelni v tridelni ritem. Tudi v večini primerov, kjer uporabi Gallus tridobni takt,²⁵ daje za to povod radostni afekt teksta:

1, XXVII	(12, 62)	Gaudet exercitus angelorum
4, III	(48, 11)	intra in gaudium Domini tui
4, XXVIII	(48, 118)	alleluja
4, CXXIV	(51/52, 184)	et gloriam consequi sempiternam.

Takšni pasusi nastopajo navadno na koncu motetov, včasih tudi kot interpolacije sredi skladbe, kot npr. v 1, IV (12, 16) »et revelabitur gloria Domini«. Redko pa najdemo exordium v tempus perfectum kot v »Laetamini cum Jerusalem« 1, V (12, 19). V dvodelnem motetu »Audi tellus« 1, LXVI (24, 3) je zaključek

²³ Ambros A. W., *Geschichte der Musik*, zv. 3, Leipzig 1881, 575 in dalje.

²⁴ Burmeister, *Musica poetica* ..., 62.

²⁵ Prim. Cvetko D., *Le problème du rythme dans les oeuvres de Jacobus Gallus*, Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag, Kassel (etc.) 1967, 28 in dalje.

teksta »Sed tu Dominus, rector fidelium...« v tridobnem taktu, da je tako poudarjeno nasprotje teksta do prejšnjega razmišljanja o zemeljski minljivosti. Tudi tu si je vzel Gallus za vzor uglasbitev istega teksta pri Lassu (GA XV, 44), ki je prav tako komponiral isto mesto besedila v tridobnem taktu. Drugi primer, ki ga daje Burmeister za figuro hypotiposis, pa že vodi k melodičnim figuram: iz Lassovega moteta »Confitemini Domino« (GA VIII, 131) je navedeno mesto »laetetur cor«, katerega radostni afekt je skladatelj izrazil s številnimi koloraturami v vseh glasovih. Pri Gallusu lahko opazimo, da uporablja močno melizmatiko le zelo umerjeno, njegov stil določa v celoti silabična deklaracija. Brž pa ko od tega odstopa, je povod za odstopanje skoraj vselej v smislu besedila. Pokazati je mogoče več skupin tolmačenj, ki so dosežena s posebnimi melizmatičnimi tvorbami. Najprej so v zvezi z Burmeisterovim primerom iz Lassa izrazi radostnega afekta. Tu se nadaljuje v melizmatiskem okrasju tradicija alelujnega jubilusa iz gregorijanskega korala. Tudi v večglasju je beseda »alleluja« tista, ki je opremljena z bogatimi koloraturami, tako npr. pri Gallusu v 2, XXX (24, 42), 2, XXXVII (24, 97) in 2, LXII (30, 162). Razen tega je tako interpretirana vrsta besedi slične razpoloženske vsebine:

iocundare	1, VII	(12, 24)
gaudere	4, CXIII	(51/52, 162)

izrazi poveličevanja:

laudare	3, VIII	(40, 27)
collaudare	4, XXVI	(48, 110)
laus	3, XIX	(40, 54)
gloria	1, XCIV	(24, 93)

in končno še vsi pojmi iz območja glasbe:

canere	4, VI	(48, 21)
psallere	1, LXXXIII, II. pars	(24, 65)
tuba	1, XX	(12, 52)
chorus	2, XXX	(30, 42)
organum	3, XLIX	(40, 152)

Razen za izraz afekta lahko služijo melizmi tudi za ponazarjanje podob v samem kontekstu besedila. Predvsem pa služi melizmatika ponazarjanju gibanja nasploh. Sem spada tudi tolmačenje glasov:

volare	2, LIX	(30, 154),
currere	4, CII	(51/52, 141),
fluere	4, V	(48, 18).

Razen tega še nekateri samostalniki, ki označujejo tekočine:

aqua	1, XCIX	(24, 104)
lac	4, III	(48, 11) in 4, LXIX (51/52, 86), II. pars

Gibanje je prav tako značilnost živega, zato uporaba melizmatike pri:

vita	1, LXXXIII	(24, 63)
vivere	1, CI	(24, 109), II. pars.

Naj navedemo še nekaj posebno lepih primerov zelo subtilnega ponazarjanja gibanja, kot npr. ponazarjanje gibov pri pisanju v 4, XX (48, 75), II. pars (takt 31 in dalje):



Tok solza je upodobljen v 2, III (24, 135) (takt 15 in dalje):



V 4, LXXVII (51/52, 88) je pri besedi »columbae« naznačeno s sočasno melizmatiko v gornjih glasovih utripanje golobjih peruti. Vendar pa melizmatika še ne izčrpa svoje izrazne možnosti z opisovanjem zunanjega gibanja in radostnega afekta (kot notranje »razgibanosti«). Dolžina melizma ustreza v podobi izrazom dolžine, kot npr. v:

a longe	1, I (12, 7)
prolongatus	1, C (24, 7)

Prav tako ustreza množina not v melizmu pojmom množice:

turba	4, LXX (51/52, 72)
manus (truma)	4, CXV (51/52, 166)
gentes	1, LX (12, 169)
multi	4, XXVI (48, 110)

Poseben primer figure hypotiposis so tudi tvorbe usmerjene melodike, ki jih je sicer pojmovno zajel šele leta 1650 A. Kircher v svojem delu *Explicatio figurarum* kot anabasis (dvigajoča se linija) in katabasis (padajoča linija), a jih je tudi tu ilustriral s primeri iz motetne literature 16. stoletja.²⁶ Obe figuri lahko služita ponazarjanju poteka gibanja kakor tudi upodabljanju afekta: »Anabasis, sive Ascensio est periodus harmonica, qua exaltationem, ascensionem vel res altas & eminentes exprimimus. . .« »Catabasis sive descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendis. . .«²⁷ Za slikovno funkcijo teh figur naj zadoščata primera v 1, II (12, 10) pri »ascendamus in montem domini« in 1, LXVI, (24, 3) II. pars pri »ceciderunt. . .«. Sicer pa so taka mesta tako številna, da se lahko odpovemo navajanju drugih takih primerov. Opozorimo naj le še na en primer uporabe figure katabasis, ki jo najdemo v slični obliki tudi pri Lasso, Willaertu in drugih,²⁸ na padajoče melodično gibanje za ponazoritev priklona v pozdrav, npr. v »Ave Maria« 1, LXX (24, 20) (takt 1 in dalje):

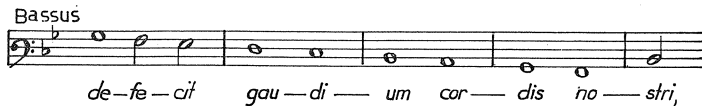
²⁶ Kircher A., *Musurgia universalis*, Rim 1650, 145.

²⁷ *Ibid.*, 145.

²⁸ Prim. Meier B., *Wortausdeutung und Tonalität bei Orlando di Lasso*, KmJb 47, 1963, 81.



Dva primera naj ilustrirata uporabo figur katabasis in anabasis kot izraz afekta žalosti in radosti 2, XVI (24, 175) (takt 9 in dalje):



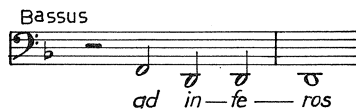
in 3, XI (40, 35) (takt 1 in dalje):



V to zvezo spadata še figuri hyperbole in hypobole, ki ju Burmeister definira kot prekoračenje glasovnega obsega.²⁹ Burmeister jemlje svoje primere spet iz dveh Lassovih motetov,³⁰ ki pa kažeta uporabo te figure kot sredstvo za tolmačenje teksta. Pri Gallusu nastopi med drugim v 1, XVIII (12, 48) (takt 9 in dalje):



Prim. tudi 1, XXXIV (12, 91) pri »exaltabitur« (str. 94) v cantusu I in basu I. Figuro hypobole najdemo v 1, LXVII (24, 9) pri »in morte« in v 1, XLII (12, 135), III. pars (takt 38):



Figuro circulatio, krožno melodično gibanje, je prav tako opisal šele Kircher,³¹ vendar jo pogosto najdemo pri Gallusu in sploh v 16. stoletju. Na mesto »circumdede runt eum« v pasijonu 2, V (24, 141) in na vzporedno mesto pri Lassu je opozoril že A. Schmitz.³² Razen tega je redno opremljena s to figuro beseda »coronare«, npr. v 4, XL (48, 49) (takt 18 in 19):



²⁹ Burmeister, *op. cit.*, 64.

³⁰ GA IX, 49, hypobole pri »transierunt« in hyperbole pri IX, 175 »in ore meo«.

³¹ *Op. cit.*, 145.

³² Schmitz A., *Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts*, v AfMw XVI, 1959, 244.

Podobne obrate najdemo v 4, XVII (48, 67) in 4, CXXV (51/52, 186). Tudi »zemeljsko obzorje« in »nebesni svod« sta ponazorjena s to figuro (takt 11 in dalje):

1, XXVI (12, 61).



4, LIX (51/52, 44) (takt 11 in 12).



Burmeisterovi primeri kažejo, da velja oznaka pathopoeia razen za melodične tvorbe tudi za posebno melodično rabo poltonskih postopov, bodisi da so lastni tonovskemu načinu ali pa da nastanejo zaradi predznakov: »Tum quando semitonia carminis Modo congruentia saepius extra morem attinguntur.«³³ Tu nastopata rada drug za drugim dva majhna sekundna intervala, kot npr. v 1, C (24, 106) (takt 19 in dalje):



V 1, XXI (12, 54) je izpeljan poltonski motiv s protifugo navzgor in navzdol v vseh glasovih kot soggeto exordiums (takt 1 in dalje):

Ob — se — cro Do — mi — ne, ob — se — cro

Ob — se — cro Do — mi — ne, Do — mi — ne,

Ob — se — cro Do — mi —

Ob — se — cro Do — mi — ne,

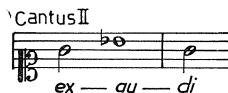
Tudi interval male terce služi izrazu afekta boli, bodisi da je že v samem tonskem načinu (takt 1 in dalje):

³³ Burmeister, *Musica poetica*, 61.

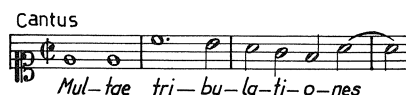
1, LXXVIII (24, 42).



ali pa da je dosežen z dodatnim tonom fa fictum (takt 3):
3, XXVIII (40, 83).



Prav tako učinkuje tudi skok male sekste navzgor kot tolmačenje teksta v smislu figure pathopoeia, ker se ta razveže s poltonskim postopom navzdol, kot npr. v 4, LXXV (51/52, 104) (takt 2 in dalje):



Generalno pavzo prišteva Burmeister h glasbenim figuram in jo označuje kot aposiopesis.³⁴ Zanj navaja tri primere iz Lassa (GA III, 192; V, 223; XV, 551), kjer pa ni notirana pavza, ampak začenja vsakikrat nov del teksta za noto brevis, ki ima fermato. Emfatični pomen fermate kakor tudi generalne pavze, ki jo je treba dostaviti, je jasen: v dveh primerih gre za napoved direktnega govora: »Angelus ad pastores ait: / . . .« ali: »Surgens Jesus dixit: / . . .«. V tretjem primeru pa se zaključuje polstavek, ki je posebno pomemben, s fermato: »Verbum caro factus est / et habitavit in nobis.« Podobna je uporaba generalne pavze tudi pri Gallusu: 3, LIV (40, 162) »Ingemuit Susanna et ait: / Angustiae. . .«, nadalje v 1, XXIV (12, 59) »Ecce, concipiēs: / et paries filium. . .«. Fermato z generalno pavzo najdemo tudi v treh pasijonih pri besedah »emisiŕ spirtum« (24, 133; 24, 153; 24, 167). Tu ima generalna pavza tudi svoj liturgični pomen: »Hic genuflectitur, et pausat̄ aliquantulum.«³⁵ Tudi v sklepu vseh treh pasijonov se nahaja pri besedah »miserere nobis. Amen.« emfatična figura aposiopesis.

Končno naj še tu omenimo po Thuringusu figuro apocope: »...est, cum finalis notula prorsus auffertur, et cum nota minima cantus terminatur.«³⁶ Ta način deklamiranja, ko se kompozicija končuje brez običajne razširitve notnih vrednosti, uporabi Gallus med drugim v 1, XXIV (12, 59):



³⁴ *Ibid.*, 62.

³⁵ *Liber usualis Missae et Officii*, Paris (etc.) (o. J.), 535.

³⁶ Thuringus J., *op. cit.*, 127.

Glede na tekst tu tako rekoč »manjka« zaključek dela. Podoben učinek je dosežen na koncu moteta »Beatus vir« 1, XXXIV (12, 91) pri besedah »desiderium peccatorum peribit«.³⁷

Možnosti tolmačenja teksta niso nikakor izčrpane v tukaj navedenih figurah. Johannes Nucius pravi v uvodni pripombi k svojemu zelo kratkemu nauku o figurah, da bi ne bilo težko sestaviti dosti večje število figur: »Etsi ad Rhetorum imitationem non difficile erat ingentem figurarum Cathalogum coacervare, nos tamen brevitatis studio de septem sequentibus tantum agemus, ex quarum collatione, de aliis Harmoniae ornamentis facile judicabunt discentes.«³⁸ V zvezi z razlago svojih sedmih figur našteva potem veliko število besedi, »... quae ipso sono & notarum varietate sunt exprimenda & pingenda.«³⁹

Obsežno raziskovanje odnosa med besedo in tonom v ustvarjalnosti Jakoba Gallusa, k čemer lahko med drugim prispeva tudi pričujoča študija, bo moralo izhajati iz nauka o figurah in v zvezi z besednim seznamom Nuciusa poskušati preučiti vse glasbene dimenzije glede na njih zvezo s tekstom. Pri tem bo treba tudi pokazati v kolikšni meri vpliva vsebina in oblika uglasbenega besedila na zborovsko zvočnost in njeno raznoliko obravnavo v eno in mnogozbornem stavku. Takšna raziskovanja, ki gredo prek področja nauka o figurah, so bila v zadnjem času opravljena pri dveh Gallusovih sodobnikih, pri Orlando di Lassu in Leonhardu Lechnerju.⁴⁰ Primerjava dobljenih spoznanj z rezultati enake študije pri Gallusu, mora biti tem bolj poučna, ker so, kot je znano, kompozicije obeh imenovanih skladateljev v mojstrovi zapuščini⁴¹ in ker smo zveze med deli Lassa in Gallusa lahko že tu nakazali.

SUMMARY

The present paper represents a contribution to the study of the relation between word and tone in the works of Jacob Gallus. The author bases his study on the doctrine of musical figures as it was formulated by the theorists of the 17th century, first of all by J. Burmeister. Since Gallus' music is intimately connected with the text, the application of this doctrine to his works yields interesting results. The figures isolated by the author from the compositions of Gallus can be divided into two groups: harmonic figures, which concern the whole structure of the composition, and melodic figures, which concern the melody itself. The first harmonic figure dealt with is the fuga realis which means the occurrence of imitation. This generally used technique has an intimate connection with the text, only if it occurs in the middle of a homophonic piece. Its subsidiary form is, among other things, also hypallage, a counter-fugue serving to represent a contrast of content. In this connection it is interesting to note that Gallus follows

³⁷ Kircher označuje isto figuro kot »repentina abruptio« in navaja isto mesto teksta kot posebno primerno za njeno uporabo (*Op. cit.*, 145). Prim. enako obdelavo besedila pri Lassu v GA III, 56.

³⁸ Nucius J., *op. cit.*, pogl. VII.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Meier B., *Wortausdeutung und Tonalität ...* (Prim. op. 28); isti, *Alter und neuer Stil in lateinisch textierten Werken von Orlando di Lasso*, AfMw XV, 1958, 151 in dalje. Weber H., *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*, disertacija, Hamburg 1961.

⁴¹ *DTÖ*, zv. 12, XXXIII.

the model of Lasso in his motet »Peccantem me quotidie« since Lasso in his composition of the same text also used a counter-fugue. As a further means of interpreting a text, the figure noema is employed, that is, a chordal passage in an otherwise polyphonic composition. This figure in contrast to imitation which illustrates the text in an image arouses a strong emotional state which results in turning the attention of the listener to the corresponding meaning of the text. Far more often than simple noema its repetitive forms analepsis and auxesis occur. The corresponding figure in polychoral compositions is anaploce which occurs in Gallus in such a characteristic form that Gallus' works were already taken by the theorists of the early 17th century as school examples of this polychoral technique. Among the harmonic figures in a narrower sense the dissonant figure syncope occurring in connection with the figures pleonasmus and symblema, serves for effective underlining of an emotional state. In Gallus, the employment of the double subdominant, which nearly always appears in passages of heavy emotional content, belongs to specific harmonic structures. Such an employment of the double subdominant is denoted by Burmeister as the figure pathopoeia. The figure hypotyposis may comprise interpretation of strong emotional states and may illustrate the text in various ways. So it can occur, for example, as a change of a binary to ternary metre which is induced by a joyful mood in the text. In this respect Gallus' motet »Auditellus« is interesting with its conclusion in a ternary metre. Also here, Gallus follows Lasso's composition for the same text who set to music the same passage of this text in a ternary metre. Further, the figure hypotyposis may have a melodic meaning and denotes the employment of melisma, especially of coloraturas, to the effect of underlining a special moment of the content, above all, joy. In addition, this figure serves to illustrate movement and everything that is living. Gallus made a very moderate use of melisma, but when he did employ it, the reason was nearly always provided in the contents of the text. A special example of the figure hypotyposis appears in the structure of the so-called directed melodics: anabasis — an ascending melody, and katabasis — a descending line. Both the figures are employed by Gallus to illustrate progress of movement and to depict strong emotions. These figures are similar to circulatio, that is, a circular melodic movement, often found in Gallus and other composers of the 16th century. The passage »circumderunt eum« in the Passion 2, V (24, 141) and the parallel passage in Lasso has already been discussed by A. Schmitz. Like hypotyposis, the figure pathopoeia also has a melodic meaning in addition to a harmonic meaning. So Burmeister denoted the special use of semi-tonal progressions as pathopoeia, whether these are a part of tonality or not. Finally the author of the paper draws attention to the fact that Gallus, like other authors of that period, employs the general rest, denoted by Burmeister as aposiopsis, as a means of emphatic stress.

PRVINE MELODIČNE DIKCIJE V KOGOJEVIH OTROŠKIH PESMIH

Borut Loparnik (Ljubljana)

Melodična gradnja, zlasti pa dikcija, torej melodični izraz, je kljub mnogim odličnim razpravam še vedno teoretično slabo raziskano kompozicijsko področje; tisto območje skladateljevega dela je, ki je najtesneje povezano z ustvarjalčevo psihično in estetsko fiziognomijo ter njuno, nikakor preprosto ali premočrtno posledico, umetniško močjo. Pojmi so zato še vedno približno začrtani, celo nejasni, historični orisi si pomagajo s primeri iz znanih del, ki naj ponazorijo okvir in bistvo slogovnih obdobij brez nadrobne analize,¹ teoretično raziskovanje pa se zaradi neoprijemljivega, boljje preveč mnogostranega in intimno, osebno pogojenega predmeta največkrat znajde v sicer logičnem, toda prav zaradi formalne logike naravi stvari le delno dostopnem razglabljanju.² Tega ne gre prvenstveno pripisovati pomanjkljivim metodam ali preskromno razviti znanstveni panogi. Melodična dikcija bolj kot katerakoli druga sestavina glasbene umetnine razkriva bistvo ustvarjalnega duha, torej najglobljo resničnost muzikalnega izražanja — to pa je enakovredno sožitje dveh, doslej najmanj raziskanih prvin —, psihične in čiste glasbene nuje.

Pričujoči poskus potemtakem ni razlaga osrednjega vprašanja Kogojevega opusa, njegove umetniške samostojnosti in vzrokov, ki so zvezani z njo. Ne samo zavoljo naštetih okoliščin. V skladateljevem življenjepisu so še neraziskana odločilna obdobja (poreklo, začetek in razvoj njegove bolezni), manjka tematski katalog, ki bi omogočal nujno potrebne primerjave, pogrešamo analize končanih del, torej skoraj vso znanstveno literaturo. Vrh tega so otroške pesmi,³ čeprav sklenjen in samostojen, vendarle najmanjši del Kogojeve zapuščine, ustvarjene skoraj vse v enem zamahu in zato brez časovnega razpona, ob katerem bi lahko

¹ Prim. Szabolcsi B., *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budimpešta 1959.

² Gl. npr. gesli »Melodija« (Supičič I.) in »Melodijski tipovi« (Šivic P.) v ME, poglavje »Melodia« (Bonaccorsi A.) v La Musica-Enciclopedia storica, delno tudi geslo »Melodie, B. Systematisch« (Dahlhaus C.) v MGG.

³ Skladatelj jih ni nikoli izdal v samostojni zbirki. Večina jih je izšla v zborniku *Otroške pesmi*, Trst 1924, ki ga je uredil Srečko Kumar. Te je v posebnem zvezku (Marij Kogoj, *Otroške pesmi za mladinski zbor*) ponatisnila DZS 1956 (v nadaljevanju vedno *Otroške pesmi*); urednik Matija Bravničar je obdržal prvotni vrstni red: »Lastavica«, »Ko smo spali«, »V gozdu«, »Na saneh«, »Rajanje«, »Kaj ne bila bi vesela«, »Deček in sinička«, »Holadrij«, »Zvončki«, »Trobentice«, »Breza«, »Mladinska«. Kogoj je pozneje objavil samo še dvoglasni zbor »Sveti Jurij« (Naš rod I, str. 199, ponatisnjen kot »Zeleni Jurij« v Grlici VI, str. 51). Po njegovih rkp. sta Jakob Jež in Pavle Kalan, redigirala ter objavila »April« (Grlica V, str. 44—45), Jež pa še pesmi »Cicifuj« (Grlica VI str. 38-39), »Pust« (Grlica IX, str. 2) in »Metuljček« (Grlica X, str. 12—16). Skupno poznamo torej 17 Kogojevih mladinskih zborov.

sledili razvoju avtorjeve glasbene miselnosti,⁴ tematsko so omejene na ozek krog otroškega doživljanja narave in sveta ter podrejene kompozicijskim zahtevam mladinskega petja. Po drugi strani dovoljuje prav ta opus verjetno najbolj natančen pogled v skladateljevo melodično dikcijo, seveda z omejitvami, ki jih postavljata namen dela in čas nastanka.⁵ Gre za skladbe, ki jih je, nemara sploh edine, napisal Kogoj brez velikih priprav, popravkov in dolgotrajnega, mučnega iskanja najboljšega izraza prvotni zamisli,⁶ za pesmi brez instrumentalne spremeljave, namenjene enemu, dvema, le redko trem glasovom, skratka za najbolj čisto vokalno glasbo, ki je ne dopolnjujejo in ne omejujejo harmonske, ritmično-metrične, oblikovne in barvne sestavine večjih kompozicijskih zasnov, celo zahteve običajnega zborovskega stavka ne. Samo po sebi se razume, da segamo s tem le na območje skladateljevega literarno pogojenega navdiha, na območje tistega melodičnega izraza, ki raste iz vsebinske in pojmovne razsežnosti besed ali besednih zvez ter njihove poetične imaginacije. Ker pa je bil Kogoj predvsem vokalni ustvarjalec, ker se je očitno lahko najbolje izpovedal ob pesniškem besedilu, smemo domnevati, da nam prvine melodične dikcije v otroških pesmih razkrivajo nekaj pomembnih potez njegovega psihičnega in muzikalnega bistva.⁷

Teoretično se Kogoj z vprašanjem ni mnogo ukvarjal, saj bi tako nasprotoval lastnim nazorom o glasbi in nalogah skladatelja. Že v mladostnem kompendiju svojih umetniških prepričanj in znanja, v razpravi »O umetnosti, posebno glasbeni«,⁸ je zapisal, da je muzika »iz svoje snovi razvita umetnost, v notranjost

⁴ Tri četrtine skladb (13 pesmi) je nastalo, skoraj gotovo na Kumarjevo pobudo, 1922. ali 1923. leta, verjetno v Gorici. Gl. o tem Fabijan M., *Marij Kogoj — skladatelj zborovske glasbe* (seminarska naloga), str. 17 in Loparnik B., *Marij Kogoj — kritik* (diplomska nal.), str. 90—92, op. 27; prim. tudi op. 14 pričujoče razprave. Kar zadeva nastanek ostalih skladb, ni zanesljivih podatkov. Toliko je gotovo, da je Kogoj napisal »Svetega Jurija« istočasno z drugimi Otroškimi pesmimi (gl. mapo Kogoj M., 1—3 glasne pesmi za mladino, rkp. v glasbeni zbirki NUK; čistopis zbora »Sveti Juri(j)« je na istem preganjenem partiturnem listu kot ena zadnjih, če ne sploh zadnja skica za pesem »Holadrijo«). Pri poznejših štirih skladbah si lahko nekoliko pomagamo le s slogovnimi značilnostmi. Po njih sodeč so nastale v naslednjem vrstnem redu: »Pust« — »Cicifuj« — »April« — »Metuljček«. Ker je zadnja verjetno že iz obdobja po letu 1930 (prim. Jež J., »Metuljček Marija Kogoj«, G X, str. 16 tekstovnega dela), jo bomo ob podrobnejših primerjavah upoštevali le izjemoma in brez redaktorjevih dopolnitev.

⁵ V skladateljevem umetniškem razvoju pomenita leti 1922 in 1923 konec zgodnjega ustvarjalnega obdobja, preden se je lotil opere »Črne maske«, ter čas, ko se pokažejo prva znamenja poznejše boleznii (gl. o tem Loparnik B., *Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«*, MZ II, Ljubljana 1966, 79).

⁶ To trditev dopuščajo kratko razdobje, v katerem je prvih 13 otroških pesmi nastalo, ohranjeni čistopisi (gl. cit. mapo v glasbeni zbirki NUK, v njej manjka le rkp. pesmi »Na saneh«) in nemara tudi pomanjkanje osnutkov ali skic, čeprav je seveda mogoče, da so se izgubile — predvsem pa popolnoma sproščena invencija, ki ne kaže nikakršnega napora v poteku misli ali oblikovanju celote, prav tako nobenih poznejših dopolnitev, zaradi katerih postane Kogojev stavek mnogokrat preobložen, ritmično zapleten in harmonsko prenasičen. Prim. mešani zbor »Nageljni poljski«, ki je tudi nastal v Gorici. Celo prvotno neobjavljeni »Sveti Juri« ima nekaj teh potez, in nemara ga prav zato Kumar ni sprejel v svoj zbornik — ali pa mu ga Kogoj sploh ni ponudil.

⁷ Po tej poti se bomo nemara lahko bolj približali tudi njegovim instrumentalnim delom. Sam je bil namreč prepričan, da je glasba »najbolj značilna, kot glasba najbolj popolna, kadar je sama, brez plesa, brez besed, brez programa. V zvezi z drugimi je ton rabljen z ozirom na besedilo in program, v neprogramski godbi je ton sam svoj vodnik.« (*O umetnosti, posebno glasbeni*, DS XXXI, 94).

⁸ Izhajala je v DS 1918 in 1919. O njej gl. Loparnik B., *Marij Kogoj — kritik*, 16—30.

človeka postavljena«, da hoče »izločiti zunanji svet od notranjega, osredotočiti človeka v notranjščino njegove duše, prodreti vanjo in zajemati iz njenega dna. Izčrpati hoče notranji svet, podati njegove vsebine vrednost in obsežnost ter dati umetniškemu izrazu najpopolnejše lice.«⁹ Razumljivo je torej, da »predmet in vsebina glasbe je in ne more biti drugo kakor čustvo, zgolj estetično čustvo. Opisovanje je dobro le, v kolikor je sredstvo k poglobitvi,« programska glasba pa »naj se tudi poslužuje opisovanja, drži naj se zunanjih pojavov, da jih skuša izraziti, še toliko, . . . v kolikor je dobra, ne izraža le, kar opisuje, ampak predvsem drugo. . . Kadar je opisovanje dobro, je torej dobro vsled tega, ker istočasno izraža notranji svet. . . Programska glasba pomeni zato navsezadnje le, da je zunanja narava ali kaj stvarno danega bilo povod umetniškemu snovanju, čigar izrazno sredstvo je bilo opisovanje. . . Mogoče se vpletajo v programsko glasbo drugačni elementi kakor v neprogramsko, kakor se zdi, se v njej uveljavljajo *drugačni domisleki*. (podčrtal B. L.) Kdor sklada po programu, sklada že drugače kakor oni, ki sledi svojemu prostemu nagnenju in intuiciji.«¹⁰ — Najbolj neposredno izraža skladatelj bistvo svoje umetniške izpovedi torej v melodični dikciji. Kako intimno in zato teoretično neoprijemljivo je Kogoj dojemal to osrednje vprašanje ustvarjanja, dokazuje poleg ohranjenih skic za njegova dela najizraziteje ravno razprava »O umetnosti, posebno glasbeni«. Z značilno samozavestjo se loteva slehernega problema, naj sega z njim v estetsko, etično in zgodovinsko vrednotenje glasbe ali na območje kompozicijsko-tehničnih razglabljanj. Le melodične dikcije se ne dotakne nikoli naravnost, samo ob njej se zateka k domnevam: »Niti napev niti tema nista za glasbo neizogibno potrebna, dasi je zbor kritikov zagnal oglušno vpitje, da se glasbena umetnina sodi po tem, ali ima melodijo ali ne. Glasba brez napeva je bila že davno. Podlaga glasbenega snovanja more biti v tem primeru glasbeni zasnov. More pa biti tudi kaj drugega. Če je glasba melodična, če zveni blagodejno, če skladnost glask tako vablivo kliče človeka, še nikakor ne pomeni, da ima melodijo.«¹¹ Več iz Kogojeve razprave ne izvemo, vendar nekateri stavki njegovih kritik dokazujejo, da ga je tudi pozneje vprašanje melodične dikcije močno zanimalo, zlasti pri slovenskih skladateljih in na opernem odru,¹² da je dobro ločil posebnosti instrumen-

⁹ DS XXXI, 92, 93.

¹⁰ *Ibid.*, 93, 94. — Misli o različnosti melodične dikcije se dotakne še nekaj odstavkov pozneje (str. 94): »Obliki posvečajo skladatelji premalo pozornosti, dandanes je pozornost v prvi vrsti namenjena na izvirnost v harmoniji. Za obliko je že ne preostane nič več. Poleg tega odvrta od izvirnosti v obliki tudi misel, da je vse ono, kar ni zloženo v že znanih in priznanih oblikah, brez oblike. Gotovo je treba globljega razumevanja oblikovnih sestavin, da kdo zamore biti izviren v obliki. . . Mogoče celo odgovarja vsakemu domisleku določena glasbena oblika, ki mu najbolj odgovarja, mogoče leži v vsakem glasbenem zasnovu njegova kal, ki jo je treba gojiti, da nastane ona oblika, ki mu najbolj odgovarja.«

¹¹ *Op. cit.*, DS XXXII, 112. — Vsaj delno potrjuje to misel verjetno tudi zapis: »Iz zakonitosti glasbenih pojavov ni sklepati na nekaj določenega, česar bi se skladatelji morali držati. Ta zakonitost je poznana le deloma; zato ne more biti res, da bi se umetniki morali držati dosedaj dognanih postavnosti in pojavov, ker le del so drugih pojavov, zvečine še prikritih« (*ibid.*).

¹² Npr.: »Aljaž se ne poslužuje motivov zato, da bi storil kompozicijo; vsaj v tem zvezku ne. Čudno je to, če pomislimo, kako je na primer vse drugače komponiral Avgust Leban, da ne omenimo, kako različno in na kako izvirne načine je končeval Benjamin Ipavec« («*Jakob Aljaž; IX. zvezek mešanih in moških zborov*«, S XLVIII, št. 216, 22. IX. 1920). — Posebnost Benjamina Ipavca »je zapopadena v težnji, spraviti muzikalen

talnega in vokalnega izražanja ter se ob slednjem vse bolj poglobljajal v odnose med besedilom in glasbo,¹³ tudi v zahtevno presojanje o pravem muzikalnem

domislek v sklepne akorde svojih samospevov.« (»O razvoju slovenskega samospeva«, DS XXXV, 283). — »Končni postopi v sopranskem partu [Sattnerjevega oratorija 'Assumptio'] se preveč omejujejo na običajne konce v operah in operetah (kvartni ali kvintni postop)« (»Koncerti«, LZ LI, 571). — »Emil Adamič je... prispeval še dva peteroglasna mešana zbora, v katerih izraža z modernimi sredstvi svoje muzikalne misli, ki pa ne učinkujejo neposredno« (»Koncertni pregled«, LZ LII, 192). — »Pevni glas je na tej strani posebno izrazit, kakor je Savin sploh v deklamaciji bolj originalen kakor so po večini drugi komponisti... Srednja pesem ima vsaj en domislek, ki ga komponist izpelje, vendar estetično pesem ni dovolj izdelana« (»Risto Savin: op. 13. Pet pesmi; op. 20. Tri pesmi.«, LZ XLI, 700). — »Invencija Savinove muzike je v tem delu nekam šibka, zlasti motivična stran, ki ji ne manjka remeniscenc ne od severa ne od juga... Interesantno je, kako je na nekaterih mestih komponiran poljub — brez vsake konvencije in sladkosti; zdi se, da je ta stvar dobila v Savinovem delu najgloblje razumevanje, najboljši komentar... Deklamacija je posrečena, dasi ne vseskozi, in prinaša celo stvari, ki bi bile sposobne napraviti delo dragocenejše, če bi se rabile pogosteje« (»Lepa Vida«, S XLVIII, št. 231, 9. X. 1920). — »V opereti je potem par duhovitih deklamatoričnih mest, posebno v večzbornih nastopih... [in] zlasti v orkestru mnogo glasbenih načetkov, ki bi bili zmožni biti izhodišče prav vesele glasbe, do katere pa vendar ne pride, zlasti vsled banalno izdelane oblike posameznih delov in njih šablonskih koncev« (»Offenbachova 'Madame Favart'«, S XLVII, št. 125, 1. VI. 1919). — »Dvořakova glasba k tej bajki je polna izvirnih domislekov in ne brez precej številnih muzikalnih reminiscenc iz one dobe, v kateri je skladatelj sam živel... Ali od lepega začetka do lepega, 'Grandioso e appassionato' na koncu je vendarle cela vrsta domislekov, ki morajo zbuditi naše zanimanje. Vendar pa vidim v tem delu večjo umetnost v spretnosti in iznajdbi, kakor nam jo kaže raba spremljevalke, ena onih malenkosti, ki včasih dela občutje tako 'zametno'« (»Rusalka' od Antona Dvořaka«, S XLVII, št. 252, 31. XII. 1919). — »V zadnjem času je Franz Schreker Debussyjev način recitativne deklamacije na mnogih mestih razširil in izdelal v recitativno melodijo. Nasprotno Puccini pogosto melodijo razdeli med pevce, a kratka besedila z močno naznačenimi deli so prej zmožna nuditi jasnejšo sliko... V posameznih delih je glasba naslovne opere zelo lepa, vmes pa je precej šibkejših mest, ki na kaj spominjajo; včasih morda na Puccinija samega, včasih pa tudi na prav navadne zvoke, kakor je tudi v marsikaterih koncih precej šablone« (»Marij Kogoj: 'Madame Butterfly'«, S XLVII, št. 140, 21. VI. 1919).

Posebno zanimanje za melodično dikcijo v operi in delih slovenskih skladateljev je treba brez dvoma pripisati Kogojevi želji, da bi napisal opero po Prešernovem »Krstu pri Savici«; s to mislijo se je ukvarjal verjetno že od leta 1918 ali 1919 naprej (gl. Klemenčič I., *Marij Kogoj — Črne maske*, dipl. nal., str. 10).

¹³ »O tem, kako je skladatelj ravnal s tekstom, ne maram zgubljati besed. Nešteto je namreč možnosti, glasbeno dobro predavati katerokoli besedilo, in v tem nas zbirki ne motita.« (»Dvoje zborovskih publikacij Stanka Premrla, namenjenih cerkvi«, S XLVII, št. 234, 11. X. 1919) — »Prireditev opernega teksta kaže tolik obseg, da je mogel komponist jasnost deklamiranega teksta pomnožiti z mnogimi ponovitvami besednih zvez, ne da bi se delo s tem preveč podaljšalo. Kolikor se mu je tekst zdel vendar preobširen, pa je vpeljal prozo, ki je precej dober izhod za komponiranje mnogih besedi, posebno če je tekst po osebnem občutju dobro stiliziran, s tem da sta naznačena ritem in tempo govora. V tej operi sicer misel ni izdelana na tak način, ampak je proza vpeljana na čisto navaden način, tako nekakor kakor po navadi v operi.« (»Adamov 'Postiljon'« S XLVII, št. 153, 6. VII. 1919) — »Deklamacija [v Sattnerjevi kantati 'V pepelnični noči'] je malo izrazita, tekst je na pevni glas kakor prilepljen, neprimerne ponovitve besednih zvez so skoro na dnevnem redu, kakor je tudi čudna uporaba zbora v različni zasedbi na mestih, kjer govori eden. Ne more se sploh reči, da je tekst deklamacijsko primerno interpretiran... In velika je nevarnost, da tako nesoglasje med muziko in tekstom dela končno ne ovrže.« (»O nekaterih glasbenih izdanih«, DS XXXV, str. 413) — Kantata »Oljki« »je v celoti komponirana preveč raztegnjeno, kajti tekst takega obsega bi moral biti izčrpan v polovico krajšem času, kot ga Sattner za to dejansko potrebuje, če bi hotel, da bi bila skladba res smotrno zgrajena. Predvsem bi bilo bolje,

in vsebinskem svetu otroških pesmi.¹⁴ Slednje najboljše priča, kako temeljito in s kolikšno odgovornostjo je segel na izpovedno in kompozicijsko dotlej tuje področje. Otroške pesmi so bile Kogoju prav tako vredno delo kot katerokoli drugo skladateljsko snovanje in so torej popoln izraz njegove umetniške fiziognomije.

Osnovne poteze melodične dikcije teh pesmi razkrije že bežen pogled. Gre za pretežno silabično komponiranje besedila, ki se le redko in večidel s posebnim namenom ustavlja ob kratkih melizmatičnih poudarkih. Okraskov ni. Melizmi kot posledica premajhnega števila metričnih enot teksta ob logičnem poteku tonske linije so izjema in širijo melodični obseg zloga le v dvo-, največ tritonska zaporedja¹⁵ ali na prehodne, menjalne in sosednje akordične tone.¹⁶ V primeri z njimi je »pravih« melizmov še mnogo manj. Kogoj jih uporablja izredno varčno in preudarno, omejuje jih na najnujnejši razpon, zato tudi vselej doseže zaželeni učinek: muzikalna vsebina posameznih intervalov je pri tem odločilnega pomena. Melizme mu izvablja bodisi pojmovno območje nekaterih besed, npr. »mladost« (pr. 1, 2), »lep« (pr. 3), »mehak« (pr. 4), bodisi lastno sorodno občutje ob različnih besedah (pr. 5). Včasih z njimi na primernem mestu podčrtuje tudi pomen celotne misli (npr. »hudi k nam prišli so časi« in »kadar sem v majceni kletki nema čepela tri leta kakor kraljična zakleta« v pesmi »Deček in sinička« ali »v licu smeh in solze kaže« v »Aprilu«) (pr. 6, 7, 8) ter razpoloženje posameznih besed (pr. 9). Melodični postopi so največkrat sekundni, redkeje terčni in kvartni, še manj je kvintnih; vse druge intervale uporablja Kogoj v enaki meri tja do male septime. Primerjava pokaže, da so tonske razdalje pri vzponih (pri postopih navzgor) večje od onih pri padcih, vendar v posameznih pesmih razlika med njimi ne preseže območja dveh celih tonov.¹⁷ Melodija se v enem zamahu najpogosteje dvigne do male sekste ali se spusti za čisto kvinto in tudi v pesmih, kjer

da bi skladba ne imela delov, vendar pa navsezadnje to še ni najhujše, toda to neštevilno ponavljanje teksta (kar pravzaprav edino dela skladbo tako dolgo) stavi glavni potek pesmi, njeno misel in razvoj te misli popolnoma v ozadje. Poglavitno postane tako postranska stvar in to je osnovna pogreška.« (»Koncerti«, LZ LI, str. 571).

¹⁴ »Predstoječe pesmi . . . so razdeljene v dva dela: v pesmi, katere naj poje mladina in v pesmi, ki naj jih pojejo mladini odrasli. Težji del naloge, to je prvi, je rešen povoljno le deloma . . . Bilo bi potrebno, da bi se nekoč kdo pomudil pri tekstih, ki so namenjeni mladini in da bi spisal esej z analizo otroškega mišljenja, da bi ljudje vsaj enkrat za vselej vedeli, kaj je otroško.« (»Emil Adamič: Mladinske pesmi«, DS XXXV, str. 477) — Ker je kritika izšla ob koncu 1922. leta in je edina, s katero se je Kogoj dotaknil vsebine in namena otroških pesmi, posredno dokazuje, kdaj se je lotil komponiranja za Kumarjev zbornik.

¹⁵ Npr.: »Lastavica«, takt 20; »Kaj ne bila bi vesela«, t. 25; »Zvončki«, t. 15; »Pust«, t. 16, 23; »Sveti Jurij«, t. 9, 17, 25; »Cicifuj«, t. 9, 17; »April«, t. 2, 10, 12, 15.

¹⁶ Npr.: »Ko smo spali«, »Mladinska« (deški glasovi), »Sveti Jurij« (drugi glas v t. 6, 9, 10, 11). Poseben in osamljen primer je t. 17 v pesmi »Trobentice« (drugi in tretji glas), ki je nastal zaradi spremljevalne vloge: v drugem dvotonskem melizmu sta dva različna akorda.

¹⁷ Zanimiv za poznejši razvoj skladateljeve melodične dikcije je verjetno podatek, da se v Otroških pesmih opisano razmerje spremeni pri šestih od 13 skladb (»Rajanje«: m. 6 navzgor, č. 8 navzdol; »Na saneh«: m. 7 navzgor, č. 8 navzdol; »Holadrijo«: m. 7 navzgor, v. 7 navzdol; »Zvončki«: č. 5 navzgor, m. 6 navzdol; »Trobentice«: m. 6 navzgor, v. 6 navzdol; »Breza«: m. 6 navzgor, m. 7 navzdol), v štirih pesmih iz poznejših let pa pri dveh (v »Aprilu« m. 6 navzgor in m. 7 navzdol, v »Pustu« celo č. 4 navzgor in č. 8 navzdol, torej dvojna razlika!).

so vzponi in padci istega obsega, najdemo vselej interval čiste kvinte.¹⁸ Zaporedja večjih intervalov, ki ustvarjajo v ritmično ozkem prostoru zgoščeno, razgibano jedro melodične dikcije, so v Otroških pesmih redka in brez izjeme posledica vsebine ter razpoloženskega ozračja besedila, ne pa intonacijskih značilnosti govornice. Kogoj se zateka k njim le takrat, kadar hoče podčrtati kaj posebno važnega, torej iz podobnih nagibov kot pri melizmih. Taki so npr. vzklik v pesmi »Na saneh« (pr. 10), vprašanje v »Brezi« (pr. 11) ali izraz notranje dvojnosti »Aprila« (pr. 12).

Ambitus posameznih pesmi sega od čiste oktave do čiste duodecime, toda največkrat ostaja v območju med veliko nono in čisto undecimo.¹⁹ Za razliko od prvega glasu, ki mu je vedno zaupana melodija, imata drugi (v dvoglasnih pesmih) oz. tretji glas praviloma vsaj pol tona večji obseg, običajno pa je njun razpon širši za veliko sekundo ali malo terco.²⁰ V triglasnih pesmih se srednji glas podreja vodilnemu, zato je njegov ambitus bodisi enak bodisi nekoliko manjši.²¹ Že ta opis dokazuje, da je Kogojeva melodična dikcija harmonsko pestra in se ne omejuje samo na akorde poglavitnih lestvičnih stopenj. Opraviti imamo z izrazito diatonično mislijo, ki sprejema alteracije le izjemoma in ji je kromatično, torej barvno bogatenje melodičnega obrisa prej tuje kot nezanimivo.²² Njen svet je jasen in preprost, kakor je jasno in trdno silabično podajanje besedila. Notranjo razgibanost, ki jo čista muzikalna invencija začuti ob vsebini, dosega z domiselno in resnično naravno, nešablonsko uporabo vseh lestvičnih stopenj,²³ z občutljivim nihanjem med istoimenskim durom in molom,²⁴ predvsem pa s spretnimi, vselej psihološko utemeljenimi modulacijami ali preskoki iz ene v drugo tonaliteto.²⁵ Sozvočja so največkrat septakordi v obratih, ki nastajajo

¹⁸ »Lastavica«, »Deček in sinička«, »Mladinska«, »Sveti Jurij«.

¹⁹ Med petimi enoglasnimi pesmimi je ambitus prvih dveh (»Lastavica«, »Ko smo spali«) v. 9 in drugih dveh (»V gozdu«, »Na saneh«) č. 11, le poznejši »Pust« je omejen na č. 8. Oktavni obseg ima poleg njih samo še »Breza«. — Č. 12 dosega v melodiji le »April«, v tretjem glasu pa »Zvončki« in »Trobentice«.

²⁰ Tudi tu velja opozoriti na razliko med prvimi 13 pesmimi in štirimi iz poznejših let. Za Kumarjev zbornik napisane skladbe poznajo le dve izjemi: v »Svetem Juriju« je obseg spodnjega glasu manjši za m. 3, v »Brezi« ima tretji glas isti ambitus (č. 8) kot prvi. Med ostalimi pa je v »Aprilu« obseg tretjega glasu manjši kar za č. 4.

²¹ »Zvončki«: prvi glas v. 10 — drugi glas v. 10; »Trobentice«: v. 10 — m. 10; »April«: č. 12—č. 11; »Breza«: č. 8—v. 6. Izjema je »Mladinska«, ki je v resnici že štiriglasna (razdeljena sta dekliški in deški del zbora): pri deklicah je razmerje med zgornjim in spodnjim glasom m. 10—m. 13, pri dečkih č. 8—č. 11. Ker ne pojo skupaj nikoli več kot trije glasovi, je razmerje v obsegu med prvim, drugim in tretjim glasom pravzaprav m. 10—m. 13—č. 11. Prav tako je izjema »Metuljček«, ki je (razen v enem akordu) triglasen. Z upoštevanjem tega akorda je razmerje m. 10—č. 11—č. 12, sicer pa m. 10—č. 11—č. 11.

²² Jakob Jež je v razlagi svoje redakcije »Pusta« pravilno zapisal, da je Kogoj v mladinskih zborih »utemeljil sodobno diatoniko, ki je postala v najboljših primerih osnova za nadaljni razvoj naše mladinske glasbe.« (»K objavljeni Kogojevi otroški pesnik«. G IX, str. 13—14 tekstovnega dela).

²³ Npr. »V gozdu«, »Na saneh«, »Zvončki«, »Mladinska«.

²⁴ Npr. »V gozdu« (F-dur : f-mol), »Na saneh« (A-dur : a-mol).

²⁵ Najlepši primer je pač »Breza«, v kateri je nenehno zaporedje vprašanj in odgovorov, ki počasi razkriva značilnosti drevesa, ponazorjeno z vencem modulacij (ne po kvintnem krogu!) od e-mola do e-mola in sklepno kadenco na dominantno. — Tudi v kritikah se je Kogoj večkrat ustavljal ob teh vprašanjih. Npr.: »Princip kadence je v

iz smiselnega vodenja glasov, modulacijski postopi pa so pretežno diatonični; enharmonskega ni nobenega. Posebno pozornost posveča Kogoj kadenčnim obratom, kjer se uspešno izogiba obrabljenim kalupom. Prevladujejo plagalne in mediantne kadence, precej je tudi sekundnih, običajnih avtentičnih sklepov pa je razen ob koncih pesmi malo in so poživljeni z melodičnim opisom ali svežim ritmičnim domislekom.²⁶ — Nič manj značilno za skladateljevo muzikalno misel in njen odnos do besedila ni izbiranje tonalitete: ne samo tonalitete, s katerimi pesmi začneta in so vedno tenkočutno prilagojene vsebini,²⁷ ampak še bolj tonovskih načinov, ki jih melodična dikcija z nezmotljivo logiko notranjega dojetja poetičnega sveta izzove med samim potekom skladbe.²⁸ Kogojevi odzivi na literarno snov, ki jo oblikuje, niso podrejeni ne formalnim shemam ne naukom klasične harmonije; brez izjeme so intuitivna, čisto osebna glasbena podoba v besedilu nakazanega razpoloženja. Sicer ne nasprotujejo preprostim oblikovnim zasnovam, kakršne so primerne skromnim vsebinskim razsežnostim otroških pesmi, in tako ne segajo čez meje ustaljenih harmonskih zvez, toda njihova vsakokratna neposrednost in prepričljivost dokazuje, da imamo opraviti s samostojnim in samosvojem glasbenim mišljenjem, ki mu je standardna kompozicijska teorija le nujno potreben okvir za popolno svobodo izpovedi. Ne besedilo, temveč tonalno-harmonski odnosi so bistveno, največkrat odločilno gibalno oblikovne gradnje.²⁹ V teh odnosih se razkriva nenavadno asociativno bogastvo Kogojeve melodične dikcije, ves intimni, zelo nežni in občutljivi svet njegovega navdiha. Ostri, pretirano jasni in enosmerni dominantno-tonični in tonično-dominantni prehodi ali preskoki so redki in vselej pomenijo izjemno nasprotje dveh razpoloženj.³⁰ Bistvene za skladateljevo harmonsko občutje so

[Sattnerjevih]. . . delih preveč izrabiljen, medtem ko je raba ostalih stopenj omejena na minimum. Modulatorična stran je kar najbolj preprosta.« (»Koncerti«, LZ LI, 572).

²⁶ Kogoj skrbno pretehta lego končnega akorda v frazi in tako še podkrepi občutje vsebine. Prim. oba mehka terčna sklepa (t. 4, 8) v pesmi »Ko smo spali« ali »Deček in sinička« (t. 20, 46—48) z jasnimi in odločnimi oktavnimi ter kvintnimi sklepi v »Lastavici«, »Zvončkah« ali »Trobenticah«.

²⁷ Zanimiva je primerjava med Adamičevimi in Kogojevimi skladbami v Kumarjevem zborniku. Prvih je 14, drugih 12. Adamič se večidel giblje v kvintnem krogu od B-dura do D-dura (v B-duru 1 pesem, v F- in C-duru po dve, v G- in D-duru po tri), enkrat uporabi e-mol, enkrat Des-dur in enkrat g-mol z zvišano četrto stopnjo. Kogojeve so napisane v As-duru (2), Es-duru (1), F-duru (2), G-duru (1), A-duru (1), g-molu (2), e-molu (1), dve pa sta komponirani v miksolidijski tonaliteti. Med zgodnjimi in poznejšimi otroškimi pesmimi je spet občutna razlika (»Sveti Jurij« je v F-duru): poznejše so vezane pretežno na območje D-dura (»Pust«, »Cicifuj«, »Metuljček«), le »April« je v E-duru. Seveda velja primerjava samo za začetke skladb, vendar so Adamičeve tudi v nadaljnjem poteku, kljub bogatejši kromatiki, bolj zveste zapisanim predznakom in tonalitetam, ki so jim najbolj sorodne.

²⁸ Tri pesmi celo končujejo v drugi tonaliteti kot so pričele: »Lastavica« (miksolidijska : C-dur), »Rajanje« (g-mol : F-dur) in »Breza« (e-mol : H-dur, gl. op. 25).

²⁹ »Oblika nastane ali iz posebnega zanimanja zanjo od strani ustvarjajočega umetnika ali pa je akcidentalna, kadar umetnik vso pozornost porabi za poglobitev umetniške vsebine. . . Oblika vsebine le deli in pojasnjuje, jo dela pristopnejšo in razumljivejšo.« (»O umetnosti, posebno glasbeni«, DS XXXII, 112) — Terjalo bi posebno razpravo, če bi hoteli raziskati podrobnosti te brez dvoma osrednje poteze Kogojevega vokalnega ustvarjanja, vendar bi zanjo potrebovali najprej natančne analize večjih zborovskih del in samospevov. V pričujočem poskusu lahko zapisano trditev dokažemo pesmi »Lastavica«, »Rajanje«, »Deček in sinička«, »Trobenticek«, »Breza«, »Cicifuj«.

³⁰ Npr. srednji del v pesmih »Trobenticek« (t. 11—12) in »April« (t. 13—18).

mehke, nekoliko zabrisane tonalne zveze v območju terčnega sorodstva³¹ ter rahločutne preobrazbe dura in mola v miksolidijsko in eolsko lestvico.³²

Ritmično gibanje Kogojevih muzikalnih idej ni vnaprej določeno, iz čiste glasbene zasnove rojeno menjavanje poudarkov z nepoudarki. Kakor tonska linija je tudi ta del njegove melodične dikcije zvest odraz vsebinskih razsežnosti besedila, torej pesniškega ozračja zgodbe ali prisposodbe. Ker so skladbe izrazito silabične, je ritem seveda podrejen metrumu, vendar nikoli tako daleč, da bi ga metrična struktura teksta ovirala pri interpretaciji notranjega pomena pesmi. Ponekod na videz prosto, od besednih poudarkov nevezano gibanje glasbene misli potemtakem ni dokaz prvotnosti muzikalne ideje, ki jo je skladatelj samo uporabil ob dani literarni predlogi, ampak izraz intuitivnega dojetanja širšega območja verza ali kitice. V takih primerih sledijo matričnemu zaporedju pesmi premiki tonske linije in njihova harmonska osnova. Drugače povedano: muzikalna zamisel črpa svojo glasbeno resničnost in zaokroženost iz razpoloženskega jedra besedila, njegovo strukturo pa odraža bodisi z intervalnimi postopi bodisi z metrično-ritmičnim potekom, pogosto hkrati z obema. Improvizacijsko sproščena invencija otroških pesmi razkriva v teh okvirih skoraj neusahljivo zmožnost kombinatorike, ki je osnova samostojne oblikovne gradnje.

Že v kompozicijski teoriji Kogoj ni zagovornik stroge, enakomerne metrike; zavzema se za prosti ritem, saj »poudarek nastane in ostane tudi brez taktnice in kjer ga ni, tja ga taktnica tudi ne pričara«. ³³ Notna slika otroških pesmi je najboljša podoba tega muzikalno čistega nazora. Čeprav je brez taktnic napisana ena sama skladba (»Na saneh«), ne najdemo nobene, ki bi grešila zoper naravno povezavo besednih in glasbenih poudarkov, zoper pristno sožitje ritma in metruma, ³⁴ tudi če je začetni taktov način ohranjen skozi celo skladbo. ³⁵ Prevladujoča

³¹ Npr. g-mol : B-dur (»Rajanje«), Es-dur : g-mol (»Deček in sinička«), G-dur : e-mol (»Zvončki«), D-dur : h-mol (»Pust«), B-dur : G-dur (»Metuljček«).

³² Npr. miksolidijski prvi del pesmi »Lastavica«, ki se prek C-dura in G-dura konča v C-duru; t. 31—36 in 52—56 v pesmi »Holadrijo«, ki miksolidijski potek in njegove povezave z drugimi starimi lestvicami pretgajo z e-molom, g-molom (oba bi bilo mogoče razložiti tudi kot eolski tonaliteti) in G-durom; drugi del pesmi »Deček in sinička«, kjer je uporabljen naravni g-mol, torej eolska lestvica. Nekaj je tudi trenutnih odkimov iz dura in mola, kot npr. t. 18 v pesmi »April« (molovska dominanta).

³³ »O umetnosti, posebno glasbeni«, LZ XXXII, 113: »Takt je nasprotno od tega, kar je prosti ritem, ki, navezan na načelni poudarek, prebija takt in udarja preko taktnic. Osnovati glasbeno umetnino na podlagi tega ritma se mi zdi ravno tako umestno, kopravno in pametno, kakor dajati ji življenja iz takta, pri katerem je posebno mogoče opaziti, kakšna navlaka da so taktnice z označbo takta in predvsem, kako nepotrebna. Vedna menjava takta dela umetnino tako zamotano, da se zdi artistska senzacija. Če bi taktnice izostale, bi videli, kako lep red se vanjo vpostavi in kakšna preprostost. — Današnje ritmično pojmovanje pravi, da na lahko dobo ne sme poudarek. Ako ne bi bilo taktnic, bi bilo vsem razumljivo, da to ni res. . . . Mnogo, premnogo je glasbenih del, če niso morda vsa, ki se glasijo v različnih taktih enako, ostanejo z odpadkom taktnic ista, posebno še, kjer je pridana značilna harmonizacija, ki poudarke pomnogoteri. Le pisano je drugače, različno je le za oko.«

³⁴ Edina izjema je začetni motiv »Pusta«, kjer sklenjeni tok šestnajstink v 2/8 taktu ne sledi pravilno poudarkom teksta (»Pójdimo, vlovimo pústa« = ritm. pr. 12) in se tudi melodični poudarek v prvem taktu ne ujema z besednim (najvišja nota, tretja šestnajstinka, naglašá v besedi »pojdimó« drugi zlog). Kogoj je zamisel očitno obdržal zaradi njene prilagojenosti ostalim verzom, čeprav moramo upoštevati, da pesmi ni končal; v končni redakciji bi napako verjetno popravil.

³⁵ »Kaj ne bila bi vesela«, »Holadrijo«, »Trobentice«.

ritmična vrednost je osminka, sledijo ji šestnajstinka, četrtna in polovinka. Kogoj jih pri medsebojnem povezovanju ne uporablja samo za označevanje poudarjenih in nepoudarjenih zlogov, ampak z njimi nakazuje tudi dolžine in kračine vokalov, kadar hoče podčrtati onomatopoično posebnost besede: (ritm. pr. 1) v pesmi »Holadrijo« ali (ritm. pr. 2) v pesmi »Cicifuj«. ³⁶ Podobno ravna s punktiranimi vrednostmi, ki jih je v otroških pesmih začuda malo, ³⁷ npr. v »Dečku in sinički« (ritm. pr. 3) ali v »Svetem Juriju« (ritm. pr. 4), in celo s koronami, le da z njimi bolj slika razpoloženje celotnega verza: v pesmi »Na saneh« zateglost klica (»Kdor ima klobuk in kdo ni bos, z nami gre rajat!«), v »Zvončkih« trajnost dogajanja (»Zvončki beli pa zvonili dalje so...«). Še redkeje kot k punktiranim ritmičnim vrednostim se Kogoj zateka k metričnim delitvam dobe na triole. ³⁸ Uporablja jih bodisi namesto drobnih accelerandov, ki jih izzove besedna zveza (»Ko smo spali«) ali logika muzikalnega toka (»Holadrijo«), bodisi pri recitativnem podajanju teksta (»Metuljček«), v obeh primerih pa le izjemoma. Tudi kar zadeva sinkope, ni njegovo ravnanje nič manj varčno. Sinkopa je vselej izredno pomemben ritmični dogodek, naj je že namenjen besednemu poudarku ali dolžini zloga (kar se primeri komaj kdaj), ³⁹ podčrtavanju vsebinskega jedra ali slikanju razpoloženskega ozračja neke misli. Značilno je npr. poantiranje besede »sladki« v prvi kitici Kettejevega »Metuljčka« (ritm. pr. 5), ponazarjanje odločne otroške želje, skoraj ukaza v »Lastavici« (ritm. pr. 6), slikanje naraščajoče radovednosti v »Brezi« (ritm. pr. 7). ⁴⁰ Včasih, čeprav samo za trenutek in le v enem od več glasov, lahko sinkopa v ritmičnem kontekstu pomaga ustvariti celo nov taktovski način. ⁴¹ Podobno vlogo kot sinkopa ima v melodični dikciji otroških pesmi tudi pavza. ⁴² Razen ločevanja fraz in oblikovnih delov označuje z njo Kogoj, čeprav redko, nepoudarjene zloge ob začetkih motivov, ⁴³ doseza napetost v tonskem loku pred pomembno besedo ⁴⁴ ali (največkrat) pomaga melodiji, da se približa plastiki recitacijsko interpretiranega teksta, še celo v vprašanjih (ritm. pr. 8, 9). Opozoriti velja, da spričo sklenjenega toka ritmičnih vrednosti tudi pavza znotraj melodične linije ni pogost ritmični dogodek, zato doseže skladatelj vsakokrat popoln učinek.

Vse te metrično-ritmične prvine, uporabljene zdaj v medsebojni odvisnosti, ki jo terja glasbena ideja, zdaj osamosvojeno, kot poudarek posebno važnega

³⁶ Tudi s tega zornega kota je mogoče pojasniti značilnosti Kogojevih melizmov, le da gre pri njih predvsem za ritmično-metrično upodabljanje širšega razpoloženskega območja literarne predloge.

³⁷ Med njimi je največ četrtna s piko, le v dveh primerih najdemo osminki s piko in v dveh drugih šestnajstinki s piko.

³⁸ Drobnejših delitev (kvintol, sekstol) v otroških pesmih ni, tudi ni duol. Triole najdemo le v pesmih »Ko smo spali«, »Holadrijo« in »Metuljček«, kjer jih je največ.

³⁹ Npr. drugi del pesmi »Rajanje«, t. 19–20, 31–32, 35–36, 41–42 v pesm. »Holadrijo«, onomatopoično posnemanje ptičjega ščebetanja v pesmi »Cicifuj« (ti 19–20, 20–21): ritm. pr. 13.

⁴⁰ Podoben primer v »Lastavici« je še t. 5, v »Brezi« t. 18 in 21.

⁴¹ Npr. »Holadrijo«, t. 28–29, prvi glas (ritm. pr. 14); »Metuljček«, t. 16–18, drugi glas (ritm. pr. 15).

⁴² Ker je prevladujoča ritmična vrednost v teh skladbah osminka, je največ tudi osminskih pavz; približno za tretjino manj je četrtnskih, triosminskih so komaj tri, šestnajstinska pa samo ena.

⁴³ Npr. drugi glas v »Rajanju«, t. 21, tretji glas v »Aprilu«, t. 10.

⁴⁴ Npr. fraza Široko pesmi »V gozdu« (ritm. pr. 16). Primer je poučen tudi kar zadeva uporabo punktiranih ritmičnih vrednosti in sinkop, še celo zaradi melizma.

vsebinskega oz. muzikalnega trenutka zamisli, odkrivajo pri razčlenjevanju tudi osnovne poteze Kogojevega metruma. Največkrat je razporeditev težkih in lahkih dob trohejska ali anapestovska, celo tam, kjer je verz očitno jambski ali daktilski. Motivi, ki se začnajo s predtaktom, so zato bolj izjema kot stalna oblika melodične dikcije, vrhu tega jih skladatelj ponavadi hitro preoblikuje in zamenja s takimi, ki se pričnajo na težko dobo.⁴⁵ Menjave domala nikoli niso povezane s spremembo taktovega načina, čeprav je teh sprememb zaradi približevanja prostemu ritmu vse polno.⁴⁶ Kogojev ritem je razgiban, njegov tok postane enakomeren le, če ponazarja enotno razpoloženje verza ali kitice,⁴⁷ sicer pa ume tudi v enem samem taktovem načinu doseči nenavadno pestrost (ritm. pr. 10). Najbolj pogosto sta metrum in ritem seveda povezana v neločljivo celoto, ki ne dovoljuje ostre razmejitve med razporeditvijo dob in menjavanjem poudarkov, čeprav prevladuje zdaj ena, zdaj druga. Kadar je močnejši ritmični tok, določata metrično pomembnost besedila skoraj brez izjeme višina in položaj tona v melodični frazi; kadar prevladuje metrum, nastajajo spremembe taktovega načina in sinkopirani poudarki. V prvem delu »Breze« npr. je ritem enakomeren ter očitno nasprotuje stopici verza, kljub temu pa so metrične značilnosti natančno zadete s tonsko linijo (pr.13), v pesmi »Na saneh« se Kogoj popolnoma podreja metrumu, kar izzove hitro menjavanje zaporedja poudarkov in zato tudi notni zapis brez taktnic (pr. 14).

V otroških pesmih odločno prevladujejo binarni ritmi nad ternarnimi. Največkrat so označeni z 2/4 taktom, samo izjemoma s 4/4 (2/8 najdemo le v »Pustu«, 4/8 v »Cicifuju«).⁴⁸ Ternarno gibanje je praviloma počasnejše v tempu⁴⁹ in redko preseže sklenjen osminski ali četrtnski potek, bogato je punktiranih vrednosti, sinkope in šestnajstinska zaporedja pa so uporabljena zgolj za poudarjanje razburljivega dogajanja.⁵⁰ Nasprotno je pri binarnih ritmičnih tempo pretežno živahen,⁵¹ sinkope niso tolikšna posebnost (izjemne so samo punktirane

⁴⁵ Npr. »Ko smo spali«, »Rajanje«, »Holadrijo«, »Zvončki«. Edina pesem, v kateri se jambsko zaporedje poudarkov niti enkrat ne pretrga, so »Trobentice«.

⁴⁶ Večidel povezuje Kogoj takte z istimi ritmičnimi vrednostmi. Razlika med zgodnjimi in poznejšimi skladbami je očitna tudi tu: v Otroških pesmih sta izjemi le »Deček in sinička« (3/8, 5/8, 2/4) ter »Breza« (3/4, 3/8), med poznejšimi ni nobene, ki bi vztrajala pri istih enotah vrednosti (»Pust«: 2/8, 2/4; »Cicifuj«: 4/8, 3/4; »April«: 3/4, 1/4, 5/4, 2/4, 5/8, 3/8, 4/4; »Metuljček«: 3/4, 4/4, 2/4, 3/8).

⁴⁷ Npr. pozvanjanje »Zvončkov«, zamaknjeno mirni odgovori »Breze«, razigrano otroško vrvenje v »Pustu«.

⁴⁸ Spet je treba opozoriti na razloček med skladbami iz let 1922—1923 in ostalimi pesmimi. V prvi skupini so pretežno ali popolnoma v ternatnem ritmu štiri skladbe (»Sveti Jurij«, »Deček in sinička«, »Ko smo spali«, »Breza«), torej slaba tretjina, v drugi tri izmed štirih.

⁴⁹ Oznake: proseče (»Lastavica«); hrepeneče, mirno (»Ko smo spali«); otožno (»Deček in sinička«); počasi (»Zvončki«); zmerno (»Sveti Jurij«, »Cicifuj«); mehko (»April«); pri »Brezi« tempo ni predpisan, vendar gre očitno za umirjeno gibanje. Izjema je prvi del pesmi »Deček in sinička« (gibčno).

⁵⁰ »Breza«! Nekoliko drugače je obravnavan ternarni ritem samo v »Metuljčku«, kjer imamo opraviti s poznim Kogojevim slogom.

⁵¹ Oznake: živo (»Rajanje«, »Holadrijo«, »Mladinska«), hitro (»Rajanje«, »Holadrijo«), živahno (»Lastavica«, »Trobentice«, »Cicifuj«), razigrano (»Pust«), lahko (»Zvončki«). Le pesmi »V gozdu« (andante, široko), »Kaj ne bila bi vesela« (rahlo, nekoliko bolj počasi) in »Sveti Jurij« (zmerno) so predvsem počasne.

vrednosti),⁵² pogosta pa so šestnajstinska gibanja; bolj zložen tempo je skoraj dosledno zapisan v daljših notnih vrednostih,⁵³ ponekod so natančno označeni celo ritardandi, npr. v pesmi »Deček in sinička« (ritm. pr. 11). — Nasploh Kogoj na tempo in agogične spremembe opozarja samo z besedami, vendar ne povsod enako natančno⁵⁴ in nikoli z metronomskimi napotki. Italijanske izraze skoraj dosledno nadomešča s slovenskimi,⁵⁵ med njimi pa je največ takih, ki hkrati s tempom označujejo tudi karakter melodije in ritma ali celo zgolj slednjega.⁵⁶ Določanje hitrostne mere je torej vseskozi relativno, zato so tudi večje agogične spremembe, npr. ob prehodih med oblikovnimi deli pesmi, označene le v odnosu na prejšnji tempo in ne absolutno.⁵⁷ Gre potemtakem samo za okvirne interpretacijske napotke in dopolnila, ki jih je mogoče pravilno uresničiti šele po analizi ritmično-metričnih značilnosti tonske linije. Hitrejše gibanje je v Kogojevi melodični dikciji skoraj vedno povezano z menjavo šestnajstinskih in osminskih notnih vrednosti ali celo s sklenjenim šestnajstinskim tokom, počasnejše izziva osminski potek, kombinacije osmink s četrtinkami in slednjič tudi zaporedno nizanje četrtink. Odnos med tempom in ritmom razkriva tako v otroških pesmih več jasno določenih stopenj, ki pomagajo najti pravilno hitrostno mero tudi na mestih brez oznak ali tam, kjer so oznake izključno interpretacijske, seveda vselej ob upoštevanju bistvenih potez tonske linije in vsebine besedila. Zaporedje od najpočasnejšega do najhitrejšega tempa se kaže v notni sliki takole: počasi (pr. 15, 16), široko (pr. 17, 18), zmerno (pr. 19, 20), andante (pr. 21), mirno (pr. 22), lahkotno (pr. 23), gibčno (pr. 24), živahno (pr. 25, 26), živo (pr. 27, 28), veselo (pr. 29), hitro (pr. 30), razigrano (pr. 31). V okviru teh stopenj kažejo otroške pesmi seveda še vrsto odtenkov, prehodov in izjem, ki pričajo o Kogojevi psihološko občutljivi invenciji ter potrjujejo njegove nazore, izpovedane v razpravi »O umetnosti, posebno glasbeni«.⁵⁸ — Kakor tempo, označuje skladatelj le

⁵² Razen v pesmih »Na saneh« in »Kaj ne bila bi vesela« jih najdemo res le mimogrede.

⁵³ Najpogostejša oznaka je široko (»V gozdu«, »Kaj ne bila bi vesela«), sicer tudi: nekoliko širše (»Pust«), počasi (»Deček in sinička«), junaško (»Lastavica«).

⁵⁴ V Otroških pesmih sta dve celo brez oznake tempa (»Na saneh« in »Breza«), pri obeh pa je ob koncu opozorilo na ritenuto oz. ritardando: skladatelj je bil torej prepričan, da bodo izvajalci zadeli hitrostno mero iz glasbenega poteka in vsebine besedila. Nekaj drugih pesmi iz let 1922—1923 je označenih le z najnujnejšimi napotki: »Rajanje« (hitro — živo), »Holadrijo« (živo — hitro), »Trobentice« (živahno — in ob ponovitvi A dela spet: živahno, se pravi, da je srednji del pesmi, zapisan v sklenjenem osminskem toku, mišljen počasneje), »Mladinska« (živo), »Sveti Jurij« (zmerno — malo hitreje — zmerno).

⁵⁵ V vseh 17 otroških pesmih najdemo le enkrat andante (»V gozdu«), enkrat accelerando (»Ko smo spali«), dvakrat a tempo (»Ko smo spali«, »Na saneh«) in dvakrat ritenuto (»Lastavica«, »Na saneh«). Italijanske oznake so torej skoraj izključno namenjene drobnim agogičnim spremembam, ne določanju tempa, pa še te Kogoj največkrat prevaja v slovenščino: v začetnem tempu, polagoma, hitreje zadržano, počasneje, kakor sprva.

⁵⁶ »Čisti« oznaki za tempo sta samo hitro in počasi. Dvojno je mogoče razumeti izraze razigrano, veselo, živo, živahno, gibčno, lahkotno, mirno, zmerno, široko — samo glasbeni značaj pa določajo besede junaško, proseče, rahlo, mehko, hrepeneče, skrivnostno, otožno. Značilno za Kogojevo glasbeno misel in njene bistvene poteze je, da večina teh izrazov označuje intimne, lirične odtenke.

⁵⁷ Živahneje, malo hitreje, nekoliko širše, nekoliko bolj počasi, počasneje.

⁵⁸ DS XXXII, 112: »Tempo ponajveč ni vzeti strogo, držati se ga je povprečno. Prednašanje glasbenih umetnin v strogem taktu navadno ne odgovarja njih duhu. Ali je izvajati v strogem taktu, ali naj ostane ob začetku označeno enotno merilo vseskozi

okvirno tudi dinamiko. Izogiba se skrajnosti (pianissimo najdemo le v pesmih »Kaj ne bila bi vesela«, »V gozdu« in »Zvončki«, fortissima nikjer) ter si pomaga s tremi glavnimi stopnjami, s piano, mezzoforte in forte, čeprav je očitno iz zapisov, celo na mestih, kjer niso označeni crescendi in decrescendi, da terja tančine in odmike, primerne vsebini.⁵⁹ Ostrih dinamičnih preskokov v enem glasu ni, spremembe sledijo vedno zapisanemu crescendo ali decrescendu ali dolgi ritmični vrednosti, med katero prejšnja jakost tona nujno izzveni, kar se sklada s Kogojevim romantičnim prepričanjem o nenehnem valovanju tempa in dinamike. V pesmih, ki so namenjene samo dečkom ali deklicam, zlasti pa v tistih, ki ločujejo deklishe in deške parte, je očitno, da skladatelj natančno razlikuje med barvo obeh glasov ter zato tudi med jakostjo, v kateri dobita najbolj značilen zven; deklisliki glasovi redko presežejo mezzoforte, njihova običajna dinamika je piano, deški pa se največkrat gibljejo med forte in mezzoforte. Kljub temu so Kogojevi invenciji, torej bistvenim potezam njegove melodične dikcije, bližji tišji dinamični odenki.⁶⁰ Vseskozi uporablja jakost z izrednim občutkom za psihološke značilnosti posameznih fraz, za njihovo vsebino, kot dopolnilo in dodaten poudarek muzikalni misli. Zato se osnovna dinamika v otroških pesmih ne spreminja s tonsko višino ali ritmičnim potekom, temveč z izmenjavanjem motivov, fraz in oblikovnih delov.

Prav v mikrostrukturi formalne gradnje se bistvo Kogojeve melodične dikcije razkrije najbolj celovito. Motivi so pretežno enotaktni in njihove muzikalne sestavine domala vedno izrabljene do zadnjih podrobnosti. Tu ni šablon, kaj šele pravil, po katerih bi se ravnala skladateljeva misel ob različnih razpoloženjih in vsebinah. Zares neomejeno iznajdljiva variacijska domišljija najde v vsaki melodično-ritmični zasnovi možnosti in poti za nova preoblikovanja motivičnega jedra. Odenki, ki jih tako doseže, ponujajo prenekaterikrat pravo razkošje drobnih, psihološko utemeljenih in z intuitivno nezmotljivostjo povezanih variant, cel spektrum razpoloženskih prehodov in muzikalnih osvetlitev prvotnega motiva, iz katerih raste popolna, sklenjena in dokončna podoba tekstovno-glasbene vsebine. Največkrat je prvotna zasnova tudi najbolj zgoščena oblika misli, pravo jedro, skrčeno na najnujnejše poteze; zato srečamo v otroških pesmih mnogo več avgmentacij kot diminucij, mnogo več razširitev in prostih nadaljevanj kot drobljenj in obdelav posameznih motivičnih prvin. Prvotno jedro

sebi enako ali ne, to mora prednašatelj pogoditi. . . Vsega se z znaki ne da napisati. Tisto živahno življenje, ki v glasbi bdi in se ni in se ne bo dalo zvezati v znake, tisto vedno menjavanje dinamike in tisto valovanje v mejah predpisanega tempa, tista vedna mala razlika, tisto neprestano naraščanje in padanje, omračevanje in osvetljevanje, tisto prehitevanje in zastavljanje, vse to se ne da natančno napisati, razen s podrobnim opisom umetninskih pojavov do najmanjše posameznosti. Na ta način bi se najbrže tudi priučili naravnega glasbenega razumevanja in podajanja, bi polagoma pridobili pravi smisel za neposredno umetniško predavanje.«

⁵⁹ Npr. v »Lastavici« (t. 1 p, t. 3 spet p) ali v »Holadrijo« (t. 1 f, nato brez vseh oznak do t. 44, kjer je spet zapisan f).

⁶⁰ Z dejstvom, da so med dvanajstimi pesmimi, ki jih je objavil Kumar v svojem zborniku, kar tri namenjene samo deklicam (»Kaj ne bila bi vesela«, »Zvončki«, »Trobentice«) in le ena dečkom (»Lastavica«) — pri pesmi »Ko smo spali« je skladatelj pripisal »za deklice, dečke ali oboje«, pri pesmi »Na saneh« ni označil, kdo naj jo poje — ni mogoče razložiti, zakaj prevladuje dinamika med p in mf. Gre za osrednje vprašanje Kogojevega ustvarjanja. Njegov navdih je liričen, ne dramatičen in izbira zasedbe (v tem primeru tudi dinamičnih razsežnosti) je posledica, ne vzrok.

lahko obsega komaj dva ali tri tone; skladatelj jih v okviru ene same fraze, ki je oblikovno šele motiv, z ritmičnimi in melodičnimi modifikacijami, z opisovanjem, avgmentiranjem ali diminuiranjem razširi v prepričljivo glasbeno misel (pr. 32, 33). Večja motivična jedra uporablja Kogoj v melodično-ritmičnem poteku pesmi bolj samostojno, se pravi večkrat in ločeno, ker jih lahko preoblikuje na več načinov, vendar so ritmično-melodične avgmentacije ali diminuirane variante tudi v takih primerih izbrane z okusom in strogim preudarkom o muzikalni zanimivosti (pr. 34).⁶¹ Večina osnovnih motivičnih zasnutkov je v otroških pesmih istovetna z obliko enotaktnega motiva. Kdaj pa kdaj so ritmično in melodično skrajno preprosti. V »Zvončkih« na primer je prvi del skladbe (8-taktna perioda) oprt na motiv štirih osmink in zaporednih lestvičnih tonov, Kogoj pa ga variira pretežno melodično (pr. 35), v »Mladinski« so melodične variante podrejene ritmu in sicer redkim sekvenčnim postopom (pr. 36). Včasih je za živo neposrednost fraze dovolj melodični protipostop pri ponovitvi istega metruma (pr. 37), spet drugič ritmični premik in diminucija (pr. 38), nasprotje med metrumom tonske linije, ki sledi verzu, in ritmom, ki ne spremlja njene avgmentacije (pr. 39) ali melodično variiranje ritmičnega motiva, ki pri ponavljanju doživlja metrične spremembe (pr. 40).

Komaj kdaj in vselej s posebnim namenom spreminja Kogoj samo ritmično ali samo tonsko plat zamisli:⁶² celovito doživljanje vsebine in razpoloženja, ki ju preliva v glasbeni tok, mu narekuje vsestransko prilagajanje melodičnega jedra. Ker gre za kratke skladbe, je seveda prosto nadaljevanje motivov s postopnim uvajanjem novih elementov bolj redko: razen v pesmih iz poznejših let ga najdemo le mimogrede, večidel v sklepnih taktih, sicer pa je celota trdno povezana z jasno oblikovanimi motivi in njihovimi transformacijami, ki si sledijo ali pa se izmenjujejo ter tako sestavljajo večje formalne enote.⁶³ V nekaterih pesmih je začetni motiv glasbeno dovolj močan, da le z neznatnimi spremembami (vselej avgmentacijami), včasih tudi nespremenjen, prepleta ves potek skladbe (pr. 41),⁶⁴ v drugih dovoljuje njegova skrajno preprosta zasnova toliko različkov, da zadostujejo za ves ali skoraj ves oblikovni razvoj. V prvem primeru imamo opraviti z bolj mozaično, svobodnejšo formo, ki se približuje dvo- ali tridelnemu gradbenemu vzorcu, v drugem z jasno malo tridelno pesemsko obliko, ki potrebuje nov motiv samo v srednjem delu, če ji je sploh potreben. (*A b A* ali *A B A*).⁶⁵ Kontrastni srednji odstavki Kogojevih otroških pesmi (večidel *b* ali *c*)

⁶¹ Še več, tudi bolj prostih variant, ki v otroških pesmih najbolje razkrivajo potek skladateljeve glasbene misli in medsebojno odvisnost njenih členov, najdemo v »Brezi«. Terjala bi posebno analizo, ki presega okvir tega prispevka.

⁶² Prim. ritmične razlike med prvim in drugim citatom uvodnega motiva pesmi »V gozdu« ali spremembe tonske linije (ob istem ritmičnem poteku) v partu deških glasov pesmi »Breza«.

⁶³ Med prvimi 13 pesmimi jih je 8 grajenih s ponavljanjem začetnega motiva, med ostalimi le »Pust« in »April«.

⁶⁴ V »Holadrijo« je ritmično podvojen in v tonskih razponih skrčen uvodni motiv uporabljen kot ostinato deških glasov, v pesmih »V gozdu« in »April« doživlja prva zamisel sicer manj očitne, zato pa psihološko toliko bolj pretanjene spremembe, v »Mladinski« je zamisel tako močna, da se ponovi brez sprememb, ki bi jo samo razvodenile, v pesmi »Na saneh« pa je začetni motiv ritmična srž skladbe in obenem — edino krat v Otroških pesmih — melodično gradivo, ki ga Kogoj prosto, v odlomkih in posameznostih, uporablja do konca. O »Brezi« gl. op. 61.

⁶⁵ »Rajanje«, »Zvončki«, »Trobenice«, »Pust«.

uvajajo tudi obsežnejše melodične tvorbe, fraze, ki so le izjemoma sestavljene iz motivičnih jeder ter njihovih oddaljenih variant, a jih kljub temu ni mogoče razumeti kot kombinacijo ali zaporedje samostojnih zasnov. Gre za vsebinsko zaokrožene muzikalne misli z natanko določeno oblikovno vlogo, torej za periode, ki jih dojemamo v enem, scela, in se nikoli ne ponovijo (pr. 42).⁶⁶ Ker obsegajo najmanj 4 in največ 7 taktov, se že na zunaj, brez primerjave ustroja, ločijo od motivov: ti dosežejo komaj dva takta ne da bi obnavljali svoje ritmično-melodično jedro. Harmonsko so preprosti, omejeni na en sam ali dva diatonično sorodna akorda, v gibanju živahnejši in vselej primerni za preoblikovanje. Njihov delež v oblikovni in vsebinski strukturi skladbe je mnogostranski; lahko so najmanjša formalna celica ali samostojen oblikovni člen, lahko ilustracija besede (včasih prispodobne) ali bistvena muzikalna interpretacija pesniške misli in občutja. Kogoj jih povezuje z izredno tenkočutnostjo, zato je njegova pesemska gradnja vse prej kot ponavljanje šolskih oblikovnih kalupov, čeprav se tu in tam ujema z njimi. Kakor sta vsebinska in čista muzikalna substanca njegovega navdih vedno v popolnem soglasju in ravnotežju, ne da bi si ju posebej prizadeval uskladiti, tako se tudi melodična dikcija, torej izraz, z enkratno naravnostjo in samoumevnostjo preliva v oblikovno (v otroških pesmih predvsem melodično) gradnjo, ki je seveda harmonsko utemeljena: simetrični in asimetrični stavki ali periode so znotraj vsakokratne celote enako smiselni, gibanje v oviru enega tonovskega načina in njemu diatonično najbližjih tonalit et enako naravno kot odmiki v bolj oddaljena lestvično-harmonska območja, ki poudarjajo oblikovno zasnovo pesmi, metrično-ritmična enakomernost prav tako utemeljena kot razgibanost, proste formalne zasnove enako upravičene kot jasni dvo- ali tridelni gradbeni vzorci. Vselej je odločilno notranje, besedno in muzikalno bistvo umetniške zasnove, kakor ga je dojela genialna skladateljeva intuicija in ga je uresničil njegov občutljivi, samosvoj navdih, nevezan in svoboden, a skrajno logičen. To ravnotežje prostega in utemeljenega je bistvo Kogojeve melodične dikcije.

Večji del tega, kar smo doslej našli v otroških pesmih, sicer že označuje njene osnovne poteze in razsežnosti, vendar so znotraj naštetih značilnosti melodične misli še nekateri odtenki, ki jih moremo razumeti in pojasniti samo kot posebnosti tonsko-ritmičnega poteka. Kar zadeva tonsko gibanje in z njim vred harmonsko območje, so zanimivi začetki skladb. Tonalno je pretežna večina omejena na tonični akord, pa tudi pri drugih akordičnih povezavah je dominantno sozvočje komaj enakovredno ostalim.⁶⁷ Toda čeprav uvodnih kvartnih postopov skoraj ni in so tudi opisani redko, se pričlenja največ pesmi na peti lestvični stopnji; polovici manj je izhodišče prva stopnja, nekatere pa se začenjajo na drugi, tretji in šesti stopnji.⁶⁸ Smer melodične linije se pri tem komaj kdaj

⁶⁶ Grajene so simetrično ali asimetrično, vselej v počasnem tempu in daljših notnih vrednostih (četrtinke, polovinke). Najdemo jih samo v pesmih iz prvega obdobja: »Lestavica«, »V gozdu«, »Kaj ne bila bi vesela«, »Deček in sinička«, »Sveti Jurij«. Včasih jih Kogoj ob koncu s prostim nadaljevanjem še razširi.

⁶⁷ Le dve pesmi pričlenjata z dominantnim akordom (»Kaj ne bila bi vesela« in »Sveti Jurij«), kot tonično-dominantni odnos lahko razločimo začetek pesmi »V gozdu«, kot povezavo VI. in I. stopnje začetek pesmi »Na saneh«, kot povezavo I. in II. stopnje začetek »Holadrijo«, kot zvezo tonike in subdominante pa začetek »Aprila«. Začetek pesmi »Ko smo spali« bi Kogoj verjetno harmoniziral s toničnim akordom.

⁶⁸ Na drugi »Ko smo spali« in »Rajanje«, na tretji »V gozdu«, »Pust« in »Cicifuj«, na šesti »Na saneh«.

ustavlja v najbližji okolici začetnega tona,⁶⁹ njeno gibanje teži predvsem navzgor, bodisi z uvodnim zadrževanjem na zgornjem in spodnjem menjalnem tonu ali z vračanjem k njemu,⁷⁰ bodisi z odločnim, nezadržnim postopom.⁷¹ V obratno smer se nagibajo Kogojeve melodije le redko in še takrat je malo jasno začrtanih smeri, ki bi obveljale nekaj tednov.⁷² Melodična dikcija, torej tudi motivi, je v otroških pesmih potemtakem usmerjena največkrat navzgor, naj je njena metrično-ritmična osnova kakršnakoli. Nasprotno so konci fraz, period in mnogih motivov nenavadni predvsem ritmično: sicer živahen, neutruđen utrip se domala vedno izteče v dolge ritmične vrednosti, v polovinke, celinke ali še daljše mirovanje. Ker je Kogoj v ritmičnem zapisu natančen in notira ponekod celo ritar-dande, kaj šele siceršnje gibanje, gre očitno za posebnost njegovega ritmičnega občutja, ne za površnost pisave: vsaka melodična misel se po raznolikostih svojega poteka slednjič ustavi in izzveni, da bi jo lahko poslušalec še enkrat, popolneje dojel in se obenem dodobra pripravil na nadaljevanje. Ta razlaga je morda svojevoljna, vendar zadeva vsaj del bistva skladateljeve kontemplativne narave in invencije. Dolgi sklepni toni večkrat motijo, saj razblinijo ponekod celo oblikovno zasnovo in so domala vedno ostro nasprotje splošni fiziognomiji melodične dikcije. Nobenega dvoma ni, da bi se jim Kogoj odrekel, če ne bi bil mordendo, zvočna opojnost in muzikalna zamaknjenost teh trenutkov poje-manja pregloboko zakoreninjena v samem jedru njegove glasbene misli.

Druga pomembna ritmično-melodična posebnost otroških pesmi so posamični ali v večje skupine povezani dvotonski melizmi, skoraj brez izjeme notirani v šestnajstinskem, komaj kdaj v osminskem gibanju. Največkrat gre za zgornje in spodnje menjalne tone, redkeje tudi za anticipirane, prehajalne, akordične, zadržane ali (v obsežnejših zaporedjih) lestvične tone, ki dajejo melodični dikciji značilne poudarke (pr. 43 a, b, c, d, e). Same zase so take skupine prej izjema kot pravilo, Kogoj jih raje povezuje v večje motivične zasnove, pri katerih ima isto ali vsaj podobno tonsko zaporedje zdaj tako, zdaj drugačno vlogo, ali pa si sledijo različni prehodi v pisanem zaporedju (pr. 44, 45, 46, 47, 48, 49). Pogosto so z melizmi opisane lestvice in akordi (pr. 50, 51, 52, 53) in praviloma je v njih poglaviten vedno prvi ton, razen kadar imamo opraviti z zadržki (pr. 54, 55). Takšne melizmatične skupine, ritmizirane v zaporedja dveh, štirih, osmih šestnajstink Kogoj ne uporablja zgolj iz čistih glasbenih pobud, utemeljenih samo z notranjo logiko melodične dikcije, ampak največkrat zaradi slikovitosti prizora ali občutja pesnikove metafore. Nekatere besede mu skoraj redno izvajajo dvo-tonske melizmatične postope — najbolj dosledno gotovo »ptički«, njihovo žgo-lenje in ščebetanje (pr. 56, 57, 58, 59). Sploh se Kogojev ritem razživi največkrat ob prizorih gibanja in značilno je, da pri tem v tonski liniji skoraj vedno doseže melizmatična zaporedja. Seveda ni vseeno, ali je treba ponazoriti mirno žuborenje

⁶⁹ »Lastavica« (g-a-f-g-a), »Metuljček« (d-e-g-fis-e-fis).

⁷⁰ »Ko smo spali« (b-as-c-es), »Na saneh« (fis-gis-fis-gis-a), »Rajanje« (a-g-a-b-d), »Trobentice« (d-g-fis-g-a-fis; središčni ton tega gibanja je prva stopnja, dokaz več, kako nezanimiv se je zdel Kogoj začetek s č. 4 navzgor), »Pust« (fis-g-a-fis), »April« (h-h-e-e-ais-h), »Cicifuj« (fis-a-fis-g-a).

⁷¹ »Deček in sinička« (es-f-f-f-g-b-c), »Holadrijo« (g-a-a-e), »Sveti Jurij« (c-d-e-f).

⁷² Le »Breza« (h-g-g-e-e-e-e) in »Mladinska« (c-a-g-f). V drugih dveh pesmih se melodična linija obakrat skuša vrniti k izhodišču: as-g-c-as-f pri »V gozdu«, d-a-c-b-g pri »Kaj ne bila bi vesela«.

potoka (pr. 60), otroško poskakovanje (pr. 61), piš vetra (pr. 62, 63), dviganje pomladne trave (pr. 64), živahno sankanje (pr. 65) ali zadihano lovljenje (pr. 66).⁷³ Ritmični odtenki, s katerimi skladatelj izraža zunanjo slikovitost in notranjo, muzikalno razgibanost teh prizorov, pričajo o veliki samostojnosti, predvsem pa o popolni naravni skladnosti njegovega glasbenega mišljenja, ki brez napora združuje ilustrativno neposrednost in kompozicijsko jedrost domisleka ter zato v nadaljnjem poteku tudi dodobra izrabi njune vsebinske in čisto muzikalne značilnosti za ustvarjanje razpoloženske celovitosti in logično oblikovno gradnjo. Kljub bogati raznolikosti, ki jo vzorno uravnava čut za pravo mero, in kljub skrajnje svobodni, kalupov prosti invenciji, ki vedno z najbolj skopimi potezami zadene bistvo literarnega in glasbenega dogajanja, pa je ritmično-melodična struktura Kogojeve dikcije največkrat le ujeta v zaporedja štirih enakih ritmičnih vrednosti, osmink ali šestnajstink. V taki ali drugačni obliki srečujemo ritmični utrip te metrične enote domala v sleherni skladbi: kadar je izražen v osminkem poteku, je praviloma silabičen, pri šestnajstinskem zaporedju imamo skoraj vedno opraviti s (pretežno) dvotonskimi melizmatičnimi postopi (pr. 67, 68).⁷⁴

Mimo teh bistvenih potez kaže melodična dikcija otroških pesmi še nekaj postopov, ki so značilni za skladateljevo glasbeno misel in jih ne moremo prišteti med redke podrobnosti, nastale spričo kratkega razdobja, v katerem so bile skladbe napisane. Sem sodijo motiv trikratne ponovitve istega tona, ki izraža mirno sanjavo dogajanja (pr. 69, 70, 71), ritmično in melodično neodločni konci fraz, ki se s svojim lebdečim, nedorečenim izrazom (za razliko od običajnih, nekoliko okornih sklepov) odlično prilegajo intimnim liričnim razpoloženjem besedila (pr. 72, 73, 74, 75, 76) ter sinkopirani motiv, s katerim Kogoj slika prešerno sproščenost (pr. 77, 78, 79). Odtenki v rabi teh značilnih postopov so sicer drobni in gotovo posledica ritmično-melodičnega dukturna celotne pesmi, vendar hkrati tudi dokazujejo, kako natančno je ustvarjalčeva intuicija razločevala najtišje vzgibe literarne predloge in jim prilagajala svoja muzikalna nagnjenja, Z eno samo, na videz skoraj nepomembno potezo ume Kogoj izpovedati kar najbolj bistvene psihološke spremembe. Motiv, s katerim se začneja in končuje pesem »V gozdu« (pr. 80), se sredi zadihanega popisovanja naravnih lepote skoraj nepričakovano ponovi s komaj zaznavno spremembo — namesto polovinka je zdaj prvi ton četrtnika — in že poprej zamaknjen vzdih zazveni kot navdušen vzklik.

Ta pristna, nepopačena psihološka prepričljivost, ki črpa moč iz pesniškega besedila pa je hkrati tudi glasbeno samostojna in jo moremo dojeti le kot enakovredno sožitje opisnega in čisto muzikalnega, potrjuje skladateljevo misel, da je lahko »opisovanje dobro .../le/... vsled tega, ker istočasno izraža notranji svet.«⁷⁵ Temelj Kogojevega navdiha v otroških pesmih so seveda izbrani verzi,

⁷³ Zanimivo primerjavo ponuja ritmično-melodično izražanje radosti, veselja. Tu imamo opraviti pretežno z osminkim gibanjem, dvotonski melizmatični postopi so redki, skoraj izjemni. Prim. »Kaj ne bila bi vesela« (t. 2—5), »Deček in sinička« (t. 8—9), »Holadrijo« (t. 8—9, 23—26), »Zvončki« (t. 9, 13—15), »Sveti Jurij« (t. 28—29). Ta lirična, celo otožna umirjenost je značilna za Kogojevo psiho.

⁷⁴ Kadar je zaradi besedila metrum enote spremenjen, je to redno označeno s takt-nico. Ponekod je motiv razširjen tudi na skupino petih ritmično enakovrednih tonov ali pa so nekatere ritmične vrednosti diminuirane (šestnajstinke namesto osmink).

⁷⁵ »O umetnosti, posebno glasbeni«, DS XXXI, str. 93.

toda njegova glasbena misel pogloblja razpoloženja in širi izpovedno območje večidel skromnih metafor do razsežnosti, ki daleč presegajo literarne predloge. Pozornost, s katero sledi vsebini in obliki tekstov, je le osnovna smer muzikalno-gradbenega razvoja, jedro in bistvo tega poteka je prvenstveno glasbeno, čeprav se odziva na sleherno podrobnost v besedilu. Vzornemu kompozicijskemu stavku v tedanji slovenski literaturi ne najdemo primere, niti pri Adamiču, ki je manj samosvoj in izviren, slog pa je Kogojev zgodnji ekspresionizem: poznoromantična kompozicijska sredstva so uporabljena v novem izraznem območju. Osrednja poteza te ekspresivnosti je melodična dikcija — lirična, izrazito introvertirana in v občutju pristno slovenska.

MELODIČNI PRIMERI

1. Kaj ne bila bi vesela
 mla — dost ži — vi.

2. Mladinska
 mla — dost

3. Zvončki
 le — pih zvončkov teh

4. Cicifuj
 Me — hka — ne

5. Rajanje
 ro — ži — ce cve — ti — ce

6.
 ca — si.

7.
 če — pe — la tri le — ta ka — kor kra — lji — čna za — kle — ta.

8. ka — že

9. V gozdu
 še — pe — ta — jo.

10. Na saneh
 v hi — ši vsa zi — mo naj pre — če — pi!

Breza

11 *Pa ka-ko je sta-bo bre—za?*

April

12 *vli—cu smeh in sol—ze ka—ze.*

13 *Zo-pet šu-ma ze-le—ni. Pa ka-ko je sta-bo bre—za?*

Me-ni do-bro se go—di. A ko hla—den ve-trič ve—je?

14 *kdor i—ma klo—buk in kdor ni bos,*

ko—mur od mra—za ni zmr—znil nos, zna—mi gre ra—jat na gla—dki led,

Deček in sinička

15 *hu—di k nam prišli so ča—si.*

Zvončki

16 *ter do—mov so jih pri—ne—sli*

V gozdu

17 ta—krat si skri—mo—sti bo—žje

Kaj ne bila bi vesela

18 en—krat le mla—dost ži—vi.

Sveti Jurij

19 hri—bi ze—le —ni—jo,

Cicifuj

20 Go —le so ve—je,

V gozdu

21 Tu—kaj ti—he so ste—zi—ce, tu sre—br—ne

Ko smo spali

22 in med ve—je na—se—li—la zbor kri—lat.

Zvončki

23 Zvon—čki be—li po do—li—nah

Deček in sinička

24 Slu—šaj me dro—bna si—ni—čka,

Lastavica

25 To—pla pti—čka, la—sta—vi—čka,

Trobentice

26 
Po — zdra — vlje — na, tro — ben — ti — ca,

Holadrijo

27 
Ho — la — dri — jo, ho — la — dra, ho — la — dra! —

Rajanje

28 
in o — krog, o — krog, o — krog, —

V gozdu

29 
Tu — kaj pti — čki žvr — go — le,

Holadrijo

30 
Pti — čki k nam pri — spe — li so,

Pust

31 
Poj — di — mo, vlo — vi — mo pu — sta, da nas.

Holadrijo

32 
S cve — tjem ves je svet o — det. —

Mladinska

33 
Si — jaj nam, cve — ti ve — ko — maj!

Rajanje

34 
Kdor i — ma ni bos na gla — dki led z na — mi gre

R: a a b a c
M: a b a₁ c

35 *Zvon-čki be-li po do-li-nah za-zvon-člja-li so.*

R: a a a b
M: a₂ a a₃ c

V zla-tem vo-zu zo-pel po-mlad pri-pe-lja-li so.

R: a a b b₁
M: a a₁ b b₁

36 *ki-pi sr-ce, cve-te o-braz, ble-sti, ža-ri se, ža-*

R: c c b₁ b₁ b₂
M: c c b₁ b₁ b₁

-ri se ves nam svet, ža-ri se ves nam svet, ža-ri se, ža-ri se, ža-ri se.

b = diminuirana varianta a
c = varianta a

Mladinska

37 *Naj-le-pši čas, mla-do-sti čas.*

Lastavica

38 *pri-di, pri-di k nam, tu-kaj je naš hram, tu je na-sa stre-ha*

V gozdu

39 *Dro-bni li-sti-či na ve-jah včasih ti-ho tre-pe-ta-jo,*

Sveti Jurij

40 *Son—ce no—si, cie—tje tro—si pli—čke*

u—ri in jih va—di, da spo—mla—di

Kaj ne bita bi vesela

41 *Kaj ne Kaj, kaj jaz Raj—ši*

Lastavica

42 *Tu si zi—daj gne—zdo!*

April

43 *menj. menj.*

Rajanje

b *menj.*

Ko smo spali

c *anlic.*

Ko smo spali

d *preh.*

Kaj ne bita bi vesela

e *akord*

V gozdu

44 *menj. preh.*

Zvončki

45

menj. preh.

Pust

46

preh. akord. preh. akord.

Sveti Jurij

47

menj. preh. antic.

Breza

48

menj. menj. akord. menj. menj. preh.

Holadrijo

49

antic. menj. antic. menj.

V gozdu

50

antic. antic. antic. antic.

Na saneh

51

preh. preh. preh. preh.

Na saneh

52

menj. preh. akord.

Holadrijo

53

menj. preh. menj. preh. menj. preh. menj. preh.

Trobentica

54

Na saneh

55

V gozdu

56

Tu — kaj pti — čki žvr — go — le,

Holadrijo

57

Pti — čki k nam pri — spe — li so, ra — do — stno za — pe — li so,

Sveti Jurij

58

da spo — mla — di žvr — go — li — jo.

April

59

Po — tlej k pti — čkam kre — ne v vas;

V gozdu

60

Tu vo — di — ce žu — bo — re, žu — bo — re in klo — ko — ta — jo.

Rajanje

61

Žde — sno no — go po — sko — či — mo,

Breza

62

A ko tre-se-jo te ve-tri?

April

63

s se-stro bu-rjo ne-brz-da-no

Sveti Jurij

64

tra-va se in cve-tje dvi-gne,

Na saneh

65

z na-mi gre ra-jat

Pust

66

Poj-di-mo, vlo-vi-mo pu-ska, da nas

Zvončki

67

V zla-tem, vo-zu

Sveti Jurij

68

k nam v de-že-lo!

Ko smo spali

69

na-se-li-la zbor kri-lat.

Breza

70 

Me—ni do—bro se go—di.

Trobentice

71 

od—prl nam si, oj klju—ček ti, po—mladi

V gozdu

72 

tre—pe —ta —jo,

Holadrijo

73 

spet —

Breza

74 

bre —za?

April

75 

je v de—sni—ci,

April

76 

klas —

Trobentice

77 

po—mla—di raj—ski čas.

Pust

78 

Jo—pič rdeč, ze—le—ne

April

79 

vri—ska ple—še čez po—lja —no,

80 

Ah, le—po je v go—zdu!

RITMIČNI PRIMERI

1 $\frac{2}{4}$ Ho-la-dri-ja, ho-la-dra, ho-la-dra! —

2 $\frac{3}{4}$ ci-ci-fuj, ci-ci-fuj!

3 $\frac{3}{8}$ Slu-šaj me

4 $\frac{3}{4}$ Hej, ho, hej! —

5 $\frac{3}{4}$ in sr-ka med sla-dki deh-te-či.

6 $\frac{2}{4}$ Tu si zi-daj gnezdo! Tu! Tu! —

7 $\frac{3}{4}$ A ko tem-na noč na-sla-ne?

Deček in sinička

8 $\frac{3}{8}$ Kdo, kdo me je takrat to-la-žil? Kdo? Kdo? Kdo?

V gozdu

9 Ah, le-po je v go-zdu!

Deček in sinička

10 $\frac{3}{8}$ Slu-šaj me dro-bna si-ni-čka, skri-ta v ze-le-nju gr-mi-čka:

Deček in sinička *zadržano*

11 $\frac{3}{8}$ $\frac{5}{8}$

ža-lo-stre bla-ži, s pe-smi-co nas po-to-la-ži;

12 $\frac{2}{8}$

13 $\left(\frac{3}{4}\right)$ $\left(\frac{3}{4}\right)$

ci-ci-fuj

14 $\left(\frac{2}{4}\right)$

15 $\left(\frac{3}{4}\right)$

16 $\left(\frac{2}{4}\right)$ $\left(\frac{2}{4}\right)$

Ta-krat si skriv-no-sli bo-žje še-pe-la-jo. —

SUMMARY

No research has yet been carried out into the musical diction in Kogoj's works. The article deals with the children's songs (17 altogether, 13 composed 1922-1923; 4 later, most probably before 1932), which, although being the smallest, are the most rounded-off and complete part of the composer's legacy since they were created in almost one stroke and are thus, for the most part, stylistically uniform. This allows a detailed analysis of the main features of the melodic expression; of course, one must consider the restrictions which arise from the modest thematics of the texts, from a child's experiencing the world and nature and from the compositional needs of young singers. The source of Kogoj's inspiration, and so of his musical thought, is always the text. However, the music itself deepens the mood and widens the expressiveness of the mostly modest metaphors to such an extent that they surpass the literary basis. The psychological persuasiveness of the compositions, which draws strength from the poetic text but yet which is at the same time musically independent, should be considered only as a symbiosis, equally of the descriptive and the purely musical, as a complete equilibrium of content and musical substance which grows spontaneously and naturally. The melodic diction, therefore, as a matter of course becomes fused in the formal, mainly melodic structure (because of the aim of the compositions), which is based on unconventional diatonic harmony. Symmetric clauses and periods are as meaningful as are asymmetric clauses and periods within each whole; the movement within one key and the diatonically nearest keys is natural to the same extent as are the shifts into more distant harmonic regions, which emphasize the formal scheme of the songs; and the metrical regularity is as justified as the rhythmical agitation and the free formal schemes as justified as simple binary and ternary structural patterns. The attention with which the composer follows the form and content of the text is the main direction of musical development: the essence of this development is above all musical, although it reflects every detail of the text. Of decisive importance is the musical essence of the work, born of the text, comprehended by the genius of the composer's intuition and realized by his sensitive, unique inspiration, unbound and free, yet always logical. This equilibrium of the free and the fixed is the core of Kogoj's melodic diction. His idiom is exemplary and is unrivalled in the otherwise rich Slovene literature of youth choral works between the two wars; his style is early expressionism: late romantic compositional elements used in new fields of expression. The main feature of this expressiveness is melodic diction — lyrical, extremely introvert and in its feeling purely Slovene.

SLAVKO OSTERC

(Prispevek za biografijo)

Danilo Pokorn (Ljubljana)

Osterčeva ožja domovina je bil tisti del severovzhodne Slovenije, ki se po narečnih posebnostih njegovega prebivalstva imenuje Prlekija. To je dežela, kjer je doma svojevrstna šegavost. V skladateljevem rojstnem kraju Veržeu, starodavnem trgu ob Muri, o katerem pripovedujejo šaljive zgodbe kakor o Ribnici in Ribničanih, se je zavoljo posebnih pogojev — trdih, dolgotrajnih bojev s Kruci in z Muro, ki je spreminjala strugo in rada poplavlja, pa tudi zaradi razmeroma slabe povezanosti, ki jo je trg imel nekdam s svojo okolico — razvil razen šegavosti še samosvoj, nekoliko robot značaj.¹ Slavko Osterc je bil pravi otrok tega okolja in nobenega dvoma ni, da so bile tu korenine nekaterih značilnih potez njegove osebnosti, tako samoraslosti, ki ne trpi omejitev in ji je tudi zunanje forme zato prav malo mar, kot krepkega, duhovitega, včasih ostro zasmehljivega humorja. Vse to je prišlo do izraza v Osterčevi glasbi, v njegovem publicističnem snovanju in slogu in predvsem v njegovem življenju, iz katerega se je ohranila vrsta anekdot.

Skladatelj se je rodil 17. junija leta 1895 kot prvi izmed štirih otrok veržejskega tržana Jožefa Osterca in njegove žene Marije.² Osterci so bili dokaj premožen kmečki rod, ki mu je v matičnih knjigah mogoče slediti nekaj kolen nazaj. Najstarejši Osterc, ki je v njih izpričan, je skladateljev praded Vid Osterc; rodil se je leta 1789 in se poročil z Nežo Stanjko. Očitno je, da se je na domačijo priženil, zakaj hiši se je po domače reklo in se ji pravi še danes »pri Stanjkovih«. Vsi viri so si edini v tem, da je bila Osterčeva nadarjenost za glasbo delež po materini in ne po očetovi strani. Mati Marija, iz starega tržanskega rodu Sterniša, je bila prav dobra cerkvena pevka. Izrazit, seveda samorasel glasbeni talent je bil njen brat, skladateljev ujec Alojz Sterniša. Veržejci se ga spominjajo kot veseljaka, ki se je sam naučil vrste instrumentov in ob domačih praznikih našel dovolj priložnosti, da uveljavi svoj glasbeni dar.

Skladatelj je v matični rojstni knjigi in v vseh dokumentih do petindvajsetega leta naveden kot Alojz Osterc.³ Očeta je izgubil že z dvanajstimi leti, zato je bila njegova pot v življenje težja, kakor bi bila sicer.⁴ V osnovno šolo je hodil v do-

¹ Šiftar V. (ur.), *Slavko Osterc*, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 51.

² MRK Veržej, letnik 1895, II, 127, zap. št. 12.

³ Vsi skladateljevi dokumenti, ki jih avtor omenja, so — večinoma v overovljenih prepisih — v NUK, glasb. odd.

⁴ Prikaz skladateljevega šolanja do mature, prvih znamenj njegove nadarjenosti za glasbo in prvih skladateljevih poskusov temelji na rokopisnem gradivu, ki so ga

mačem Veržeju in že tedaj izpričal nekatere značilne črte svoje narave — bistrost, pogum, samozavest in smisel za glasbo. Prve korake v njen svet mu je vodil veržejski nadučitelj Vinko Vauda (1863—1908), dober glasbenik in požrtvovalen ljudsko-prosvetni delavec. Mali Osterc je zelo rad poslušal zbornu petje, prav tako nadučiteljevo igranje na klavir in je bil v Vaudo menda kar »zaverovan«.⁵ Ko je končal pet razredov osnovne šole, je hodil dve leti v ljutomersko realko, nato pa odšel na učiteljsiše v Maribor. Kot vsi dijaki, ki niso končali meščanske šole ali nižje gimnazije, je moral prestati poprej preizkušnjo v eno leto trajajoči pripravnici. Bil je bister, za nekatere predmete, zlasti za matematiko, izredno nadarjen, vendar ne posebno prizadeven učenec. Sošolci se ga spominjajo kot zdravega, telesno in duševno spretnega fanta s kmetov, samozavestnega, duhovitega in pogumnega dijaka, ki je znal biti tudi dober tovariš. Že v prvem letniku učiteljsišča je Osterc osnoval svoj godalni kvartet in razen tega sodeloval še v orkestru, ki so ga sestavljali slovenski dijaki. Sprva je v njem igral violino, pozneje pa je postal njegov dirigent. V zadnjih dveh letnikih učiteljsišča se je njegova glasbena nadarjenost že močno razodela in v ta čas, se pravi v leta 1912 do 1914, sodijo tudi njegovi prvi, sicer neohranjeni skladateljski poskusi.⁶

Velikega pomena za Osterčev glasbeni razvoj je bila okoliščina, da je na učiteljsišču našel v profesorju Beranu dobrega in požrtvovalnega strokovnega vodnika. Emerik Beran, po rodu Čeh iz Brna, učenec Leoša Janáčka in njegov prijatelj, je bil vsestranski glasbenik, predvsem pa odličen pedagog, ki je svojim učencem znal odkrivati glasbene lepote in jih navdušiti zanje. Uspeh njegovega nesebičnega dela je bilo čutiti povsod na Štajerskem, koder so učiteljevali njegovi dijaki. Beran je kmalu zaslužil Osterčev glasbeni talent. Naklonil mu je pravo prijateljstvo, zbudil v njem zaupanje v lastne sposobnosti in ga navajal sprva k harmoniziranju melodij, nato pa k samostojnemu ustvarjanju.

Konec šolskega leta 1913/1914 je Osterc opravil na učiteljsišču zrelostni izpit in še isto jesen, 1. novembra 1914 nastopil svoje prvo učiteljsko mesto v Sevnici ob Savi.⁷ Vendar ne za dolgo. Že v marcu naslednjega leta je moral

avtorju poslali skladateljvi mladostni prijatelji Franjo Kozar iz Veržeja, Janko Gačnik iz Maribora in Mirko Vauda iz Jarenine pri Mariboru, vsi trije šolski upravitelji v pokoju. Kozar in Gačnik sta svoja sestavka pozneje v nekoliko spremenjeni obliki objavila v Osterčevem spominskem zborniku, ki je leta 1963 izšel v Murski Soboti.

⁵ Podatek Mirka Vaude.

⁶ Janko Gačnik v rokopisnem sestavku, ki ga hrani avtor, in v članku v cit. spominskem zborniku, Murska Sobota 1963, str. 68. Edina Osterčeva stvaritev, ki bi utegnila biti iz tega časa, je slovenska maša za zbor a cappella. Ohranjena je v prepisu Franja Kozarja. Če je res Osterčeva, kar se zdi verjetno, a ni povsem gotovo, je njegova najstarejša ohranjena kompozicija. Prim. k temu, kar pravi Kozar: »Mašo sem prepisal 1922. leta ter jo je verjetno napravil že kot študent zadnje leto, tako mi je povedala njegova sestra. Ker nimam originala niti se več točno ne spominjam, kako sem jo prepisoval, ne morem s sigurnostjo jamčiti za to skladbo. Izvajal je nisem nikdar. Ko pa sem jo našel med svojimi notami, sem se vedno spomnil Osterca z mislijo, da je to njegova skladba.« Kozarjevo pismo hrani avtor.

⁷ Maturitetno spričevalo potrjuje, da je bil Osterc že takrat dober glasbenik. V spričevalu sicer prevladujejo ocene »povoljno«, toda v petju in igranju na orgle je dobil »pohvalno«, v goslanju celo »odlično«. Glede na to, da glasbena reprodukcija Osterca nikoli ni posebno zanimala, so te ocene presenetljive. Iz spričevala je tudi razvidno, da je med šolanjem prejemal državno ustanovo, kar ga je obvezovalo šestletnemu službovanju na šolah na Štajerskem.

obleči vojaško uniformo. Po virih, ki so na voljo,⁸ je mogoče povzeti, da je služil v gorskem strelskem polku št. 2 v Ljubljani, odšel kot nadporočnik z njim na italijansko fronto, se boril po vrhovih okrog Gorice in bil ranjen v glavo. Na okrevanju je bil menda v Škofji Loki. Kot zaveden Slovenec, ki je že v dijaških letih živo občutil krivice, prizadete z germanizacijo slovenskemu življu na njegovih lastnih tleh, je ob razpadu avstro-ogrske monarhije stopil kot prostovoljec v vojaške enote generala Maistra in sodeloval v bojih za severno slovensko mejo. Kar je doživel v vojni, je pustilo v njegovi osebnosti sled in verjetno je pozneje po svoje vplivalo na njegove umetnostne nazore. Izredno pomembno je pričevanje dveh skladateljevih prijateljev iz časa njegovega poznejšega delovanja v Celju, profesorja Konrada Finka in skladatelja ter zborovodje Cirila Preglja, da se je Osterc tudi med vojno, v bolnici in celo na fronti, teoretično veliko ukvarjal z glasbo.⁹ Podatek je važen, ker dokazuje kontinuiteto Osterčevega stika z glasbo in omogoča, da laže razumemo njegov poznejši ustvarjalni razvoj, ki se je vsem zdel in je nedvomno tudi bil presenetljiv in izreden.

Po vrnitvi v civilno življenje — demobiliziran je bil 15. oktobra 1919 —, se je Osterc vrnil v učiteljski poklic. Od novembra 1919 do konca leta 1921 je bil učitelj na osnovni šoli v Krčevini pri Mariboru in vmes osem mesecev, od marca do oktobra 1920 v Studencih pri Mariboru. V maju 1920 je opravil preizkušnjo v učni usposobljenosti za splošne ljudske šole, v mesecu novembru tega leta, najbrž po ustreznem tečaju na učiteljišču, pa usposobljenostni izpit za poučevanje glasbe na meščanskih šolah. Spričevalo o tem izpitu je prvi dokument, v katerem ni več naveden kot Alojz, ampak že kot Slavko Osterc. Samo dejstvo, da se je odločil za tak izpit, kaže, kako močna silnica je bila glasba že tedaj v njegovem življenju, da se ji je sklenil posvetiti tudi v svojem poklicu. A tudi iz drugih virov vemo, da je bil tačas že ves v svetu umetnosti. Imeli so ga za človeka čisto posebne vrste, ki izda vsak krajcar za note; denarja mu ni ostalo niti toliko, da bi si plačal sobo in je zato spal navadno kar v šoli na klopi.¹⁰ Upravitelj krčevinske šole, vesel, da ima med svojimi učitelji skladatelja, mu je v šoli menda dal na voljo opremljeno sobo. Iz tega časa so Osterčeve najstarejše, v njegovem avtografu ohranjene kompozicije, med njimi »Tri pesmi Otona Župančiča« za glas in klavir, ki jih je v mesecu maju leta 1921 izdal kot rokopis in so njegovo prvo objavljeno delo.¹¹ Ni izključeno, da je že v tem času prišlo tudi do javnih izvedb njegovih del. Nekaj mest v gradivu tako domnevo dopušča,¹² toda konkretna dokumentacija v ta namen manjka.

⁸ Hrovatin R., *Dopolnilo k »Slavku Ostercu...«*, Cerkevni glasbenik LXXV, Ljubljana 1942, str. 47; Šiftar V. (ur.), *Slavko Osterc*, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, str. 55 in 60. Avtor se je oprl tudi na izjavo Osterčevega učenca in prijatelja, skladatelja Karla Pahorja. Na splošno so viri za to razdobje skladateljevega življenja zelo skopi. V ostalini (NUK, rkp. odd.) je vojaški dokument, iz katerega sledi, da je Osterc služil avstro-ogrski vojski od 15. III. 1915 do 14. III. 1916, v jugoslovanski pa od 31. X. 1918 do 15. X. 1919. Kje bi naj bil od leta 1916 do leta 1918 in kaj je ta čas počel, na to vprašanje ni bilo mogoče dobiti odgovora.

⁹ Avtor je dobil ta podatek v osebnem razgovoru s prof. Finkom in C. Pregljem.

¹⁰ Šiftar V. (ur.), *Slavko Osterc*, spominski zbornik. Murska Sobota 1963, 83.

¹¹ »Tabor«, 18. V. 1921.

¹² Pismo Ivana Ašiča Ludviku Zepiču 31. XII. 1953 (NUK, glasb. odd.) in članek v »Učiteljskem tovarišu«, Ljubljana 14. XII. 1922.

Osterčeva samorastniška ustvarjalna prizadevanja so stopila v zelo pomembno novo razvojno dobo z njegovim prihodom v Celje. Sèm je bil Osterc premeščen za strokovnega učitelja glasbe na osnovni in meščanski šoli z novim letom 1922.¹³ Ostal je v Celju do začetka šolskega leta 1925/1926, se pravi tri leta in pol. Ta čas je bil za njegovo nadaljnjo življenjsko in umetniško pot iz dveh razlogov izrednega pomena: prvič zato, ker je njegova ustvarjalnost v tem obdobju močno vzklopela in je v svojem skladateljskem razvoju zelo napredoval, drugič pa, ker se je s svojimi deli pogumno predstavil javnosti in zbudil tolikšen odmev, da je naposled dobil možnost strokovne izpopolnitve z glasbenim študijem v tujini.

Kompozicijska žetev Osterčevih celjskih let je po obsegu in raznovrstnosti za samouka osupljivo bogata in razločno naznanja močno umetniško osebnost, ki se ne bo zadovoljevala z izhojenimi stopinjami, ampak bo skušala hoditi lastno pot. Razumljivo je vsekakor, da najdemo v skladateljevem opusu teh let manjše skladbe za razne izvajalske zasedbe, presenetljivo pa je, da se je že tedaj širokopotezno loteval tudi tako velikih in zahtevnih kompozicijskih oblik, kakršni sta opera in simfonija. Njegova prva koncertno izvedena skladba je po doslej znanih podatkih »Menuet« za godalni kvartet. Izvajal jo je 5. aprila leta 1922 na svojem koncertu v Celju kvartet Zika. V Celju, Mariboru in Rogaški Slatini so se nato zvrstila še nekatera druga Osterčeva dela.¹⁴ Vtis v javnosti je bil močan. Eden prvih, ki so postali pozorni na skladatelja, je bil v bližnjem Žalcu živeči Risto Savin. Spodbudne besede, ki jih je zapisal ob izvedbi Osterčeve simfonije »Ideali« in simfonične slike »Ubežni kralj«, izražajo razen njegovega lastnega mnenja gotovo tudi nekaj splošnega razpoloženja: »Čudno je, da sploh ne poznamo razvoja tega umetnika, ki nenadoma stoji pred nami s težkim notnim svežnjem, kakor da je priletel z neba. Tako od strani pa čujemo, da je Osterc napisal tudi že opero, godalne kvartete, pesmi in še drugega toliko, da bi nam lahko vso dolgo zimo zadrževal sapo. Poleg vsega tega pa je Osterc mlad mož, komaj dorasel mladeniškim letom. In začuden je vprašujemo, koliko nam še ustvari ta umetnik v dolgem življenju, ki leži šele pred njim... Od tega zelo nadarjenega umetnika imamo še mnogo, mnogo dobrega pričakovati...«¹⁵ Podobne glasove razbiramo tudi iz drugih člankov.¹⁶ Toda Osterc je bil preveč trezen, da bi se zadovoljil s temi priznanji. V sebi je čutil, da mu primanjkuje temeljitega tehničnega znanja, in ker ga izhojena skladateljska pot očitno ni zadovoljevala, je tudi v tem svojem hotenju potreboval razgledov, predvsem pa primerne umetniškega vodnika. Po drugi strani so ga h kompozicijskemu študiju spodbujali še drugi. Sam omenja v tej zvezi Antona Lajovca, ki ni prezrl Osterčevega ustvarjalnega daru, in pa Rista Savina, s katerim sta postala dobra prijatelja.¹⁷ Zdi se, da je bil odločilna prekretnica na Osterčevi poti do temeljitejšje glasbene izobrazbe celovečerni koncert njegovih samospevov, klavirskih

¹³ Kot je razvidno iz ustreznega dokumenta, je razen glasbe poučeval tudi telovadbo in je moral v ta namen opraviti še poseben izpit. Osterc je bil v mladih letih izvrsten telovadec.

¹⁴ V skladateljevi zapuščini (NUK, glasb. odd.) so deloma ohranjeni izvorni koncertni sporedi teh prireditev.

¹⁵ »Jutro«, 8. XII. 1922.

¹⁶ »Tabor«, 3. XI. 1922; »Nova doba«, 19. XII. 1922.

¹⁷ Osterc Sl., »Profili glasbenikov«, 1938. Rokopis. NUK, rkp. odd.

kompozicij in komornih del, ki ga je, kakor kaže, prav s tem namenom in po živahnih pripravah priredil v okviru Glasbene matice 2. marca 1925 v Celju in nato, 28. marca 1925, z nekoliko spremenjenim sporedom še v Mariboru. Odmev na obe prireditvi je bil lep in je izzvenel v ugotovitev, »da je Osterc močen in izrazit talent, ki se ne sme izgubiti. Slovenska javnost je dolžna podpirati ga in mu omogočiti nadaljnji razvoj, ki bo naši glasbeni umetnosti v čast in ponos.«¹⁸ Skladatelj je zdaj zaprosil za državno štipendijo, da bi mogel oditi na glasbeni študij v tujino.¹⁹ Štipendije sicer ni dobil, pač pa so mu šolske oblasti po posredovanju mariborskega velikega župana Otmarja Pirkmajerja dovolile dopust s polnimi službenimi prejemki, in to je s širokosrčno gmotno pomočjo notarja Ivana Ašiča, Osterčevega prijatelja in navdušenega izvajalca njegovih samospenov, zadostovalo, da se mu je želja po kompozicijskem študiju slednjič izpolnila.²⁰ Jeseni leta 1925 se je vpisal na državni konservatorij v Pragi.

Povsem neznano je menda, da Osterc spočetka ni nameraval oditi na šolanje v Prago, ampak na Dunaj.²¹ Zakaj na Dunaj, moremo le ugibati; mogoče je, da samo zaradi jezika. Za Prago se je odločil verjetno šele spričo zunanjih okoliščin, najbrž na nasvet Antona Lajovca, ki je glede njegovega vpisa na praški konservatorij posredoval pri dirigentu Václavu Talichu.²² Kakorkoli že, Praga s svojim izredno bogatim kulturnim življenjem in izvrstno kompozicijsko šolo, ki je izhajala iz žlahtnega češkega izročila, a tudi najmodernejšim smerem ni zapirala vrat, je za Osterca gotovo bila prav izbrano mesto. Dve leti, ki ju je prebil na tamkajšnjem konservatoriju, sta iz tridesetletnega, šoli sicer že odraslega, vendar znanja žejnega samorastnika naredili nazorsko zrelega in tehnično uglašena skladatelja-avantgardista.

Sprejeli so ga v predzadnji letnik srednje šole konservatorija. Komisija je kompozicije, ki jih je prinesel s seboj iz Celja, ocenila zelo ugodno. Dobil je dovoljenje, da se smejo javno izvajati²³ in nekatere od njih so bile v Pragi ob raznih priložnostih tudi res koncertno izvedene. Ciklus »Belokranjskih uspavank« je Osterc z dovoljenjem konservatorijske komisije dal celo v tisk²⁴ — leta 1926 jih je v prikupni likovni opremi Mihe Maleša izdal Pavel Debevec v Pragi.

Med Osterčevimi profesorji na praškem konservatoriju najdemo vrsto znanih imen: za kompozicijo in instrumentacijo kratek čas Vítězslava Nováka,²⁵ nato Karla Boleslava Jiráka; ta je bil v desetletju 1920—1930, ko je predaval na konservatoriju v Pragi, izrazit predstavnik konstruktivizma; za glasbene oblike skladatelja, tenkočutnega tonskega miniaturista Jaroslava Křičko; za orkestrsko dirigiranje Otakarja Ostrčila, uglednega komponista in ravnatelja opere Narodnega gledališča v Pragi; za estetiklo pianista in muzikologa Václava Štěpána.

¹⁸ »Tabor«, 12. IV. 1925.

¹⁹ To je mogoče sklepati iz akta, s katerim je bilo Ostercu sporočeno, da mu je odobren dopust za študij.

²⁰ Dopust s polnimi službenimi prejemki je bil skladatelju dovoljen sprva samo za šolsko leto 1925/26. Za šolsko leto 1926/27 je dobil najprej neplačan dopust, polne prejemke pa so mu odobrili šele pozneje. Pirkmajerjeva intervencija je razvidna iz Ašičevega pisma Ludviku Zepiču 31. XII. 1953 (NUK, glasb. odd.).

²¹ Glej korespondenco z Ašičem (NUK, glasb. odd.).

²² Osterc S., »Profili glasbenikov«, 1938. Rokopis. NUK, rkp. odd.

²³ *Ib.*

²⁴ *Ib.*

²⁵ *Ib.*

Razen obveznih predmetov je Osterc drugo leto svojega študija obiskoval še tečaj četrttonske kompozicije pri Aloisu Hábi. Umetnostne nazore si je oblikoval predvsem ob Jiráku in Hábi. Obema je pozneje posvetil več svojih del.

Osterčevih kompozicij iz njegovih dveh praških let je samo peščica. Očitno pa je, da je izpopolnjeval svoje znanje s strastjo človeka, ki je bil za šolanje dolgo prikrajšan. Zelo prizadevno je obiskoval koncertne in operne prireditve ter si vtise o njih skrbno zapisoval.²⁶ V zadnjem letniku je že tudi zasebno poučeval.²⁷ Na zaključnem koncertu 15. junija 1927²⁸ se je predstavil s »Štirimi karikaturami«, ciklom Chaplinovih anekdot in I. godalnim kvartetom. Alois Hába je v svoji oceni zapisal o njem med drugim: »Hotovou osobností uměleckou je Slavko Osterc, Jihoslovan. Jistě nejnadanější umělec z jugoslávského dorostu skladatelského... Od tohoto umělce očekávám vážné umělecké činy...«²⁹ Zadnje besede v tej Hábovi kritiki so skoraj povsem enake tistim, ki jih je pet let poprej zapisal o Ostercu Risto Savin, samo da imajo tokrat večjo težo.

Osterčevo absolutorijsko spričevalo navaja v vseh glavnih predmetih najvišje ocene. Umetniška nadarjenost je v njem označena kot »izredna«, pridnost kot »vztrajna«, pri osmih predmetih je vpisana ocena »odlično«. Za dirigiranje orkestra je dobil oceno »pohvalno«, v obligatnem klavirju, partiturni igri in zborovskem dirigiranju »dobro«. Tečaj četrttonske kompozicije pri Hábi je končal s prav dobrim uspehom. Te ocene so vsekakor značilne. Osterčev interes je bil že od vsega začetka, med študijem v Pragi in tudi pozneje v Ljubljani, usmerjen izrazito v glasbeno ustvarjanje, v vprašanja sloga in organizacije tonske gmote. Glasbena reprodukcija ga ni zanimala in celo ob njenih kvalitetah je ostajal razmeroma hladen in neprizadet.³⁰

Jeseni leta 1927 najdemo Osterca spet doma, vendar zdaj ne več v Celju, čeprav je tamkajšnji meščanski šoli, kot je razvidno iz dokumentov, formalno pripadal še vse do leta 1930, ampak že v središču Slovenije in njenega glasbenega življenja, v Ljubljani. Tu je kot strokovni učitelj glasbe na državnem konservatoriju, od leta 1939, ko se je v Ljubljani osnovala Glasbena akademija, pa kot profesor njene srednje šole, deloval vse do svoje smrti.

Teh nepopolnih štirinajst let je najvažnejše razdobje Osterčevega življenja, tisto, s katerim se je v slovensko glasbo 20. stoletja zapisal kot ena njenih vodilnih osebnosti. Prinesel je vanjo popolnoma nove umetnostne poglede, radikalna naziranja tedanje evropske glasbene orientacije, kakor jih je bil spoznal in sprejel vase med študijem v Pragi, se pravi stilne karakteristike neobaroka in neoklasike, konstruktivizem, dosledno atonalnost in atematičnost, absolutno kromatiko in končno še četrttonsko kompozicijo. Taka glasbena estetika je bila za slovensko življenje čisto nova, zato je Osterčev nastop izzval v njem ostro ločitev duhov, pravo revolucijo. Osterc je boj sprejel in z vso svojo energijo in temperamentom

²⁶ Ohranjen je dnevnik s takimi zapiski za sezono 1926/27. NUK, rkp. odd.

²⁷ Prim. skladateljev predgovor h knjigi »Kromatika in modulacija«, 1941. Rokopis (NUK, glasb. in rkp. odd.). Njegov učenec je bil dr. Mandič.

²⁸ V skladateljevi ostalini je ohranjen spored tega koncerta. NUK, glasb. odd. Razen Slavka Osterca je bilo na njem zastopanih še šest drugih absolventov kompozicije, med njimi dva danes znana češka skladatelja Jaroslav Ježek in Václav Trojan.

²⁹ »Československa Republika«, (Praga) 18. VI. 1927.

³⁰ Šiftar V. (ur.), *Slavko Osterc*, spominski zbornik, Murska Sobota 1963, 125.

vztrajal v njem do smrti — kot skladatelj, kot vzgojitelj mladih, kot glasbeni pisec in kritik in kot glasbeni organizator.

Kot skladatelj je po prihodu v Ljubljano zaživel s polno ustvarjalno močjo. Snoval je hitro in na vseh kompozicijskih področjih, zato je njegov opus kljub kratko odmerjeni življenjski dobi tako obsežen in raznovrsten. Ustvarjal je brez klavirja, večinoma v kavarni, kjer je ob notnem papirju presedel ure in ure. Da bi skladbam olajšal pot do izvedbe, jih je s svojim lepim in razločnim rokopisom neutrudno prepisoval. Tako najdemo nekatere od njih v dveh ali treh in celo štirih avtografih. Na svoja ramena si je naložil tudi težaško breme prepisovanja orkestrskih glasov. Izveden je bil za njegovega življenja velik del njegovega opusa, in kar je še zlasti pomembno, ne samo znotraj slovenskih in jugoslovanskih meja, ampak tudi v tujini, na Češkoslovaškem, Poljskem, v Avstriji, Italiji, Angliji, na Danskem, v Bolgariji, na Portugalskem in slednjič na drugi strani Atlantika, v Argentini.³¹ Neposredno pred drugo svetovno vojno je Osterc med našimi skladatelji najvidneje predstavljal jugoslovansko glasbo v mednarodnem svetu. Posebnega pomena so bile izvedbe njegovih skladb na vsakoletnih festivalih Mednarodnega društva za sodobno glasbo (SIMC).³² Objavljenih je bilo za skladateljevega življenja razmeroma majhno število njegovih stvaritev, in to večinoma manjših. Pomembno pa je, da so si nekatere našle pot v svetovne založniške hiše. Universal-Edition na Dunaju je leta 1933 izdala »Suite za violino in klavir« in leta 1934 »Magnificat«, »Plese« za orkester je sprejela v svoj repertoar belgijsko-švicarska založba »Ars viva«, pri dunajski Univerzalki pa je imela iziti tudi »Overture classique«, vendar so dogodki v svetu njen natis preprečili.³³

Zelo važno mesto v Osterčevi dejavnosti zavzema spricho svojega razvojnega pomena njegovo pedagoško delo. Z njim je močno vplival na mlajši slovenski skladateljski rod. Na konservatoriju je poučeval harmonijo, kontrapunkt, kompozicijo, instrumentacijo, glasbene oblike, nekaj časa tudi zgodovino glasbe in estetiko. Mlademu človeku je neutrta, nova pot sicer že sama po sebi ljubša od stare, izhrojene, vendar je Osterc znal vneti učence za svoje revolucionarne nazore. Pritegoval jih je ne samo s sugestivno osebnostjo in duhovito besedo, ampak tudi s svojimi skladateljskimi uspehi v tujini. Študij na konservatoriju je pojmoval dokaj svobodno. Učni načrt in tradicionalne oblike, vse to mu je bil zgolj okvir, ki ga je izpolnjeval s svojimi sodbami. Učencev ni vklepal v stroga pravila kompozicije, ampak je zmerom dajal prednost njihovi individualni ustvarjalni fantaziji, znal je v njih zbuditi zaupanje v lastne moči in jim je prijateljsko pomagal na njihovi poti v glasbeni svet. Vse to je delalo njegov pouk vabljev. Iz Osterčevega kompozicijskega razreda je izšla vrsta uglednih slovenskih skladateljev in glasbenih strokovnjakov, med njimi Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Demetrij Žebrè, Dragotin Cvetko, Franc Šturm in Primož Ramovš. Zasebno je študiral pri njem Karol Pahor.

³¹ Nad izvedbami Osterčevih del imamo za precejšnje razdobje podroben pregled, ker si jih je sam zelo skrbno beležil. V NUK (rkp. odd.) sta ohranjeni dve beležnici z ustreznimi zapiski od začetka 1932 naprej.

³² Na XII. festivalu leta 1932 v Firencah so bile izvedene »Štiri Gradnikove pesmi«, na XIII. leta 1935 v Pragi Koncert za klavir in pihala, na XVI. leta 1938 v Londonu »Mouvement symphonique« in na XVII. leta 1939 v Varšavi »Passacaglia in korak«.

³³ Skladatelj v svojem komentarju ob izvedbi kompozicije na koncertu 16. XII. 1940 v Ljubljani. NUK, rkp. odd.

Kot glasbeni kritik in publicist je Slavko Osterc sodeloval v vrsti domačih in tujih časopisov in revij. Trikrat je bil stalni glasbeni poročevalec, od leta 1927, ko je prišel v Ljubljano, pa do 1930 v »Ljubljanskem zvonu«, leta 1930 v »Jugoslavanu« in od leta 1932 do 1935 v reviji »Zvuk«. Vsega je bilo v domačem tisku objavljenega izpod njegovega peresa okrog 150 člankov, ocen in esejev.³⁴ Pisano besedo je Osterc zastavljal seveda za iste nazore, kakor jih je izpovedoval kot ustvarjalec in pedagog. Boril se je za kakovostni dvig slovenske in jugoslovanske glasbe, za zmago svojih pogledov na umetnost in proti vsemu, kar je imel za oviro na poti sodobnega glasbenega izraza. S pogumnim in idejno utemeljenim ocenjevanjem našega glasbenega življenja je sicer idejno drugačnih svojih osnov v nekem smislu vendarle nadaljeval kritično-publicistično delo Marija Kogoja in Stanka Vurnika.

Osterc se je ukvarjal tudi s pisanjem, ki sodi pravzaprav že v literaturo, čeprav ta oznaka njegovim prizadevanjem vsaj povečini ne ustreza povsem. Sam tega sicer ni navedel, vendar so libreti in scenariji vseh njegovih glasbeno-scenskih stvaritev, razen za opero »Krog s kredo«, njegovi. Dobro je prevajal besedila v svojih in tujih skladbah. Zapustil je slednjič več deloma prav obsežnih spisov: O transu, Dnevnik z mojega potovanja okoli sveta, Ponikljana ura Leopolda Kravatnika, Panoptikum; komedija Vlom je ostala ali pa se samo ohranila kot nekaj strani obsegajoč fragment.³⁵ Reči pa je treba, da nobeno teh del ne izpričuje čistih umetniških zasnov, vsa brez izjeme so nenavadna, polna ironije in prikritih osti, vendar svojsko duhovita in za poznavanje skladateljeve osebnosti nepogrešljiva.

Uveljavitvi nove glasbe in napredku slovenske glasbe nasploh je Osterc posvetil končno še svoje nemajhne organizacijske sposobnosti, predvsem kot predsednik ljubljanske sekcije UJMA³⁶ in kot član odbora Mednarodnega društva za sodobno glasbo. To, da je bil v tej organizaciji nekajkrat celo član žirije za festivalne programe, je nedvomen dokaz o ugledu, ki ga je imel v mednarodnih glasbenih krogih.

Presenetljivo po vsem tem je nemara, da Osterčev zunanji videz ni izdajal notranjih dimenzij njegove osebnosti, še zlasti ne njegove nezlomljive energije. Bil je droben, nizke rasti in, ker na zunanost ni veliko dal, malomaren v obleki. Bolezen ga je z leti še sključila, hodil je s težavo in ob palici. Pravi Osterc se je razkril šele v pogovoru. Bil je veder, prijeten družabnik, izredno duhovit, toda včasih tudi hudo posmehljiv sobesednik,³⁷ odličen šahist in šahovski organizator. Izraz njegove privrženosti kraljevski igri je »Kantata o šahu«, v glasbi in besedilu šaljivo delo, ki ga ne moremo vrednotiti z umetniškimi merili.

Po pogledu na svet je bil Osterc napreden, izrazito v levo usmerjen intelektualec. Svoj odpor proti socialnim krivicam in prepričanje v zmago človečnosti je kot umetnik izrazil, ko je v svojem zborovskem ustvarjanju nekajkrat posegel po izrazito socialnih, mestoma celo revolucionarnih tekstih. Občutek, da je

³⁴ Nad skladateljevo, tujini namenjeno publicistiko nimamo pregleda.

³⁵ Spise hrani skladateljeva hčerka Lidija Osterc, samo listi z začetkom komedije VLOM so v NUK, rkp. odd.

³⁶ Udruženje jugoslovenskih muzičkih avtorov.

³⁷ Značilen primer skladateljeve duhovitosti, s katero je zlasti v prijateljskem omizju vedno blestel, je pismo prijatelju Vekoslavu Špangerju, v katerem je nanizal nič manj kot 82 vrstic, rimanih na -ent. To pismo je v skladateljevi spominski sobi v Veržeju.

v domačem glasbenem življenju postavljen krivično ob stran, je upornost v njem gotovo še stopnjeval. Vsekakor ni naključje, da je bil leta 1940 med ustanovitelji Društva prijateljev Sovjetske zveze in da je tudi tri svoja poslednja dela posvetil predstavnikom te dežele.³⁸

V začetku leta 1940 je Osterc zaradi rane na želodcu moral na operacijo. Po njej ni več popolnoma okreval, vendar je ostal neutrudno delaven. V mesecu februarju 1941 je dokončal klavirski izvleček svoje največje stvaritve, celovečernega baleta »Iluzije«, ki ga je ustvarjal vse od leta 1937. Zadnji dan meseca marca je potegnil črto za zadnjim taktom svoje Sonate za violončelo in klavir. To je bilo njegovo zadnje delo. Sredi orkestrske partiture »Iluzij« so mu moči pošle, prepeljali so ga v zavetišče sv. Jožefa na Vidovdanski cesti in tu je po hudem trpljenju umrl 23. maja 1941, deset minut pred šesto uro zvečer.³⁹ Pokopan je na pokopališču pri sv. Križu, tam, kjer počiva še več drugih slovenskih skladateljev.⁴⁰

SUMMARY

In this article, the author gives an outline of the life of the composer Slavko Osterc, one of the central figures in Slovene music of the 20th century.

The way in which Osterc stepped into the centre of Slovene musical development from an out-lying district of Slovenia, was in itself an exceptional phenomenon. He was born on June 17th 1895, the son of a farmer living in Veržej, an old market town in north-eastern Slovenia. He became a school-teacher and for a long time up to his thirtieth year, composed as a self-taught man but still confidently and boldly. The successes of these works, mostly performed at Celje and Maribor, at last brought him at the age of thirty the opportunity to further his musical education with studies abroad. The two years he spent at the Conservatory in Prague, where he was influenced most by Karel Boleslav Jirák and Alois Hába, strictly speaking make up the whole of his normal musical training. After the diploma in Prague, he returned to Ljubljana and for the fourteen years which remained to him, he was active as professor at the Conservatory there. He introduced into Slovene music the radical ideas to which contemporary European music of that time was orientated. These developments which he had become acquainted with and absorbed during his schooling in Prague were the stylistic characteristics of neo-baroque and neo-classicism, constructivism, atonality and athematic style, absolute chromaticism and also quarter-tone composition. Such music aesthetics being entirely new to Slovene music caused a very sharp split of opinions. Osterc accepted the struggle for the new and with all his energy and temperament persisted in this to his death, indefatigably working as composer, teacher of the younger generation, writer on music, critic and music organizer. In the period before the 2nd World War Osterc was undoubtedly the composer who most explicitly represented Yugoslav music in the international sphere. He died before his 46th birthday on 23rd May, 1941, in Ljubljana.

³⁸ Balet »Iluzije« skladatelju Sergeju Prokofjevu, simfonično pesnitev »Mati« tedanjemu sovjetskemu poslaniku v Jugoslaviji Plotnikovu, Sonato za violončelo atašeju poslaništva Saharovu.

³⁹ MMK Ljubljana bolnica, letnik 1941, XIV, str. 200, zap. št. 350. Kipar Ivan Sajovic je posnel skladateljevo posmrtno masko, za katero pa ni nikakih sledi.

⁴⁰ Skladateljev grob: 66/13/2.

KOMORNO KOMPOZICIJSKO SNOVANJE SLAVKA OSTERCA
PRED NJEGOVIM ODHODOM V PRAGO

Andrej Rijavec (Ljubljana)

Dveletni študij Slavka Osterca na praškem konservatoriju (1925—1927) je pomenil preobrat v skladateljevem ustvarjanju, saj je Osterc poslej odločilno in daljnosežno vplival na razvoj slovenske glasbe tako z besedo kot s svojimi kompozicijami. Posledice vplivov njegove osebnosti se poznajo še v šestdesetih letih tega stoletja. Idejna orientacija, kompozicijsko-tehnična in estetska, njegovega ljubljanskega, zrelega obdobja je zato tista, ki služi za posplošene, a najbolj značilne in bistvene označitve Slavka Osterca v leksikalni literaturi.¹ In vendar se zdi vredno posvetiti vsaj nekoliko pozornosti skladateljevi samorastniški fazi, ko je zlasti za celjskega bivanja v letih od 1922 do 1925 vse bolj presenečal javnost s svojim naraščajočim opusom, ki mu je odprl pot v Prago. Dosedanje obravnavanje te faze je le izjemoma² šlo čez okvire sicer točne, vendar za globlje poznavanje Osterčevega skladateljskega dela presplošne ugotovitve, da je bila njegova takratna produkcija »po tehniki sevě še marsikje nezrela in v izrazu bolj ali manj romantična«.³ Dejstvo pa je, da se je skladatelj do svojega odhoda v Prago ponašal z več kot štiridesetimi opusi, od katerih marsikatero delo izpričuje ne samo umetniško težo, ampak včasih tudi presenetljivo kompozicijsko znanje, jasen, enovit koncept ter zarodke poznejših, takrat še neizhojenih iskanj. V podporo tem zadnjim trditvam naj služi obravnava dveh značilnih kompozicij s skladateljevega morda najpomembnejšega ustvarjalnega področja, to je s področja komorne glasbe. Gre za najstarejšo in v obliki partiture ohranjeno komorno skladbo godalni »Kvartet v a-molu« (1923) ter za »Divertimento za kvartet na lok« (1925), ki ga je, kot kaže, mislil še na Češkem zaokrožiti z zaključnim hitrim petim stavkom, a je zavoljo doslej neznanih vzrokov ostal nedokončan.⁴

¹ Prim. npr. *Encyclopédie de la musique III*, Fasquelle, Paris 1961, 364; *MGG 10*, 449; *Muzička enciklopedija 2*, Zagreb 1963, 358; *Enciclopedia della Musica*, Ricordi, Milano 1964, 340.

² Seminarški nalogi »*Slavko Osterc: Samospevi*« (Marjana Mrak) in »*Operna dela Slavka Osterca*« (Neva Kerševan), diplomatska naloga Tomaža Šegule »*Vokalna in vokalno-instrumentalna dela Slavka Osterca*« (1965) na AG v Ljubljani ter podpisanega »*Klavirski opus Slavka Osterca*«, MZ IV, Ljubljana 1968, 120—123.

³ Pokorn D., *Slavko Osterc*, Ljubljana 1965, 8.

⁴ Obe kompoziciji hrani v rokopisu NUK v Ljubljani.

Zanima nas torej, kako je v tistem času oblikoval svoje misli, na kakšne vzore se je opiral, kako je izpeljal horizontalne linije, kakšna so bila sozvočja, kakšen ritem, kako je izgrajeval večje formalne strukture, skratka, cela vrsta vprašanj, ki jih skriva in ob nekoliko bolj podrobnem branju razkriva analiza partiture.

Ker že na prvi pogled ne more biti dvoma, da so oblikovalna načela, ki so vodila skladatelja, bila bolj ali manj tradicionalna, bi se zdel najbolj logičen pristop v — nekoliko poenostavljenem — zapovrstju melodija—harmonija—ritem itd. Ob upoštevanju nadaljnjega skladateljevega razvoja pa se ponuja nasprotna pot — od manj pomembnega k bolj pomembnemu, saj postane horizontalna linija oziroma polifonsko mišljenje in oblikovanje kasneje bistvena značilnost njegovega kompozicijskega stavka, zvoka in forme.

Ritmično sta obe kompoziciji razmeroma skromno diferencirani in nezanimivi. Ritmični tok skuša skladatelj poživiti z občasnim menjanjem predpisanih taktovih načinov, od katerih je najbolj netradicionalen 5/4. Pri tem ne pozna živega sinkopiranja, pa tudi poudarki, ki jih uporablja, so ali na vseh dobah ali pa na tistih, ki so tudi sicer vsaj delno poudarjene. Največjo raznolikost doseže na posameznih polifonsko oblikovanih mestih, ki že zavoljo večje samostojnosti gibanja glasov pogojujejo nekoliko večjo ritmično razgibanost, zlasti takrat, ko fakturo posameznih glasov, ki so si v odnosu 2 : 3 oziroma 3 : 2 in 3 : 4 oziroma 4 : 3 še komplicira z občasnimi poddelitvami notnih vrednosti.

Harmonski razpon je širši in bolj raznolik. Razkriva namreč skladatelja, ki je poznal in v teh dveh delih sledil za tradicionalno, čeprav deloma že razširjeno in modificirano prakso dur-molovskega sistema, skladatelja, ki pa je na drugi strani že iskal vzore v bližnji preteklosti in sodobnosti ter v nekaterih vertikalnih rešitvah nakazoval prihodnji, ostrejši zvok. Harmonsko so sozvočja — od preprostih trizvokov do kompliciranih bolj ali manj popolnih, nemalokrat alteriranih septakordov in nonakordov ter njihovih obrnitev — večinoma razložljiva v okviru klasičnih harmonskih stopenj in terene gradnje akordov. Tako tudi kadenciranje in moduliranje. Tonaliteta je eksplicitno označena samo v Kvartetu (a-mol), v posameznih stavkih Divertimenta pa ne več, saj bi v njegovem tretjem stavku, ki se začne v A-duru in konča v Des-duru, ali na primer v tridelnem četrtem, kjer se prvi del (As-dur) s spremenjeno spremljavo ponovi za malo sekundo niže (G-dur), le težko določili »osrednjo« tonaliteto. Tak je primer samo v prvih dveh stavkih Divertimenta in v Kvartetu, kjer pa je zaključek kljub predpisani tonaliteti že kljubovalno samovoljen, na G. V klasični okvir sodi tudi tradicionalna raba zadržkov in anticipacij ter zelo priljubljeno sekvenciranje, ki mimo ponavljanja iste glasbene misli predstavlja eno od bistvenih sestavin formalne gradnje obravnavane Osterčeve razvojne faze.

V obeh kompozicijah skladatelj občasno rabi vzporedno akordiko, vendar ne zavoljo ustvarjanja kakšne impresionistične barvitosti, ampak zaradi kontrasta in razširitve zvočnosti v smeri funkcionalne nedoločljivosti. Manjša strogost v obravnavanju klasičnih dur-molovskih principov se kaže tudi v enharmonsko zapisanih sozvočjih, ki razkrivajo hotenje, da se vsaj z notnim zapisom razrahlja tradicionalna funkcionalnost akordov. Osnovna misel v osrednjem Vivace Kvarteta se na primer prvič pojavi v F-duru v naslednji obliki:

Ob prvi ponovitvi za malo sekundo višje pa je že zapisana takole:

Seveda dodaja skladatelj posameznim tonom sozvočij tudi kakšno veliko ali malo sekundo, s čimer so podani zarodki prihodnje prakse zasičevanja akordov, ki pa na tej stopnji razvoja še ohranjajo svoj osnovni (funkcionalni) značaj. Njihova določljivost pa se zamota skoraj do nedoločljivosti, ko nastanejo kot posledica horizontalnega vodenja glasov in skladatelj pri tem ne upošteva po tradiciji »dovoljene« harmonije. Primer iz petnajstega takta Kvarteta dobro kaže, da terčna ali kakšna druga »intervalna« analiza — tudi če enharmonsko zamenjujemo posamezne tone — ne pelje daleč:

125%

Vsekakor so taka mesta še izjemna, a s svoje strani znova nakazujejo posamezne značilnosti »klasičnega« Osterca. Pri skladatelju se v tem razdobju torej izmenjujeta oba principa, polifonski in harmonski, ki po praškem študiju stopi bolj v ozadje. V tem času pa je še tako močan, da harmonija ne samo podpira glavno melodično linijo, ampak ta v skladu z najboljšo romantično tradicijo večkrat organsko rase iz nje, kot to razkriva na primer tema drugega stavka Divertimenta:

12,9 cm

Horizontalna misel — naj je to navadna figura, droben motiv, dvotaktje, tema, ki more imeti tudi spevne značilnosti melodije — je tista, ki v svoji celoti ali delih, v prvotni obliki ali transformirana, bistveno prispeva k preglednosti in vsakokratni zglečnosti forme.

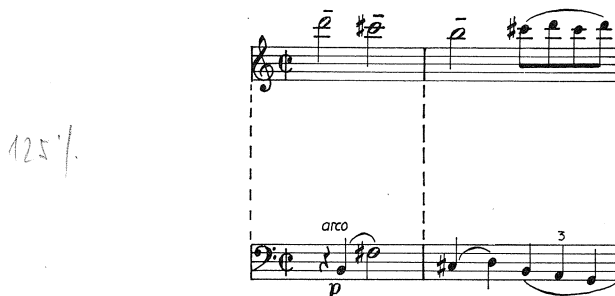
Iz Allegra Kvarteta, ki ima na začetku polifonsko strukturo s temo in stalnim kontrasubjektom v dvojnem kontrapunktu, je značilna kratka fraza iz partov viole (tema) in violončela (kontrasubjekt):



Že v prvem, ponovnem, polifonsko koncipiranem kontekstu doživi fraza viole intervalno in ritmično transformacijo, ki pa ni tako dalekosežna, da ne bi bila slušno zaznavna:



Teže je to v petinštiridesetem in šestinštiridesetem taktu, kjer je v prvi violini — če odmislimo ostala dva parta — in violončelu obdelan že znani material; ne strogo, a dovolj, da je s skopostjo osnovnih misli kompozicije zagotovljena enovitost celote. Zanimivo je, da je v diskantu mogoče zaslediti že stare in v tedanji evropski dodekafoniji na novo in na široko uporabljena načela inverzije, v basu pa načela rakovih postopov. Tako in podobno oblikovanje glasbenih misli je bilo vedno zavestno. Tako tudi pri Ostercu, čeprav tu že napoveduje nekatere poznejše, izrazito konstrukcijske rešitve.



Pri Ostercu — v nasprotju z nekaterimi sodobnimi ustvarjalci v Evropi — v tem času ne moremo iskati v kompozicijah kakih značilnih intervalov, ki bi s svojo nenehno se ponavljajočo prisotnostjo predstavljali poseben strukturni element. Res je sicer, da se v Kvartetu v melodičnih obratih, frazah, posameznih figurah, njihovem ambitusu večkrat ponavlja interval terce, zlasti male, ali da je v drugem stavku Divertimenta močno prisotna mala sekunda; vendar pa taki intervali nikoli ne dosežejo take frekvence, da bi bili konstrukcijsko vredni upoštevanja. Ne. Pota oblikovanja so pri skladatelju v glavnem še vedno tradicionalna.

To sta pokazala že predzadnja dva primera. Na širši, tematični ravni pa to dokazuje proces zavestnega tematičnega preoblikovanja, ki je prisoten med temo

Moderata, to je srednjega dela tretjega stavka Divertimenta, in temo naslednjega Adagia, četrtega stavka. Tam krepka, ritmično izrazita tema, značilna za začetek



vsakega imitacijskega komponiranja, tu spевна, mehka melodična linija, ki jo drugi instrumenti samo akordno podpirajo.⁵



Vendar dosega Osterc povezanost celote še na drugačen način, tako namreč, da kontrastno misel pripravlja, še predno želi kontrastirati povedanemu. Živahen motiv osrednjega Vivacea⁶ se izmenjuje z umirjenim dvotaktnim Moderatom, ki polagoma narašča in se širi vse do ponovitve Allegra:



⁵ Reti R., *The Thematic Process in Music*, New York 1951, 233.

⁶ Gl. prvi notni primer.

12,9

A musical score consisting of four staves in 4/4 time. The first three staves are marked with a piano (*p*) dynamic, and the fourth staff is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The first staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, some with accents. The second staff contains a similar melodic line with some chromaticism. The third staff contains a bass line with eighth and quarter notes. The fourth staff contains a single note with a fermata, followed by rests.

Odkod ta misel? Seči je treba v Allegro, kjer najdemo njen zarodek v kaj nepomembni obliki v šestdesetem taktu, stisnjeno med odstavkoma zvočne vzporedne akordike:

125!

A musical score consisting of four staves in 4/4 time. The first three staves contain melodic lines with eighth and quarter notes. The fourth staff contains a single note with a fermata, followed by rests.

Zadnji primeri so dober dokaz za logično sosledje glasbenega tkiva, ki se prepleta tako, da posameznim glasbenim mislim ne sledijo vedno nove, druga za drugo, ampak je druga večinoma ali transformacija prve ali pa se novo pri-

pravilja še v objemu starega, kar je značilnost in prvi pogoj vsake organske rasti, s kompozicijskega vidika pa govori v prid neizpodbitnemu talentu.

Z doslej naštetimi posameznostmi kompozicijskega stavka se je Osterc lotil oblikovanja celote — enostavnega Kvarteta v a-molu in Divertimenta, ki ima naslednje štiri stavke: Allegro, Andante, Vivace in Adagio.

Če sledimo izhodiščni analogiji — tokrat od preprostega k bolj kompliciranemu, je na prvem mestu tridelni Adagio iz Divertimenta s kratkim osrednjim triom. Ponovitev prvega dela ne pomeni, razen kantilene v sopranu, dobesedne ponovitve. Spremljevalni glasovi niso niti varirani, temveč popolnoma spremenjeni, in v tem bi kazalo iskati sicer začetne, a že izrazite poteze skladateljevega poznejšega nagnjenja k načelom neponavljanja. Tudi Andante in Vivace izkazujeta izrazito simetrijo, s tem da sta k tridelnosti prvega dodana še uvod in epilog v intervalih in obsegu osnovne teme. Težnja po simetričnosti gre v drugem še dlje: na eni strani ima »da capo« obliko, na drugi pa je osnovna misel še vkalupljena v periodo, ki sestoji iz dveh stavkov po šest taktov in vsebuje po tradiciji zahtevano polkadenco in zaključno kadenco. V obeh stavkih je srednji del fugiran, kar rabi za kontrast, strette pa služijo za komprimiranje stopnjevanj, ki vodijo k ponovitvam začetkov. Obsežno tridelno obliko razkriva tudi »Kvartet v a-molu«: Allegro-Vivace (Andante)-Allegro. Oblikovna formula, izražena v črkah, je razmeroma dolga, vendar je ne kaže zapisati, ker ne odseva resnične strukture kompozicije. Posamezni deli in delci, ki si sledijo, niso nametani kar vprek, ampak so notranje, zlasti v smislu že omenjenega horizontalnega preoblikovanja posameznih misli ali njih delov, veliko trdnje med seboj povezani, kot bi to bilo razbrati na podlagi analitičnega črkovnega zapisa. Formalno presenečenje je Allegro »Divertimenta za kvartet na lok«, saj dokazuje Osterčevo poznavanje sonatne forme, oblike, ki ji sicer ni bil ravno naklonjen in mu ni ležala, saj je posebno po dokončni ustalitvi v Ljubljani uporabljal skoraj izključno oblike, značilne za polifonsko gradnjo. In tu — sonata, ki ji tudi klasično, šolsko oblikoslovje nima kaj očitati: ekspozicija, izpeljava, repriza in koda. V ekspoziciji material res ni oblikovan tako, da bi se moglo govoriti o eni sami oziroma o dveh izrazitih »temah«, pač pa o dveh značilnih »kompleksih« idej,⁷ od katerih je prvi homofonski, drugi pa polifonski. Med obema je »most« in na koncu »zaključna« skupina. V izpeljavi zopet »uvodni«, »osrednji« in »zaključni« del. Celo harmonsko je ustrezno klasičnim načelom. Drugi kompleks je v drugačni tonaliteti kot prvi in v reprizi skupaj s kodo utrdi izhodiščno tonaliteto. Če je drobno, logično rast glasbenega tkiva pripisati, enako kot jasen koncept, skladateljevemu talentu, pa obvladanje sonatne oblike krepko podpira v začetku postavljeno trditev o tehtnem Osterčevem znanju, še predno se je podal na — glede na njegovo starost — časovno zapoznili študij v Prago.

SUMMARY

When designating the composer Slavko Osterc, his work and style, international music encyclopedias only consider his mature period. This period began in 1927 after he had returned home from his studies in Prague. However, there was already a large

⁷ Berry W., *Form in Music*, Englewood Cliffs, N. J., 1966, 177.

Muzikološki zbornik, 5 (1969), 92-99.

opus belonging to the early twenties which enabled him to acquire the scholarship for Prague. The production of this early phase has been classified in the generalization that it was »in its technique immature here and there, and in its expression more or less romantic«, which is insufficient for a full picture of the composer. Notwithstanding, up to his departure for Prague the composer was able to boast of more than forty compositions; many of these show not only artistic weight but sometimes also surprising compositional knowledge, clear concepts as well as embryos of future development. Two compositions most clearly illustrate these characteristics: String Quartet in a-minor and Divertimento for String Quartet, both written in the composers favourite field, chamber music.

The formal principles which the composer followed seem at first glance to be more or less traditional, and so the most logical access to the works would be by way of the symplified sequence: melody-harmony-rhythm etc. However, in consideration of the composer's later development the author decided on another approach: from the less important to the more important. The reason for this lies in the fact that the horizontal line, or rather polyphonic thinking, later becomes the essential characteristic of Osterc's idiom, sound and form.

Thus, the two compositions have no special rhythmic interest. The harmonic diapason is wider. It reveals a composer who followed the traditional, although already partly modified, practice of the major-minor system, yet one who, on the other hand, was already seeking models in contemporary music and hinting in some vertical solutions future, sharper sound. One can trace from time to time parallel chords, not used with the intention of creating impressionistic colour, but for contrast, moving in the direction of indefinableness. The lesser strictness in following the classical major-minor principles is shown also in the enharmonic way of writing chords; this reveals the will to loosen the traditional functions of chords in its written form. Chords are supersaturated with seconds. However, the definability of chords becomes indefinable when they result from the horizontal layout of parts; in such cases no »interval« analysis is of any help; other more contemporary approaches are necessary.

It is the horizontal thought, whether a simple figure, a small motif, or a theme, even with melodic qualities, which essentially contributes to the lucidity and exemplariness of form; it occurs in its entirety or in parts, in its original form or transformed. Thus, the composer uses principles of inversion, retrograde movement, etc., which were developed at that time in European dodecaphony; and on a thematic level there is the conscious thematic transformation and thematic union between movements. A further proof of the composer's talent is Osterc's ability to prepare a counter-thought in the »hinterland« which later contrasts with the development of the main thought, which is a characteristic and condition of every organic growth.

From the formal point of view the first movement of the Divertimento is a surprise because it proves Osterc's early knowledge and use of the sonata, a form he was not otherwise favourably disposed to. It is known that after settling down in Ljubljana he made use nearly exclusively of polyphonic forms. But, here, we have a sonata which fits the most stringent criteria, in spite of the fact that we cannot speak of two explicit »themes« but only of two characteristic »complexes« of ideas. If the minute, logical, growth of musical texture as well as his clear concepts can be ascribed to the composer's talent, the mastery of the sonata form underlines the fact that the composer already had a wide knowledge of composition before — at a relatively late point in his career — he left for his studies in Prague.

ESTETIKA STJEPANA ŠULEKA
(Sintetični pregled osnovnih koncepcij)

Ivo Supičić (Zagreb)

Če je ena od najbolj temeljnih značilnosti evropske glasbene kulture v tem, da so njeni ustvarjalci pristopali h glasbi racionalno v takšnem smislu, v kakršnem ga je izrazu in pojavu dal Max Weber,¹ pa je ena izmed posledic, ki iz tega izhajajo ta, da je imel vsak tipični ustvarjalec v tej kulturi lastno, bolj ali manj racionalizirano estetiko, to je lastne konkretne ustvarjalne koncepcije (ki nujno seveda še ne vključuje tudi njihove originalnosti). Te koncepcije kajpak niso bile od obdobja do obdobja in od posameznika do posameznika enako zavestne in enako verbalno formulirane, vendar so bile neizogibno bolj ali manj prisotne. Posebna značilnost XIX. stoletja, zlasti romantike, verjetno še bolj XX. stoletja, pa je, da se vse večje število skladateljev ne ukvarja samo s svojim ustvarjalnim delom, ampak da ti zahajajo vse bolj v estetsko problematiko glasbe svojega časa in še posebno lastne ustvarjalne poti in orientacije. Mnogi vidni skladatelji tega stoletja kot Schönberg, Stravinski, Honegger, Hindemith, Messiaen in Boulez so tudi avtorji znanih del s tega področja. Njihova tovrstna dela so zanimiva predvsem kot dokument časa in kot dela, ki so nastala v najožji povezanosti z živo glasbeno prakso, zlasti ustvarjalno, kar predstavlja njihovo posebno vrednost. Sicer pa ni ustvarjalna estetika nekega skladatelja nič drugega kot eden od bistvenih virov njegove glasbe, eden izmed temeljev, na katerih sloni tudi eden izmed elementov, ki jo odločujoče determinirajo.

Estetske koncepcije je seveda najlaže spoznati pri skladateljih, ki so jih sami verbalno formulirali. Pri skladateljih, ki tega niso storili, pa je lahko preučevanje le-teh neposredno ali posredno. Venvar pa dá le povezovanje obeh metod verodostojnejše in popolnejše rezultate. Kot posredno preučevanje je treba razumeti študij samih kompozicij, iz katerih lahko sklepamo na estetiko nekega avtorja. To preučevanje pa ne more biti zadostno, tem manj, ker vlada včasih nesoglasje med teoretičnimi koncepcijami in praktičnimi rezultati. Direktna metoda pri študiju ustvarjalne estetike je osnovna, pri čemer nam pomaga neposredni stik z avtorjem, ki je najbolj poklican, da svojo estetiko avtentično formulira.² Ustvarjalne koncepcije in estetski pogledi posameznih skladateljev

¹ Prim. Weber M., *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921.

² Na tem mestu si štejem v prijetno dolžnost, da izrazim Stjepanu Šuleku najtoplejšo zahvalo, da se je ljubeznivo odzval mojemu povabilu na vrsto razgovorov, ki so temelj tega dela in brez katerih to ne bi moglo biti napisano.

pa lahko še dovolj osvetlijo ne le razumevanje njihove ustvarjalnosti, ampak tudi razumevanje estetsko ustvarjalnih problemov glasbe njihovega časa, in to tembolj, kolikor so sami bolj močne in vsestranske umetniške osebnosti, ki so povezane s tokovi sodobne in tradicionalne glasbene misli.

Kot »eden izmed največjih polifonikov hrvaške glasbe in doslej naš najboljši poznavalec instrumentacije«³ je Stjepan Šulek, bodisi kot ustvarjalec ali pedagog, vsekakor osrednja osebnost hrvaške glasbe zadnjih dveh desetletij. Njegov opus zadostno govori o tehtnosti in obsegu njegovega ustvarjalnega dela.⁴ Vsekakor predmet te analize niso Šulekove kompozicije, temveč njegove estetske ideje, ki prihajajo bolj ali manj do izraza v teh kompozicijah ali pa so skrite v njih, tako da jih s poslušanjem samih del morda ni mogoče jasno spoznati. Vendar, če jih spoznavamo, lahko včasih tudi po nepričakovanem paradoksu temeljiteje spoznamo in razumemo tudi sama dela in njihovega avtorja.

Za nekega nespornega mojstra kompozicijske tehnike bi morda pričakovali, da predstavlja pri njem problem tehnike, ki je tako pomembna pri ustvarjalnem delu, temeljni ustvarjalni in kompozicijski problem. Vendar ni tako. Ta temeljni ustvarjalni problem je za Šuleka dosti dlje in globlje. Po njegovem pojmovanju tehnika ni, ne more in ne bi smela biti problem kompozicije ali komponiranja, temveč le njun *conditio sine qua non*, njuna nujno potrebna osnova. Tehnika je element, ki ga jemljemo pri delu skladatelja kot nekaj samo po sebi razumljivega. Spada v področje »obrta«. Sicer pa poznamo celo genialne skladatelje, npr. Musorgskega in Janáčka, ki »obrta«, to je tehnike niso dobro obvladali. Zlasti je po Šulekovem mnenju značilen primer Janáčka, ki je gotovo imel genialne glasbene ideje, vendar je morda še manj kot Musorgskij obvladal kompozicijsko tehniko. Ko navaja te izjeme, ki potrjujejo pravilo, pa Šulek pripisuje izredno veliko *pomembnost* tehniki in njenemu obvladanju, za kar so npr. pri študentih kompozicije predvidena samo okoli tri leta študija, kar se zdi več kot premalo. Komponiranje ni v tem, da prinašamo neprestano iz takta v takt nove glasbene misli, ampak v tem, da jih obdelujemo in razvijamo. Za takšno delo pa je treba poznati tehniko komponiranja. Splošno znano je, da se dá iz ene same majhne glasbene misli, če je ta primerna in če obvladamo potrebno kompozicijsko tehniko, napisati veliko kompozicijo. Tipičen primer takšne kompozicijske tehnike je prvi stavek Beethovnove Pete simfonije. Komponiranje torej ni samo v »inspiraciji« in v nizanju misli. To brez tehnike v načelu ni dovolj. S kratko formulo lahko povzamemo tudi naslednje: misel brez tehnike vodi k diletantizmu, tehnika brez ideje pa k nečemu, kar ni glasba. Praktično je tudi važno poudariti, da je nemogoče dobro komponirati, ne da bi znali igrati vsaj en instrument. To so po Šuleku dokazali veliki skladatelji, ki so bili skoraj vsi ne samo praktični glasbeniki, temveč pogosto tudi virtuozi kot npr. Vivaldi, Bach, Mozart, Chopin, Liszt in še mnogi drugi.

³ Andreis J., Cvetko D., Djurić-Klajn S., *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb 1962, 267.

⁴ Šest simfonij, trije klasični koncerti za orkester, dva klavirska koncerta, po en koncert za violoncello, violino, fagot, violo in klarinet, kantata »Poslednji Adam«, operi »Koriolan« in »Nevihta«, preludij »Scientiae et artium«, Trije preludiji, Glasba za malčke in sonata za klavir, pri čemer niso upoštevana dela, ki so bila napisana pred letom 1944.

Naslednje vprašanje, ki bi ga lahko postavili in ki je po Šulekovem pričanju nestrokovno, pa je v tem, ali obstaja samo *ena* ali več *različnih* tehnik komponiranja. Včasih razlagajo tisti skladatelji, ki tehnike nimajo, da uporabljajo neko novo ali drugo tehniko. Gotovo tehnika komponiranja npr. Debussyja in Ravela ni ista kot tehnika Beethovna. Sicer pa ima Ravel lastno tehniko bolj na področju instrumentacije in kolorizma, čeprav teži podobno kot Debussy za razbitjem klasičnih form. Vendar predstavljajo predklasična, klasična in romantična kompozicijska tehnika enotno razvojno nit, *model*, kateremu sta dala odločilen pečat Mozart in Beethoven in v katerega so se vključili Schubert in Schumann ter še posebno Brahms. Po Šulekovem naziranju ima lahko — in do danes je tudi imela — ta temeljna tehnika komponiranja svoje konkretne *variacije* in *modifikacije*, vendar se je v bistvu ne more in ne sme zanikati in zavreči. Zakaj? Odkrila je univerzalno in neizčrpano možnost normalnega razvoja in obdelave glasbenih misli. Zato ne moremo *protimodela* te tehnike, ki bi temeljil na povsem nasprotnih načelih, v kompoziciji jemati resno v poštev. Šulek npr. ne priznava, da bi sploh lahko imeli Schönbergovo dodekafonijo, prav tako ne Webernov poantilizem, za avtentično *glasbeno* kompozicijsko tehniko. Sicer razlaga Šulek Schönbergov izum dodekafonije kot nesposobnost, da se avtentično umetniško osvobodi v svojih kompozicijah velikega wagnerjanskega vpliva, ki je še posebno viden v delih, kot sta »Verklärte Nacht« in »Gurrelieder«. To ga je tudi prisililo k povsem umetnemu prijemu in v zavestni težnji za »originalnostjo«, ki je tako značilna za večino avantgardistov, toda ki je — po Šulekovem najglobljem pričanju — tudi tako pogubna za umetnost.

Sama Šulekova tehnika, če jo kar najpreprosteje označimo, temelji na omenjeni klasični tehniki, v njej pa je bistven postopek razvijanja glasbenih misli in postopek variiranja. »Šulekov glasbeni izraz je . . . sinteza baročnega in klasičnega pojmovanja glasbene materije in romantičnega pojmovanja simbolike glasbenega govora, vendar je njegova najbolj bistvena značilnost neutajljivi duh našega časa, ki je doživet in izražen na način, ki ga moramo imenovati oseben.«⁵ Omenjeni tehnični postopki kakor tudi postopki ornamentalne in dekorativne variacije ter amplifikatorne variacije so po Šuleku stvar tehnike, pridobivanja kompozicijske spretnosti, ki se je lahko *naučimo*. Kot se lahko naučimo tehnike nekega instrumenta, in za to je potrebno ogromno vaje, tako se dá naučiti tudi tehnike komponiranja. Muzikalnost in okus skladatelja pa odločata končno o izbiri tehničnega postopka. Tu gre, kot je rekel Haydn, za »umetnost izbora«.

Pri tem je nesporno, pa naj bo tehnika še tako fundamentalno pomembna, da njen namen v kompoziciji in v glasbi ni in sploh ne more biti *primaren*. Tehnika je vsekakor odvisna od stila in tako že ta aspekt kaže na njen, kar zadeva sam namen, *sekundarni* karakter. To jasno ilustrira prav omenjeni prvi stavek Beethovnovе Pete simfonije, ki ima — pa naj bo še tako dovršen v tehnični zgradbi — svoj grandiozen učinek še danes, tako kot ga je imel za publiko Beethovnovеga časa, prav *kot glasba* in ne *kot tehnika*. Vendar se tehnike v določenem smislu ne more oddvojiti niti od forme niti od ideje, tj. od glasbene misli. V kompoziciji je vsekakor najbolj bistvena ideja, tisto, kar govori, torej glasbena misel. Vendar ne smemo postavljati glasbene ideje kot nasprotje formi, ker ideja vključuje tudi vsebino in formo. Pravzaprav je vsebina odvisna od forme in forma od vse-

⁵ Šipuš K., *Stjepan Šulek*, JAZU, Zagreb 1961, 106.

bine. To sta dva vidika iste stvari, to je glasbenega dela. Vsebina in forma skupaj predstavljata idejo nekega dela. Tako nekako lahko postavljamo kot nasprotje samo formo in materijo (tj. neobdelano tonsko gradivo, ki je na voljo). V tem smislu prevzema materija različne forme, oziroma strukturo in organizacijo (melodično, ritmično, metrično, arhitektonsko...) ter označena po teh formah predstavlja v nerazdružljivi povezanosti z njimi določeno vsebino kompozicije. Sama glasbena misel oziroma ideja dela pa določa njegovo vsebino. Vendar se iz vsake glasbene ideje ne dá razviti vsaka ali kakršnokoli forma. Vsaka glasbena ideja vsebuje v sebi tudi večje ali manjše možnosti za obdelavo in razvoj.

Iz teh koncepcij izhajajo nujno neke posledice. Ena izmed njih zadeva avantgardne tokove v glasbi, tiste, ki reducirajo glasbo na »čisti zvok«. V Šulekovi estetiki ni mesta za nekaj podobnega: reducirati glasbo na sam zvok je nedopustno in za glasbo žaljivo. V glasbi je zvok samo sredstvo, s katerim se izraža glasbena ideja, ne pa cilj. Bit glasbe ni zvok. Njena bit je glasbena ideja, vsebina, *misel*. Za Šuleka ne more biti glasbe brez vseh njenih komponent, kot so melodija, ritem, harmonija itd. Od dveh stališč, ki se pogosto pojavljata v zadnjem času, Šulek ne sprejme nobenega. Po prvem se je glasba tako izčrpala, da ni več mogoče pričakovati njene nadaljnje evolucije. Po drugem pa bi morala postati nekaj drugega, kar je bila doslej, če bi hotela dalje živeti. Kot je že poudaril Prokofjev, bodo kombinacije tonov, ki so na voljo v dosedanjem glasbenem sistemu, še zelo dolgo časa neizčrpne, (ne da bi pri tem upoštevali kombinacije barv, izbor instrumentov, ritmov in drugo). Ne glede na to pa je s časom vse težje biti izviren. Daljša in bogatejša glasbena tradicija zahteva, da se vloži več študija in časa za njeno temeljito spoznavanje. Toda značilnost avantgardistov je »iskanje originalnosti in novega za vsako ceno«. To je postal aksiom avantgarde, kar pa je v načelu zgrešen. Danes je za glasbo naravnost katastrofalen pojav »hoteti biti originalen«. To je hkrati tudi velika zabloda, ki ni združljiva s poštenim ustvarjalnim delom: niti en ustvarjalec s kakršnegakoli področja ne bo zavestno težil za izvирnostjo, marveč za kar najbolj vestno izvršitvijo svoje naloge in dela. Je preveč prizadet ob problemih svojega dela, da bi težil za lastno izvирnostjo. Izvирnost je lahko samo *spontana*, ne pa zavestno iskana, če hočemo, da bo avtentična in prava. Avtentične izvирnosti ne pridobimo z leti in ta ne tudi more biti osebna zasluga.

Tem pogledom Stjepana Šuleka je treba dodati tudi pravilno pojmovanje, da sam problem izvирnosti ni vedno *najvažnejše* vprašanje glasbene ustvarjalnosti, temveč je šele del dosti širšega vprašanja njegove *umetniške vrednosti* v celoti. Neki skladatelj je lahko zares izviren, ne da bi bila njegova dela umetniško vredna ali pa da so manj vredna kot dela nekega nesamostojnega skladatelja. Po Šulekovem mnenju Johann Sebastian Bach ni bil izviren skladatelj, marveč nasprotno njegov sin Christian. Prav tako je povsem gotovo, da je bil Stamitz izviren, ker je prinesel nekaj novega, kar na primer Haydn ni, pa so vendar Haydnova dela umetniško pomembnejša od Stamitzevih. Enako ne moremo trditi, da so bili Bachovi sinovi večji skladatelji od svojega očeta, čeprav so komponirali »avantgardno«, bili »novatorji« in ubirali nova pota, po katerih Johann Sebastian ni šel. Sploh pa je značilno, da največji skladatelji od Palestrine prek Mozarta in Beethovna vse do danes niso bili »avantgardni« in »novatorji«.

Nadalje, kolikor avtentična izvирnost ni zavestna in namerna, tudi ne more biti zavestna in namerna ustvaritev nekega stila, temveč nasprotno *stil* nastaja

postopoma in po naravni ustvarjalni evoluciji.⁶ Po Šulekovem prepričanju se glasba nedvomno razvija in se je tudi razvijala skozi stoletja, vendar ne z uporabo nasilnih posegov in radikalno prekinitvijo z glasbeno preteklostjo in tradicijo, temveč tako, da je nanju navezovala, kar pomeni, da ju je spoštovala.⁷ Šulek ni bil v svojih estetskih pogledih in ustvarjalnih postopkih nikdar za rušenje, raje za spoštovanje tistega, kar so ustvarili predhodniki. V perspektivi današnjih avantgardnih prijemov pa ne vidi, da bi se glasba kakorkoli razvijala. Zanj se niti za trenutek ni nikoli postavljalo vprašanje, v katerem glasbenem jeziku in v katerem stilu bo govoril v svojih kompozicijah, niti ni zavestno in namerno izbral ta ali oni stil ter se nagibal k temu ali onemu avtorju. Bistveni dejavnik, ki je določal njegovo stilno orientacijo, je bilo osebno občutje. Zvestoba lastnemu občutju in popolna iskrenost izražanja dosledno v tem občutju sta bistveni in vodilni misli Šulekovega pojmovanja kompozicije, kot jo on doživlja v praksi in teoretično koncipira. Vprašanje, ali gre za podobnost med njegovim stilom in stilom drugih skladateljev, vprašanje, ali je v nekem podobnem stilu že morda govoril nekdo drug ter ali je njegov osebni, lastni glasbeni jezik pod vplivom nekega večjega ali zdaleč večjega mojstra, kar bi vključevalo lastno stilno »ne-originalnost«, ni končno bistveno, ni niti odločujoče, pa tudi ni važno. Bistveno in najbolj bistveno je, da govoriš tako, kot občutiš, in se izražaš, tako kot doživljaš. Stil nazadnje ni stvar samovolje izbire, ampak je stvar globokega nagnjenja, včasih skoraj nečesa instinktivnega. Stil je lahko samo stvar umetniškega razvoja skladatelja, njegove postopne evolucije in nikdar ne stvar neprestanih sprememb in blodenj, ki so značilne za toliko sodobnih skladateljev. Nekoga, ki komponira zdaj v enem, zdaj v drugem stilu, ki menja orientacije in modno prevzema tisto, kar počenjajo drugi, da bi se vključil v »tok časa«, ne moremo imeti za povsem resnega, najmanj za izvirnega skladatelja — atribut, za katerim taki skladatelji ravno teže v želji, da se uveljavijo. V tej zvezi je vsekakor značilna komplicirana pojava Stravinskega. Stravinski je nedvomno velik glasbenik. Čisto gotovo je tudi izviren in v številnih delih je dokazal, da mojstrsko obvlada kompozicijo in njeno tehniko. Toda pri njem je neka poteza zasmehovanja in težnja, da napravi grotesko iz stvari, ki za to niso primerne, kar razodeva pomanjkanje popolne resnosti. Končno je treba tudi razlikovati humor in zasmeh. Po Šulekovem mnenju bo Stravinski prišel v zgodovino z deli svojega prvega obdobja (»Sacre«, »Ognjeni ptič«, »Petruška«), prav gotovo pa ne z deli, kot so »Agon«, »The Rake's Progress« in druga, ki so nastala nekako v zadnjih desetih letih, ko se je z neprestanim spreminjanjem načina pisanja tudi on oprijel mode.

Naša doba je čas, ko si mnogi skladatelji prizadevajo, da bi se čimprej uveljavili prav z modnostjo, »novatorstvom« in »originalnostjo«. Vendar je nujno potrebno *študirati* vse, kar se je zgodilo v glasbi pred nami in to ni lahko, niti kratkotrajno delo. Položaj današnjega skladatelja je v tem pogledu neprimerno težji kot položaj, v katerem so bili skladatelji preteklih dob. Vsekakor je velika napaka večine avantgardnih skladateljev v tem, da zelo slabo poznajo glasbeno tradicijo. Hoteti najti nove vredne stvari na nekem področju, naj gre že za glasbo

⁶ Podobno naziranje zastopajo tudi mnogi muzikologi in estetiki kot npr. G. Brelet, Z. Lissa, J. Chailley in drugi.

⁷ Prim. glede tega študijo *Umjetničko-historijska uvjetovanost u muzičkom stvaranju*, Rad št. 337, JAZU, Zagreb 1965, 221—239.

ali kaj drugega, ne da bi temeljito poznavali dosedanje rezultate, je brezplodno delo. Bistveno je, da si najprej pridobimo dosti temeljito glasbeno *kulturo* kot skladatelj in kot praktični glasbenik in da šele potem skušamo povedati nekaj iz sebe, če imamo sploh kaj povedati. Šulek pravi, da razen ene izjeme ne pozna skladatelja v zgodovini glasbe, ki je dobro skladal, ne da bi imel solidno glasbeno znanje ali da bi bil dober praktičen glasbenik. Ta izjema je Wagner, ki je imel minimalno glasbeno izobrazbo, a je bil eden največjih in najmočnejših talentov, skladatelj, ki je lahko ne glede na svoje pomanjkljivo znanje ustvaril tehnično in kontrapunktično tako dovršena dela, kot so npr. »Mojstri pevci« in »Tristan«. Navsezadnje prihaja spoštovanje glasbene tradicije iz srca, iz človekove notranjosti, iz dejstva, ali jo nekdo ima rad ali ne.

Te pripombe pa vodijo do nekega drugega temeljnega aspekta Šulekove estetike. Kot mnogo umetnikov pred njim, tudi njegovih sodobnikov, gleda Šulek na glasbo kot na določen izraz človeka, kot na umetnost, ki je povezana v raznih aspektih s človekom. Glasba in komponiranje nista stvar *poklica*, temveč predvsem del človekovega intimnega sveta in doživljanja. Seveda umetnika ni treba pojmovati kot neko izjemno bitje, tako, kot so ga pojmovali v romantiki. Kar zadeva samega človeka, je končno že vseeno, ali se izraža najbolj navaden in povprečen zemljan ali umetnik, ki lahko uporablja različna sredstva: besedo, ton, barvo in obliko. Pri uporabi drugačnih sredstev je različna predvsem materializacija rezultatov. Vrednost tistega, kar se govori, ni odvisna od tega, kdo govori. Bistveno je, kaj imamo povedati in to, da uporabljamo sredstvo, s katerim se lahko izrazi čim bogatejša vsebina v kar najbolj dovršeni obliki. To pa zahteva, da govorimo iskreno in pošteno. V teh dveh besedah je strnjena temeljna umetniška *etika*, in prav tako tudi pravilno stališče umetnika do občinstva. Šulek meni, da ni niti trenutna misel na publiko *nikoli* vplivala na njegovo ustvarjanje. Če pa je že kdaj, kot to sam pravi, imel pri komponiranju v mislih, ali se bo njegovo delo izvajalo, in če je želel, da ga ljudje slišijo, to ni bilo nikdar zato, da bi s svojo glasbo dosegel priznanje mojstrstva, obvladanja kompozicijske tehnike in instrumentacije ali sploh priznanje zaradi profesionalnega načina obdelave materije. Sicer povprečnega poslušalca tako ne zanima tehnika, temveč glasba. Šulek vidi v glasbi končni in najgloblji smisel tedaj, ko nudi poslušalcu doživetje zadovoljstva, spokojnosti, sreče in pomirjenja, vse tisto, kar je daleč od vsakdanjega sveta, ki prinaša bremena in trpljenje. Po Šulekovem naziranju je ta smisel najbolj dosežen tedaj, kadar glasba izraža nekaj plemenitega in poetičnega, kar nosi vsak človek v sebi nekje v globini svoje duše; in končno tedaj, kadar prebudi v njem težnjo po nekem višjem svetu dobrote in lepote, ki bi ga bilo treba priklicati na dan v vsakem človeku in ga razvijati in gojiti, tako da bi bil srečnejši in boljši ter postal bolj človek. Ta težnja za žarkom svetlobe v temi pride morda najbolj do izraza v Šulekovi Četrti simfoniji, ki nosi lakonični motto »Desperans pacem, spero«!, čeprav je bolj ali manj prisotna skoraj v vseh njegovih delih. Toda po Šulekovi življenjski filozofiji, ki je vplivala tudi na njegovo estetiko in na njegova dela, je ta težnja tragična in bolesta, ker jo je težko uresničiti. Luč sveti zares v temi in oaza je v puščavi. Po Šuleku zahteva človeška dobrota silno intelektualno bistrino, globoko spoznanje resnice. Kot pa pravi Shakespeare, je človek največkrat od vseh strani obdan »z ogromno neumnostjo«. In ta se tepe ne le z resnico, temveč tudi z dobroto, za katero bi se moral predvsem odločiti vsak človek in umetnik po ozki poti človeške topline, neposrednosti,

nežnosti in preprostosti. Nedvomno je končni in najgloblji namen glasbe, da nekaj prispeva prav v tem smislu.

Vendar je realnost pogosto drugačna. Izmed dobrega in zla, svetlobe in teme je po Šulekovem občutku največkrat najlaže, tudi tehnično, izraziti temo in zlo, in tako on misli, da ima podobno izkustvo najbrž večina drugih skladateljev. Na primer v instrumentaciji in harmoniji je, kot pripominja Šulek, lažje uporabiti sredstva, ki učinkujejo brutalno kot pa sredstva, ki učinkujejo iskreno, toplo in nežno. Po njegovi izkušnji se zdi, kot da je izražanje plemenitega in dobrega v glasbi vselej izpostavljeno nevarnosti, da učinkuje neprepričljivo, neiskreno, afektirano in izumetničeno. Kot da se univerzalno človekovo nagnjenje k zlu in dejstvo, da ga je lahko ustvariti, kažeta tudi na področju umetniškega ustvarjanja. In to nagnjenje, a še bolj to, da se mu ljudje vsepovsod tako zelo predajajo, jo po Šulekovem gledanju strahotna tragedija človeškega rodu. Etični problem je torej navzoč v umetniškem ustvarjanju tudi v *vsebinske* strani in tako je dosledno ozko povezan z estetskimi problemi. Šulek seveda trdno zastopa naziranje, da nosi vsaka umetniško vredna glasba v sebi tudi pozitiven humani element. Vsak dober glasbenik in sploh umetnik bi moral biti humanist. Komponiranja, ki ima smisel in globino, se ne dá misliti brez filozofskega razglabljanja. Šulek meni, da sta skladateljev pogled na svet in njegova glasba povezana v tem smislu, da glasba po svojem duhu in značaju ne more biti v nasprotju s tem pogledom na svet. Nasprotno, ta prihaja bolj ali manj do izraza v duhu in značilnostih glasbe. Beethovnova življenjska tragika in njegovi filozofski pogledi so se odrazili v njegovih delih in končno v Deveti simfoniji. To velja tudi za njegove počasne stavke, iz katerih veje velika človeška toplina, ki je nedvomno ena izmed najlepših človeških lastnosti. Čeprav je po Šuleku inteligenten človek težko optimist, pa mora biti kot umetnik *humanist* in težiti s svojo glasbo po lepoti, dobroti in toplini, po tisti čistosti in svežini, ki označujeta otroštvo in ki se žal prepogosto, ko človek odraste, izgubita in zamenjata z bremenom psihične okorelosti in moralnega zla.

Če se torej v glasbi, tudi v Šulekovi, izražajo etične ostvaritve in človeške odtujitve, pomeni to hkrati, da glasba nekako prenaša človeške misli in emocije. Šulek ima glasbo za edino umetnost, ki je sposobna izraziti vse, tudi najbolj subtilne nianse psihološkega dogajanja. Ko odklanja tradicionalno shematično razdelitev glasbe na »programsko« in »absolutno«, meni, da ima nujno vsaka glasba vselej in povsod psihološko ozadje. Njena moč in seveda umetniška vrednost pa sta v učinkovanju. Celo tisto, kar imamo lahko v kompoziciji npr. za tehnično ali harmonsko »netočno«, ima, če učinkuje psihološko adekvatno in ustrezno skladateljevi zamisli, prednost pred »točnim« in mora biti zato z estetskega stališča sprejeto. Oblike in načini psihološkega dogajanja in vsebine so kajpak različni. Glasba ima razen tega širok razpon možnosti, od deskriptivnosti — zelo elementarnega slikanja — pa do kompliciranega simbolizma. Pri Wagnerju na primer kakor tudi pri Bachu obstaja eno in drugo. Če je za leitmotive značilen simbolizem, pa je za Gurnemanzov poetični opis gozda iz prvega dejanja »Parsifala« značilna glasbeno prepričljiva deskripcija gozdnega razpoloženja. Bachov simbolizem je prisoten v koralih, kantatah in pasijonih. V koralu »Mi smo kristjani« poraja radost, ki jo zbuja zavest o tem, moč in trdnost, ti dve pa izraža v orgelski obdelavi tema koraka v glasu, obdanem z dekorativnimi variacijami. V koralu Vstajenje je značilna simbolika intervalskih

postopov kvarte in kvinte navzgor, v koralu, ki govori o Adamovem padcu, pa je značilen skok pedala za septimo (in včasih seksto) navzdol. Vsi ti Bachovi postopki in še mnogi drugi imajo svojo globoko psihološko ali izvenglasbeno vsebinsko upravičenost. Razumeti pri študiju kompozicije in njeni analizi psihološko ozadje in vzroke posameznih glasbenih postopkov in uporabe določenih tehničnih in drugih rešitev je bistveno pomembno za razumevanje celotnega pomena glasbenega dela.

Analogno se dá po Šulekovem mišljenju razložiti tudi nekatere lastnosti mnogih avantgardnih del na temelju psihološkega ozadja: raztrganost in razbitost mnogih avantgardnih kompozicij izhaja iz globokih psihičnih motenj ljudi našega časa oziroma njihovih avtorjev ter je izraz nečesa *pataloškega* v glasbenem in psihološkem smislu. Ta atribut pa nas ne sme začuditi, toliko manj, ker vemo, da v znanosti danes resno preučujejo glasbeni izraz duševnih bolnikov, katerega značilnosti so med drugim prav omenjena razbitost, nepovezanost in obremenjenost z mučno in brezsmiselno glasbeno vsebino, ki učinkuje depresivno na normalne ljudi.⁸ Razen tega je znano, da so v muzikološki-estetski literaturi avtorji, ki so dali atribut »patološki« posameznim značilnostim glasbenih del in to celo pri nekaterih nesporno zelo pomembnih skladateljih, kot je npr. Wagner.⁹ Morbiden simptom v avantgardni glasbi vidi Šulek tudi v dejstvu, da se je ta glasba tako zelo oddaljila od povprečnih ljudi svojega časa in od njihovih možnosti sprejemanja in doživljanja glasbe. Nekoč glasbe najbolj eminentnih mojstrov zgodovine ni delil tako globok prepad od tistega, kar so poslušali, igrali ali plesali ljudje njihovega časa. V tej zvezi je poučno, da se spomnimo, kako ploden vpliv je imela ljudska glasba na umetno in kakšne odmev je imela tudi zunaj ozkega kroga poklicnih glasbenikov in redkih visoko izobraženih ljubiteljev umetnosti.

V končni perspektivi je morda osnovni problem filozofsko ustvarjalne problematike pri Šuleku in pri avantgardističnih podobnih, le da je rešitev tega problema različna: to je problem človeškega poslanstva in smisla glasbe. Zdi se, da vsaj pri enem delu avantgardistov človek ne zavzema več osrednjega mesta v njihovi estetiki, prav tako tudi ne v stvaritvah, ki iz nje izhajajo. Klasičnemu humanizmu in porenasančnemu antropocentrizmu se postavlja nasproti praktični in radikalni empirizem, ki je v bistvu antihumanističen, pa naj že bo prikrit s humanističnimi frazami ali ne. Njegovo središče interesa je zvočna materija in problemi njene strukture in organizacije, ki so brez slehernih človeških preokupacij glede njihove finalitete. Res je, da vsi avantgardisti ne segajo do teh skrajnosti in da se antihumanizmu skrajnih empirikov upira še vedno bolj ali manj prisoten glas »človeškega, preveč človeškega« (Nietzsche), ki ga je težko in nevarno definitivno prezreti, odstraniti in zabrisati. Toda kot je zapisal Leonard B. Meyer, za skrajne empirike »človek ni več merilo vseh stvari, središče sveta. Njega so izmerili in ugotovili so, da je neznamenit kosček materije, nikakor bistveno različen od bakterij, kamenja in dreves. O njegovih ciljnih in namenih, o njegovih egocentričnih pojmih o preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, o njegovi veri v moč predvidevanja in — po predvidevanju — v kontroliranje lastne usode se dvomi, vse to imajo za nepomembno... Za te umetnike, pisatelje in skladatelje — pa

⁸ Prim. Michel A., *Psychanalyse de la musique*, Paris 1951.

⁹ Prim. Brelet G., *Le temps musical*, Paris 1949, zv. I in II.

naj bodo še tako vplivni, je treba opozoriti, da predstavljajo samo majhen del sveta sodobne umetnosti — za te radikalne empirike, *je renesansa končana*.¹⁰ Vendar renesansa ni končana za druge, tudi ne za ustvarjalno filozofijo Stjepana Šuleka. Meyer pravilno pripominja, da lahko le prihodnost pokaže, če bo in kdaj bo renesansa končana za druge, za vse ljudi, in meni, da ima omenjeno radikalno negiranje vsaj to zaslugo, da spodbuja tiste, ki se z njim ne strinjajo, h globljemu in temeljitejšemu pretresanju, preučevanju in opravičevanju drugačnih lastnih stališč.

Ta kratek sintetični pregled osnovnih estetskih in filozofsko ustvarjalnih koncepcij iz perspektive skladatelja, čigar umetniški opus in estetsko gledišče je nasprotno zanikanju vrednosti preteklosti, ne da bi bilo pri tem tuje vrednostim sedanjosti, je pravzaprav skromen poskus. Humanistične kvalitete tega opusa in gledišča prihajajo do izraza tudi v najnovejšem avtorjevem delu, v operi »Ne-vihta«. Tu postavlja Shakespearov tekst z dramatsko silo globok človeški problem in nakaže rešitev po kreposti, ki jo Šulek najbolj ceni. To so odkrile že stare religije, najmočnejše pa jo je poudaril Kristus v Novi Zavezi kot enega od vrhuncev človeške moralne veličine in moči: odpuščanje sovražniku. Tako to Šulekovo delo ponovno posega v človeško srce, ne v egocentričnost, ampak v vedno aktualno humanost, kar je v nasprotju z mnogimi skrajnimi avantgardisti, ki ne zapuščajo v glasbi samo »človekov egocentrizem«, temveč tudi samega človeka, ko se koncentrirajo na »čisti zvok«. To pa predstavlja odtujitev in problem, ki ga ne bo nihče lahko rešil, še najmanj, če bomo šli po poti nepriznavanja prvotnega dostojanstva in vrednosti človeške osebnosti v svetu umetnosti. To je torej tisti temeljni problem, za katerega smo na začetku pripomnili, da je v estetiki Stjepana Šuleka dlje in globlje kot katerokoli vprašanje tehnike in profesionalizma.

SUMMARY

Stjepan Šulek is one of the greatest masters of orchestration and polyphony in Croatian music where in the last two decades he has taken a central position as composer and teacher. He is the author of six symphonies, three classical concertos for orchestra, two piano concertos, many concertos for other instruments, two operas and other compositions. The subject of this analysis is not his composition but his aesthetic views. Though Šulek attributes great importance to a thorough mastery of technique, being, in his opinion, the essential basis of composition, he doesn't find the fundamental problem of musical creation in the technique but rather somewhere deeper. The aim of technique in composition is not a primary but a secondary one: a perfect technical construction, like the first movement of Beethoven's 5th Symphony, owes its artistic effect to its musical and not to its technical element. In music the essentials are the musical idea, thoughts and content. According to Šulek, the technique of classical composition, which received its decisive character from Mozart and Beethoven, is a model not to be discarded in spite of certain later modifications because he discovered in it a universal and inexhaustable possibility of a normal development and elaboration of musical ideas. Therefore a counter-model of this technique based on completely different principles can't

¹⁰ Meyer L. B., *The End of the Renaissance? Music, the Arts and Ideas*, Chicago—London 1967, 83.

be taken into serious consideration. Šulek doesn't consider Schoenberg's dodecaphony or Webern's pointillism to be authentic techniques of musical composition. In addition to this, since musical thought is essential in music, the sound itself is only a means to express this thought. Hence to put the sound as an aim or to reduce music to »pure sound«, as some avant-garde composers do, in Šulek's opinion is a degradation of music. It is also a degradation to strive consciously for originality, another characteristic of the avant-garde. Authentic originality may only be spontaneous. Moreover, the problem of originality is not always the most important in musical creation but only a part of a far broader question which concerns the total artistic value. Nor can the authentic evolution of style be conscious and intentional. The style comes into being in a gradual growth. And this implies that we don't break radically and violently with musical tradition but that we respect it. In his aesthetic view and his way of composing, Šulek was never for a destruction of tradition but rather for its continuation. As essential criteria he demands not only respect for the musical past but a complete sincerity of expression and a fidelity to one's own feelings. His musical output is characterized by consequent and gradual evolution and not by the incessant changes and confusion characteristic of so many contemporary composers, which results from their striving after originality and affirmation. According to Šulek, a great deficiency of the most avant-garde composers lies in their inadequate knowledge of the musical tradition. A real progress in music can result only from a sufficient possession, both practical and theoretical, of musical culture.

However, in spite of his emphasizing the need to have a broad knowledge of technique and a solid musical culture Šulek doesn't regard music and composition primarily as a profession but as a part of the intimate world and experience of man. Yet, he doesn't think of the artist as an exceptional being as the romantics did. However, he sees in music a certain expression of man, an art connected in various aspects with man. Discarding the schematic division of music into »programme« and »absolute« music, Šulek thinks that every piece of music composed with a deeper feeling and meaning has its psychological background and so cannot be realized without philosophic meditation. It is also intimately connected with ethics: any composition of artistic value, in his opinion, includes a positive human element. The composer's philosophy of life and his music are connected in such a way that the character of the music and its spirit cannot be contrary to this philosophy which comes, to a greater or a lesser extent, to expression in the works. The extreme and most profound meaning of music is to make a contribution to the humanization of man. In this lies the fundamental creative problem posed.

KONEC GLASBENE PARODIJE?

Hellmut Federhofer (Mainz)

Raznoliki glasbeni in zvočni pojavi, ki jih je prineslo 20. stoletje, kakor tudi vse večje raziskovanje preteklih glasbenih kultur in izvenevropske folklore, kažejo prastaro vprašanje »Quid sit musica?« v novi luči. Zdi se, kot da so padle dosedanje meje in da se odpirajo neslutene možnosti. Pesem »Ich fühle Luft von anderen Planeten« Stefana Georgeja, ki jo je Arnold Schönberg v zadnjem stavku godalnega kvarteta op. 10 dal pevskeemu glasu, je postala geslo celotnega avantgardnega tabora. Predvsem je revolucionaren nov odnos do forme. Če se je doslej kril pojem glasbenega dela večinoma s pojmom glasbe, pa je treba sedaj o njem na novo razmisliti, tako da ga lahko kar se dá jasno postavimo nasproti drugim pojmom kot so glasbena, zvočna in akustična tvorba, kar na primer priporoča Z. Lissa.¹ Skupina mlajših ameriških strokovnjakov se ukvarja z razmerjem med »musicology and the musical composition«, pri čemer izkazuje posebno pozornost zgodovinskemu razvoju, ki ga predstavlja »the concept of the piece«.²

Da je kategorija glasbenega dela kot celovitega glasbenega procesa, ki se ga dá z notami fiksirati, ponoviti in identificirati, v bistvu produkt Zahoda, in da še nikakor ne predstavlja popolno območje tega, kar se imenuje glasba, je seveda že zdavnaj znano in zlasti z izsledki etnomuzikologov dokazano. Vendar je novo to, da se mnogi produkti avantgarde ne dajo opredeliti kot glasbena dela. Kaj so potem ti? Poskušali so napraviti paralelo z glasbenimi tvorbami folklore, ki prav tako večinoma niso glasbena dela. Paralela zajema vsekakor le zunanjo pojavno, ne pa tudi njenega pomena. Osnova folklornih glasbenih tvorb je etnično družbeno vezana melodična, ritmična ali zvočna vzročna struktura, ki jamči smisel in razumljivost neskončnega števila variant za določeno narodnostno skupino. Takšna umetnost pozna božanske ali bogovom podobne stvaritelje glasbe in glasbenike, vendar praviloma nikakršnih skladateljev. V avantgardnih tvorbah, ki prav tako dovoljujejo izvajalcem prepuščeno raznolikost variant in postavljajo skladatelja v ozadje, nadomešča vzročno strukturo miselni, po paranznanstvenih načelih na eksperiment usmerjen proces. Eksperimentalni karakter stopa v ospredje tudi v avantgardnih kompozicijah, ki takšnih variant ne predvidevajo. Zgradbo in zvočni potek ne določa nekaj čutno danega, ampak izmišljeni red, pri čemer manjka družbena vez. V tem se načelno razlikujejo

¹ Lissa Z., *Über das Wesen des Musikwerkes*, Musikforschung 21, 1968, 162. Nadalje prim. Feil A., *Musikmachen und Musikwerk*, *ib.*, 7 in dalje.

² Current musicology 5, 1967, 49 in dalje; *ib.*, 1968, 85 in dalje.

folklorne glasbene tvorbe od zvočnih pojavov, ki jih je ustvarila avantgarda. Z. Lissa opredeljuje skladbe eksperimentalnega značaja, ki ne ustrezajo nikakršni glasbeni predstavi, kot »ludistični« tip. Zanje bi bilo po njenem mnenju bolje, da jih »v okviru tradicionalnega koncerta« ne izvajamo.³ Tudi G. Albersheim govori o »ludističnih« tvorbah, npr. aleatorike, ki jih vzporeja z različnimi drugimi igrami.⁴ Vendar je dosti prehodnih pojavov, katerih opredeljevanje je težko, ker deloma še sledijo tradicionalnim principom gradnje, a jih že deloma tudi opuščajo, kar je morda najbolj jasno razvidno v Schönbergovem opusu.

Neposredno preden je sprejel dvanajsttstonsko tehniko, je Schönberg zavrgel nasprotje konsonance in disonance. Vendar je pri tem obdržal v določenem smislu tradicionalna motivična, ritmična in dinamična oblikovalna sredstva, na primer tudi v klavirskih skladbah op. 19, od katerih bo št. 3 še pozneje obravnavana. Zdi se, da skladbe te vrste v veliki meri zavajajo v zmoto,⁵ ki jo sicer opažamo v glavnem pri programski glasbi, kar pa namerno varanje še stopnjuje. Prav to potrjuje naslednji poskus, ki ga je zasnoval skladatelj in muzikolog Hans Gal in izvedel na neki ameriški univerzi s približno štiridesetimi študenti glasbe. Isti poskus je bil ponovljen na muzikološkem oddelku Gutenbergove univerze v Mainzu, januarja 1969 z magnetofonskim posnetkom izvirnika v obsežnejši in nekoliko modificirani obliki, a s podobnimi rezultati. Poskusa se je udeležilo 53 študentov in študentk glasbe, rojenih v letih 1937 do 1950, pri čemer je bilo težišče na letnikih po 1945; le en sam udeleženec poskusa je imel že štirideset let. Večina jih je istočasno obiskovala državno glasbeno visoko šolo v Mainzu. Potek poskusa in njegov rezultat je bil takle:

Na magnetofonskem traku so predvajali deset kratkih klavirskih skladb, ki so trajale približno deset minut; njihovi skladatelji niso bili navedeni. Da bi se te bolj vtisnile v spomin, je bil isti posnetek dvakrat ponovljen. Tako so omenjeni študentje iste kompozicije poslušali v istem redosledu vsega skupaj trikrat. Zatem je sledilo na vprašalniku osem vprašanj, ki jih tu ponavljamo skrajšano: a) Ali so kompozicije znane? Če ne, kdo so domnevno avtorji (za vsako skladbo je stal v vprašalniku kvadrat, ki ga je bilo treba v primeru pritrditve prečrtati)? b) Kakšen je bil vtis? c) Ste občutili skladbe stilno enotne? d) Če ne, med katerimi skladbami ste ugotovili neke stilne razlike? e) Ste ugotovili med kvaliteto skladb razliko? f) Če ste jo, med katerimi? g) Ali dajete posameznim skladbam prednost iz drugih razlogov? h) V pritrdilnem primeru navedite, katerim skladbam in zakaj?

Drugi vprašalnik, ki je bil dodan prvemu, se je nanašal izključno na osebo udeležencev poskusa. Tu je pretežna večina udeležencev poskusa odgovorila na vprašanje »Kateri sodobni ali nedavno umrli skladatelji so dobro znani?« z večimi imeni znanih avtorjev kot Bartók, Berg, Blacher, Boulez, Bresgen, Cage, Egk, Erpf, Genzmer, Heiss, Henze, Hessenberg, Hindemith, Kagel, Ligeti, Messiaen, Nono, Orff, Penderecki, Schönberg, Stockhausen, Stravinski, Webern. Na nadaljnja dodatna vprašanja, ki niso v zvezi s tu predvajano glasbo in se glasijo: »sta vam dodekafonija in serijsna glasba znani?«, »ju res dobro poznate?«,

³ Lissa Z., *ib.*, 182.

⁴ Albersheim G., *Ludus atonalis*, Musikerziehung 22, 1968/69, zv. 4.

⁵ K temu prim. še Wallek A., *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt a. M. 1963, 379.

»jo sami izvajate?«, pa je odgovorilo sedem udeležencev poskusa (št. 1, 5, 24, 36, 40, 51, 53) pozitivno. Vendar se je pokazalo, kar so potrdili tudi ostali poskusi,⁶ da ni bilo mogoče ugotoviti nikakršne kakovostne razlike med njihovo sodbo in sodbo ostalih glasbenikov, kar lahko preverimo s pomočjo spodaj navedenih rezultatov.

Od desetih skladb so skladbe št. 1—4 in 6—10 delo Hansa Gala, medtem ko je št. 5 Schönbergova in sicer tretja iz Klavierstücke op. 19, ki je nastala še pred obdobjem dvanajsttonskega sistema. Smisel poskusa je bil v tem, da se je Hans Gal prizadeval pisati skladbe podobne vrste kot je omenjena Schönbergova. Pri tem je izbor posameznih tonov v veliki meri prepustil slučaju, le da je pazil, da se je kar se dá izogibal konsonantnih sozvočij.⁷ Medtem ko ne vemo in tudi nič ne kaže, da Schönberg svoje klavirske kompozicije ne bi pojmoval kot umetnine ali vsaj kot resno nameren poskus, pa predstavljajo vse skladbe H. Gala prav nekaj nasprotnega. S pomočjo poskusa naj bi se dognalo, ali je mogoče ugotoviti razlike med Schönbergovo skladbo in tistimi skladbami, ki jih je napisal Hans Gal, in katere naj bi tu bile. Da bi kakorkoli že ne vplivali na poskusne osebe, je ostal namen poskusa prikrit.

Kako so reagirale poskusne osebe na trikratno predvajanje prej omenjenih desetih skladb?

Iz odgovora na vprašanje a izhaja, da ni nobena od poskusnih oseb poznala ali prepoznala Schönbergove klavirske skladbe, pri čemer je bila nevednost osnova za udeležbo pri poskusu. Kot domnevni autor je bil Schönberg v celoti

⁶ Prim. R. Francès, *La perception de la musique*, Paris 1958, str. 133 in dalje, nadalje Wellek A., *Expériences comparées sur la perception de la musique tonale et de la musique dodécaphonique*, Sciences de l' Art 3, Paris 1966, 156 in dalje.

⁷ S pismom z dne 24. septembra 1968 je Hans Gal (Edinburgh) sporočil avtorju med drugim: »Enkrat sem napravil eksperiment, ki lahko dá objektivno, vsaj v eni stvari odločilno pojasnilo: ali ima določena vrsta glasbe komunikacijsko sposobnost, to je, kateri poslušalci jo vselej lahko razumejo kot smiselni jezik. Pred osmimi leti sem bil v Združenih državah in sem imel med drugim dve predavanji na glasbenem oddelku univerze v Clevelandu. Tam so zahtevali, naj posvetim eno od teh predavanj problemom dvanajsttonske glasbe, za katero so se menda študentje in učitelji posebno zanimali. Ker od svoje zahteve niso odstopili, sem prinesel s seboj magnetofonski trak, na katerem je bilo v moji izvedbi 13 kratkih klavirskih skladb. Ena od teh je bila Schönbergova, ostale pa so bile docela brezvezne improvizacije, ki sem jih spravil na papir tako hitro, kot sem le mogel pisati, pri čemer me je vodila težnja, da te ne bi imele nikakršne muzikalne, harmonske ali drugačne zveze. Poslušalci so morali izjaviti, katero od teh skladb, ki so numerirane s številkami 1 do 13 imajo za »pravo«, to je Schönbergovo. Trak sem predvajal dvakrat z navodilom, naj napravijo beležke in pri drugem poslušanju svojo odločitev preverijo. Rezultat je bil, da sta se od približno 40 poslušalcev odločila za »pravo« skladbo dva (kar je bilo daleč pod odstotkom, ki odgovarja verjetnosti); tisti, ki so se odločili za pravo skladbo, so priznali, da so bili popolnoma nevedni in so pač eno izbrali, ne da bi pri tem dosti razmišljali. Smešnost diskusije, ki je sledila, si lahko predstavljate; edini zanesljiv rezultat je pač bil, da me tja ne bodo več povabili na predavanje.

Eksperimenti takšne vrste bi bili vsekakor primerni, da najdemo objektivne osnove za presojo: ali ima namreč lahko glasba te vrste sploh kakšno zvezo z umetniškim izražanjem. Zdaj že dolgo časa ugotavljam, da stojimo nasproti uspešni revoluciji ogromne večine, večine brez talenta iz vseh dežel, ki ji je uspelo razvrednotiti prave kvalitete glasbe. Temu ustreza tudi dejstvo, da je v vseh deželah brez števila »skladateljev« takšne vrste, ker je povsem umljivo, da pride na vsakega, ki ima talent, 100.000 takšnih, ki nimajo talenta, pač pa ambicije.«

imenovan le petkrat, vendar brez navedbe številke kompozicije. Oseba št. 24, ki je navedla, da sta ji dodekafonija in serialna glasba dobro znani in da ju tudi izvaja, je omejila svojo domnevo na »zgodnje Schönbergove skladbe«. Razen tega je bil Schönberg imenovan v trinajstih odgovorih kot domnevni avtor poleg enega ali več komponistov kot so Bartók, Berg, Debussy, Eimert, Genzmer, Hauer, Henze, Hindemith, Honegger, Milhaud, Skrjabin, Stravinski, Webern. Pri tem je bil napravljen štirikrat poskus opredelitve kompozicij:

Poskusna oseba št. 2: 1 pozna romantika, 3 eventualno Skrjabin, 5 pozna romantika, 6 impresionizem, 8 moderna, 9 eventualno Schönberg, 10 moderna. Poskusna oseba št. 8: Schönberg (2, 8, 10), Hindemith (1, 3, 5), Hauer, Eimert.

Poskusna oseba št. 34: 1 Debussy, 5 Schönberg, 6 Genzmer, 8 Hindemith, 10 Schönberg.

Le zadnja poskusna oseba se je odločila pri št. 5 konkretno za Schönberga, je pa dala prednost št. 10, ki jo je prav tako pripisovala Schönbergu (»povze-manje teme, hitra imitacija se menjata znotraj glasov, skladba učinkuje z ritmom lahkotno in ljubko«). V ostalih odgovorih, od katerih pa noben ne vsebuje Schönberga, so imenovani še drugi avtorji kot Badings, Berio, Biala, Fortner, Maderna, Stockhausen, Toch, Zimmermann. V petih odgovorih so domnevali enega samega neimenovanega skladatelja (»skladatelj dvanajsttonske glasbe«, »sodoben skladatelj«), v treh odgovorih »dunajsko šolo ali njen bližnji krog«, »skladatelja 20. stoletja«, »iztekajoči se ekspresionizem in serialno tehniko«. Ena od poskusnih oseb je mislila, da je prepoznala v avtorjih »novejše eksperimentatorje.«

Na vprašanje b je odgovorilo 18 poskusnih oseb v bistvu pozitivno, 16 pa negativno; ostali so se vzdržali glasovanja ali so bili nevtralni. Naj navedemo nekaj izrazitejših sodb (številka poskusne osebe v oklepaju): »ugajalo ne glede na to, da je atonalno in da ni spoznavna nobena forma; zanimive zvočne barve« (št. 9); »vse skladbe so bile ekspresivne in bogate na razpoloženjih« (št. 22); »nekoliko nenavadno, ampak dobro, moderno« (št. 29); »nekoliko čudno, toda z večkratnim poslušanjem je zanimanje rastle« (št. 34); »zelo tuje, toda ne negativno. Vtis skladb se ni izboljšal, kar se dogaja sicer pri moderni glasbi« (št. 42); »žal mi ni mogoče domnevati avtorja, gotovo pa spada vseh deset skladb skupaj in so od istega skladatelja. Še spoznavna jasna načela gradnje, sicer predvsem vpliv romantike, vendar poskuša skladatelj nove zvočne efekte; večkrat se zdi, kot da bi se drobilo steklo. V celoti: pozitivno!« (št. 51). Druge pozitivne sodbe se omejujejo na ugotovitve splošnega značaja kot »pozitivno« (št. 2); »po ponovnem poslušanju bolj razumljivo. Ostanki romantične harmonije (posebno št. 3)« (št. 4); »čisto zanimive skladbe« (št. 10); »zelo različno; nekatere skladbe so mi bile prav všeč (št. 2, 3, 4), ostale pa so brez izrazitejših značilnosti, premalo invencije, preveč racionalno« (št. 26); »nekaj prav interesantno« (št. 40); »skladbe so mi večji del zelo ugajale« (št. 31); »nobena skladba ni povsem slaba« (št. 49).

Od negativnih sodb naj še navedemo: »zdi se, da gre za atonalno glasbo, katere umetniške kvalitete za enkrat ne morem priznati. Zdi se mi, da izhaja ta glasba iz razumskega mišljenja in tako zajema le en del človeka« (št. 8); »poslušanje del samo te vrste deluje utrujajoče, preveč izumetničeno, prehladno, enostransko poudarjanje intelekta« (št. 18); »zelo enolično. S konsekventnim poskusom, da se nič ne ponovi, se prav tako, ker stalno prihaja nekaj novega, vzbuja vtis enakomernosti, kot da bi se stalno ponavljalo eno in isto« (št. 23);

»moderno, zveni nekoliko zmedeno, noben prvorazredni komponist, morda dvanajststonska tehnika« (št. 16); »epigonsko, večinoma neenotno, posebno proti koncu, celotni vtis je boljši proti koncu« (št. 5); »utrujajoče« (št. 33); »atonalna, skonstruirana glasba« (št. 12); »zelo pusta, skonstruirana glasba« (št. 20); »prazno, brez pomena« (št. 21); »ne prevzame« (št. 27); »pretežno dolgočasno« (št. 43).

Na vprašanje c je odgovorilo 37 oseb z da, 14 z ne, dva sta se glasovanja vzdržala. Na vprašanje d je bilo le 14 izjav. Izrazitejše so naslednje: »Kompoziciji 3 in 4 sta v primerjavi z drugimi veliko bolj romantični« (št. 42); »št. 3 je nekoliko ‚romantična‘ št. 8 je motorično baročna, št. 2 ima elemente jazza, št. 10 je ena najboljših skladb« (št. 49); »stilno novito: 1 in 5; nasprotje k tema 8 in 10« (št. 2); »zdi se, da spadajo št. 3, 5, 9, 10, št. 1, 2, 4, 8 kakor tudi št. 6 in 7 stilno skupaj« (št. 19); »na primer kompoziciji 5 in 10; obe sta bili sicer polni disonanc, vendar se zdi, da je št. 10 stilno novitejša« (št. 11); »1, 2, 3, morda tudi 5 nekoliko drugače kot ostale, sicer pa so bile skoro vse kompozicije neenotne in je zato takšna sodba težka« (št. 5).

Na vprašanje e ni ugotovilo 35 poskusnih oseb nikakršne kakovostne razlike, medtem ko jih je 17 odgovorilo pritrdilno; ena oseba se je vzdržala glasovanja. Odgovori na to in na naslednje vprašanje f, ki sta bili osrednji vprašanji poskusa, zaslužijo posebno pozornost. Tu so zbrani vsi odgovori na vprašanje f, v katerih je omenjena Schönbergova kompozicija (peta skladba): »dobra kvaliteta: 1, 5, 9 zaradi močnega izraza« (št. 2); »med 1, 3, 5, 10 in ostalimi učinkujejo 1, 3, 5 in 10 bolj zaključeno« (št. 12); »1, 3, 5, 9 so bile bolj zaključene, zdelo se je, da so imele en motiv« (št. 29); »skladbe 3, 4 in 5 imajo po mojem mnenju še večjo kvaliteto kot ostale zaradi jasno zaznavne žalostne (!) melodije« (št. 31); »3 in 5 se mi zdita tonalno vezani (3 in 9 izrazni), recitativni; 6, (7), 8 in 10 so kazale imitacijo in podobne načine gradnje« (št.1); »3, 5, 9 in 10 na eni strani, 6 in 7 na drugi strani kakor tudi 1, 2, 4, 8 v redosledu navzdol iz formalnih in kompozicijsko tehničnih razlogov« (št. 19); »št. 8, št. 10 opazna tematična konstrukcija, št. 5 močno ekspresivno obarvana akordska tehnika, št. 2 učinkuje zelo zmedeno« (št. 18); »1, 2, 3, 5 čisto slabe, psevdoharmonične, okorne, pogosto omledne, slabi sklepi, 4, 8 nekoliko boljše, 9, 10 prav dobri, precej enotni, posebno 9« (št. 5). Ostali odgovori na vprašanje f zadevajo izključno dozdevne kakovostne razlike med kompozicijami Hansa Gala. Te lahko tu izpustimo, čeprav so glede vprašanja ustvarjanja zmotnih sodb o vrednosti prav tako zelo informativne.

Na vprašanje g jih je 24 odgovorilo z ne, 28 z da, le-ti pa so se zato tudi izjasnili na vprašanje h. V 6 odgovorih na vprašanje h je omenjena tudi kompozicija št. 5. Ti odgovori se glase: »8 in 10 zaradi jasnega oblikovanja, 5 zaradi izrazne vsebine, druga polovica skladb je bila nekoliko boljša, menda zato, ker smo se nanje navadili« (št. 1); »1, 5, 9 (močnejši notranji izraz)« (št. 2); »Skladbe 1, 3, 5, 9, 10 so se zdele novitejše; ta vtis pri drugih ni bil tako močan« (št. 11); »št. 3 preglednejša, enako tudi št. 5, ker je tema deloma razločnejša, medtem ko je pri nekaterih drugih, predvsem hitrih stavkih le težko zasledovati tematske skupine« (št. 8); »6, 8, 10, ker jih občutimo v načinu kanonov, 3, 5 ugajale so zvočne barve, razen tega melodija nad akordi močno izrazna« (št. 9); »3, 5, 9 zaradi njihove melodične (pogosteje postopna kot pri drugih, mehkejši akordi posebno pri 3), 8, 10 zaradi uporabljanja imitacije, lažje dojemljivi kot ostale« (št. 37). Vsi drugi odgovori na vprašanje g so dajali prednost tej ali oni Galovi

kompoziciji z ali brez navedbe razlogov, ne da bi omenili št. 5. Tako daje na primer poskusna oseba št. 19 prednost kompoziciji 10 s pripombo: »Ko bi Bach živel leta 1920, bi ena izmed njegovih invencij morda tako zvenela.«

Od zgoraj navedenih poskusnih oseb št. 1, 5, 24, 36, 40, 51, 53 so na vprašanje c odgovorile tri z da, tri z ne, ena pa z da in ne. Na vprašanje e so odgovorile tri pozitivno, štiri pa negativno. Schönbergovo skladbo omenjata le št. 1 in 5 (primerjaj ustrezne gornje odgovore na posebna vprašanja).

Pozornost vzbudi visoko število 18 poskusnih oseb, ki so se pozitivno izjavile glede Galovih skladb in jih vrednotile kot umetniško izpoved. Domnevati smemo, da pri tem rezultatu ni izključiti strahu, da bi v primeru odklonitve nekdo veljal za nazadnjaškega, staromodnega, konservativnega in reakcionarnega, čeprav je bila anonimnost v vsakem primeru zajamčena.

Zatem je sledil še drugi krajši poskus z istimi klavirskimi kompozicijami v istem redosledu in s prejšnjim posnetkom. Pri tem je bilo udeleženih 39 poskusnih oseb prvega poskusa in še 7 študentov glasbe, v celoti torej 46 oseb. Iste skladbe so bile ponovljene dvakrat. Spet so razdelili vprašalnik, v katerem je bilo rečeno, da je 9 skladb Galovih, ena skladba pa Schönbergova. Vprašanja so se tokrat glasila: a) Katera skladba je po vašem mnenju Schönbergova? Zakaj? b) Vam vse skladbe enako ugajajo oziroma ne ugajajo? c) Ako ne, zakaj?

Na vprašanje a 14 udeležencev poskusa ni odgovorilo ali pa so izjavili, da niso zmožni odgovoriti. Ostali so domnevali Schönbergovo kompozicijo (5) v naslednjih skladbah (v oklepaju ustrezno število poskusnih oseb, ki so se odločile za številko, ta vsakokrat stoji spredaj): 1 (3); vendar je omahovala ena oseba med 3 in 10); 4 (0); 5 (3; v to število je vključena tudi ena oseba, ki je priznala, da je v času med prvim in drugim poskusom poslušala Schönbergove klavirske skladbe, a med ostalimi tudi to skladbo; nadalje je ena oseba omahovala med 5 in 9); 6(2); 7(1); 8(5); 9 (dve osebi sta omahovali med 1 in 9 oziroma 5 in 9; glej pod 1 in 5); 10 (11; od teh enkrat z vprašanjem; nadalje je omahovala ena poskusna oseba med 3 in 10; glej pod 3). Za št. 5, za Schönbergovo skladbo, rezultira torej število, ki se približuje meji slučaja (= 3.2). Pripombe poskusnih oseb, ki so se odločile za 5, so se k vprašanju a glasile: »morda št. 5, ker se po zvočni barvi in harmonskem oblikovanju nekoliko razlikuje« (št. 35); ista oseba je seveda odgovorila na vprašanje b z da.»Št. 5 me spominja na neko skladbo, ki sem si jo enkrat zaigrala iz knjige ‚Das Musikwerk: 400 Jahre Klaviermusik‘«⁸ (št. 39). Na vprašanje c je ista oseba izjavila: »Skladbe s spevno melodijo, kot št. 3 ali 5 so mi bolj všeč«. Tista oseba (št. 33), ki je omahovala med 5 in 9, je pripomnila: »5: dvodelna, povzemanje motivov, ekspresivna, 9 ekspresivna«; pri vprašanju c je označila 3, 5 in 9 kot »dobre«. Presenetljiv je visok odstotek za 10. Pripombe so se glasile: »po mojem mnenju edina ‚kompozicija‘, ki ne krši stroge dodekafonije, razen tega kompozicijsko dobro uspela« (št. 7); »zdi se, da je tu dvanajsttonska tehnika najbolj konsekvntno uporabljena (mnogo skokov, nobenega tonalnega centra, nikakršne bitonalnosti)« (št. 38); »domnevam, da je 10. skladba Schönbergova, ker se zdi, da gre tu za serijsko kompozicijo, pri kateri je serija precej razločno slišna in strogo izpeljana« (št. 29).

⁸ Gre za publikacijo *400 Jahre europäischer Klaviermusik*, Köln o. J. (= Das Musikwerk 1), ki ga je izdal W. Georgi; tam objavljeni primer Schönberga je zaključni del iz op. 19, št. 2.

Rezultat bi si lahko razložili na podlagi lahko spoznavne uporabe imitacije in očitne stilne sorodnosti te skladbe s triom menueta iz Schönbergovega op. 25.

Na vprašanje b jih je odgovorilo 23 z da in 21 z ne, medtem ko sta se 2 vzdržala. Na vprašanje c se je izjasnilo skupno 18 poskusnih oseb. Tu naj posredujemo le tiste pripombe, ki se nanašajo na Schönbergovo skladbo, v kolikor jih že nismo navedli zgoraj: »skladbe 3, 4 in 5 so mi še bolj všeč kot ostale« (št. 8); »1, 5, 10; 5 iz zvočnih razlogov« (št. 44); »1, 3, 5 in 9 mi osebno bolj ugajajo« (št. 13); »pri nekaterih skladbah je gradnja jasneje spoznavna (3, 5, 7, 10), medtem ko ostale sprva ne kažejo zelo jasne zveze« (št. 29). Zadnji osebi sta se odločili pri odgovoru na vprašanje a za 10. Poskusna oseba št. 43, ki se je odločila pri vprašanju a za 3 ali 10, je pripomnila k vprašanju c: »Marsikaj se mi zdi kot igračkanje in vprašujemo se po smislu«.

Rezultat se v bistvu krije z rezultatom, ki ga je dosegel Hans Gal pri svojem, v Združenih državah izvedenem poskusu.⁹ Oba poskusa potrjujeta domnevo, da pri določeni glasbi 20. stoletja ni več spoznati razlike med predlogo z resnim namenom in samovoljnim posnemanjem.

To dá misliti in izplačali bi se še nadaljnji poskusi v tej smeri, ki bi jih napravili tudi s tonalno glasbo. Razlikovati bi bilo treba med posnemanjem stila z resnim namenom in parodijo. Za oboje je v tonalni glasbi neskončno število primerov. Posnemanje stila velikih mojstrov je, kot je znano, ustvarjalo šole. Tudi na starejše stile so zavestno navezovali, tako že v času baroka na stylus antiquus, ki je kot prima pratica ostal živ predvsem v katoliški cerkveni glasbi do srede 18. stoletja. Še J. J. Fux si je prizadeval, da bi se v delu Missa canonica kar se dá približal svojemu z najbolj visokozvenečimi besedami hvaljenemu vzoru Palestrine. Večkrat je treba izdelati zelo težke raziskovalne metode, da moremo razlikovati med vzorom in posnetkom. V isto območje spada problem pristnosti, ki vključuje za vso starejšo glasbo do 19. stoletja še mnogo odprtih vprašanj, kar dokazuje že bežen pogled v rubriko dvomljivih del v okviru tematskih katalogov velikih mojstrov. Pa tudi parodij najrazličnejših vrst ne manjka.¹⁰ Najznamenitejša primera utegneta biti Mozartova skladba Musikalischer Spass KV 522 in Beckmesserjevo nenamerno popačenje Waltherjeve hvalnice v Wagnerjevih »Mojstrih pevcih«. Naj bo že namen parodije smešenje nekega stila ali kaj drugega, je vselej njen smisel v tem, da jo kot takšno spoznamo. Kot je dokazal poskus, pa ravno to z Galovimi skladbami ni bilo doseženo. Te niso niti resnonamerna imitacija niti parodija, ki teži za zavestnim kršenjem stilnih načel ali kompozicijskih pravil. Nasprotno, na njeno mesto stopa čisto samovoljnost glede izbora tonov, sicer morda z namenom, da osmeši določeno vrsto glasbe, toda brez sproščujoče moči dovtipnosti, ki je parodiji lastna. Kar ni več parodično, pa je izgubilo svoj smisel. Resnoba in parodija sta tako isto, namreč nesmisel.

S tem bi bil takšen stil prepričljivo ovržen in oznake stil, tudi le v negativnem smislu, sploh ne bi več zaslužil. Toda takšen ugovor skoraj ne bi več zalegel pri avantgardistih, ki častijo prav tisto, kar je absurdno in imajo to za znak protesta proti tradiciji, za osvoboditev človeka od vsake sile — kamor spada

⁹ Prim. opombo 7.

¹⁰ Storck K., *Musik und Musiker in Karikatur und Satire*, Oldenburg 1910.

tudi hierarhični red tonalitete —, kratkomalo za edino možnost sodobnega izraza. »Poženite operna gledališča v zrak« kliče Pierre Boulez,¹¹ Edward T. Cone pa citira J. Cagea, ki je svoj položaj takole očrtal: »I don't claim that what I am doing is music, or art- or that it has any value. I maintain only that it is an activity, and that it is the one in which I happen to be engaged at present«.¹² Z drugimi besedami: »We are confronted by an attack on the whole concept of art. If the attackers win, not only the work of art as we know it but art itself may disappear«.¹³ Herbert Eimert zahteva povsem odkrito, da opustimo razlikovanje med akustičnim in muzikalnim poslušanjem in da tvegamo korak k »pazljivemu, koncentriranemu in ostro razpoznavajočemu poslušanju.«¹⁴ In le s tem je možno povezovati avantgardne zvočne figure, ki niso niti glasbena dela niti glasbene tvorbe. Kdor si hoče priboriti dostop k njim po tradicionalni estetski slušni orientaciji, se bori zaman, ker ga vodijo napačna slušna pričakovanja. Šele stalno zamenjavanje različnih slušnih ravni rodi tesnobno vprašanje: ali je to sploh še umetnost? To vprašanje pa je brez pomena, ker ga ni treba postavljati in se ga tudi postavljati ne more. Če se glasbenozgodovinski prikazi različnih ravni krčevito prizadevajo napraviti takšne glasbene tvorbe 20. stoletja dostopne estetskemu razumevanju, da bi s tem izsilili domnevno zvezo s tradicijo, je to prav tako nesmiselno početje, kot znana in propagandistično vodena teza, po kateri se je treba na to le navaditi.¹⁵ Izza nje se skriva iz romantike abstrahirana izkušnja, da gredo veliki umetniki kot vidci in preroki pred svojim časom, izkušnja, ki je dovolj anahronistična in ki jo prenašajo na današnji čas in položaj. Rezultat je lahko v najboljšem primeru formulacija z oznako »kot da« (izraz filozofa Hansa Vaihingerja). Pač pa bi bila naloga glasbene zgodovine 20. stoletja, da pokaže, katera glasba uvaja odcepitev od muzikalnega poslušanja in preorientacijo k tistemu »ostro razpoznavajočemu poslušanju«, ki ga zahteva Eimert in ki se bo končno radikalno izvršila v avantgardni paramuziki druge polovice 20. stoletja.

Odklon od estetskega poslušanja se odraža v glasbenem delu. Kjer do tega pride, pa je pojem glasbenega dela in seveda tudi pojem mojstrovine brez pravega pomena. V takšnih prehodnih situacijah, ko se postavlja zahteva do obeh slušnih ravni, pa je nevarnost prevare posebno velika. To je pokazal poskus. Kajti Schönbergovo delo stoji tako kot skoro nobenega drugega skladatelja, ki še zasluži to ime, na razpotju. Mnogi elementi ga še povezujejo s tradicijo, medtem ko sta se dvanajsttonska tehnika in predhodna svobodna atonalnost, v območje katere spada tudi demonstrirana skladba št. 3 iz op. 19, od nje dokončno odločili. Možnost zavestnega dožemanja posameznih oblikovnih elementov poslušalcu varljivo prekrije dejstvo, da tu celotna zvočna pojava muzikalnemu poslušanju ni več pristopna.

¹¹ Melos 34, 1967, 429 in dalje.

¹² Current musicology 5, 1967, 107.

¹³ Ibid.

¹⁴ Eimert H., *Nachruf auf Werner Meyer-Eppler*, Rückblicke, Wien 1962, 6 (= vrsta 8).

¹⁵ Kulenkampff H. W., *Neue Musik und Publikum*, Hör zu, 1969, frankfurtska izdaja, št. 2, 36. Prim. še Wellek A., istotam, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, 256 in dalje. Nadalje Federhofer H., *Der musikalische Genuss als ästhetisches Problem der Gegenwart*, = Szabolcsi-Festschrift (v tisku).

Ta na kratko skiciran razvoj postavlja uganke, za reševanje katerih vsekakor ni pristojna muzikologija, ampak sta pristojni psihologija in sociologija. Najprej bi se morali vprašati, kakšno funkcijo naj ima tisto poslušanje, ki ga zahteva Eimert in ki se srečuje z množico zvokov in шумov. Te vse lahko zelo dobro slišimo, ne da bi vedeli, zakaj jih pravzaprav moramo poslušati. In čemu prav v 20. stoletju, ko pa je bila že zdavnaj pred elektronskim proizvajanjem zvoka in šuma tisočletja možnost ustvarjati pojave zvoka in šuma z drugimi sredstvi, katere so dejansko tudi proizvajali predvsem s pomočjo tolkal? Problem bi bil zdaleč bolj enostaven kot je, ko bi avantgarda delala tisto, kar si ljudje našega časa želijo. Vendar se, kot vsakdo ve, prav to ne dogaja. Človeštvo se očitno noče ločiti od muzikalnega poslušanja, katerega banaliziranj se niti ne izogiba, zavedajoč se, da je cena tega hlepenje po uživanju in kič. Razne takoimenovane znanstvene teorije, od katerih nobena ne prepričuje, skušajo priti v tej navidezno brezupni situaciji avantgardi na pomoč. Kritično stališče do njih je treba zavzeti na drugem mestu. Že pojem avantgarde ni trden. Predpostavlja, da ji nekaj sledi, namreč množica poslušalcev, ki je sprva še manj pripravljena sprejemati. Kar sledi avantgardi, pa je vselej spet nova avantgarda, medtem ko masa poslušalcev resne in zabavne glasbe zasleduje to igro le na robu, večinoma nenamerno v radiu in časopisni kritiki.

Ko hočemo priti ob tem vprašanju do sodbe, utegne biti manj uspešno, če analiziramo avantgardne zvočne tvorbe kot pa njihove ustvarjalce in interese, njihove namere in eksperimente. Spregledati tudi ne smemo dejstva, da se dá problem avantgarde brez kritike družbenih razmer, po katerih je ta pogojen, in le ob samem zvočnem fenomenu še najmanj razumeti in rešiti. Upravičeno ugotavlja Z. Lissa, da se pri zvočnem izražanju, ki ga tu obravnavamo, osredotoča zanimanje na metode. »Osnova ustvarjalnega procesa se premika v smeri znanstvenih operacij. Važno in vredno je iskanje nove konstrukcije ali novega gradiva, ne pa umetniški učinek.«¹⁶ Kdor novo smer sproži in finansira, je znan. »Ko bi ne bilo radijskih postaj, bi bilo za novo glasbo še težje, da jo ljudje sploh slišijo.

Mecensko delo v münchenski »Musica viva« in hamburškem »Neues Werk« ter drugih obsežnih ciklih je ustvarilo sodobnim komponistom in njihovim stvaritvam prave trdnjave.«¹⁷ Iste ustanove dajejo neprestano naročila za kompozicije. Razmerje mecen — umetnik živi v demokraciji dalje v povezavah, ki so paradokсне in jih je deloma težko spoznati. Vanje so vključeni pogosto tudi politiki brez smisla za umetnost, ki dajejo od davkov dotacije za kulturne namene, upravni in prosvetni uradniki (neredko pravniki), s katerimi se politiki posvetujejo, kritiki in novinarji, ki ne izkazujejo vselej glasbenih sposobnosti, pa se pogosto odločajo za nekaj šele po preišljanju, glasbeniki, ki se zanimajo za eksperimente, tonski inženirji itd. Ta sekundarna struktura in ne poslušalec nosi avantgardno zvočno tvorbo. Gre za postopek manipuliranja, danes tudi pri tradicionalni glasbi. Verjetno bi sicer bile mnoge kulturne institucije kot npr. dunajska Državna opera, Salzburški festival in še večina drugih festivalov v svojem obstoju resno ogrožene ali pa bi sploh prenehale obstajati. Po mojem

¹⁶ Lissa Z., *ib.*, 172.

¹⁷ Schimmig W., *In Berlin ist die Neue Musik auf dem Vormarsch*, Allgemeine Mainzer Zeitung z dne 13. I. 1969, str. 13.

mnenju bi bilo vredno preveriti, kaj bi še danes tudi brez manipuliranja obstajalo. Mislim na tradicionalno glasbo in ne na avantgardno, ki se je šele porodila iz manipulacijskih postopkov. Takšen poskus pa znanosti ni dan. Tako bi morala ta še tembolj dognati možnosti in meje dojemanja s pomočjo slušnih poskusov. Samo to je bila namera, za katero sem v razpravi sledil.

SUMMARY

If, up till now, the concept of a musical work has, in the main, coincided with that of music, then it is necessary to revise the concept so that it compares as sharply as possible with other concepts, such as musical, acoustic and tone structures. Many products of the avantgarde cannot be classified as musical works. These, like the products of folk tradition, allow an abundance of variants left to the will of the performer and put the composer into the background. However, the structural pattern is here replaced by a mental process which directed through semiscientific principles tends toward experiment. The experimental character also comes to the foreground in avantgarde compositions where such variants are not foreseen. The construction and succession of sounds are not determined by something perceptibly there but by an abstractly conceived order, resulting in a total lack of social connection. And therein lies the principle difference between the musical structures of the folk tradition and the sound phenomena created by the avant-garde. Nevertheless, there are many transitional phenomena which are difficult to classify because they partially follow traditional principles of structure and partially reject them. This is perhaps most clearly seen in the works of Schönberg.

Although Schönberg discarded the contrast between consonance and dissonance before he invented dodecaphony, he did retain to some extent the traditional means of creating form through the use of motifs, rhythms and dynamics, as for example in his piano compositions Op. 19. Pieces of this kind have a strong tendency to succumb to the intentional fallacy which can mainly be observed in programme-music, and this is even increased by intentional deception. The experiment invented by the composer and musicologist Hans Gal and carried out with 40 students of the department of music at the University of Cleveland confirms just this. In this experiment Hans Gal reproduced on tape thirteen compositions: one of these compositions was by Schönberg and the others he composed himself. The point of the experiment lies in Hans Gal's endeavours to write compositions of a similar kind to those of Schönberg in which the choice of individual tones was to a great extent left to chance, although Gal was careful enough to avoid consonances as much as possible. Whereas there is no indication that Schönberg didn't regard his piano composition as a work of art or at least as a serious experiment all the compositions of Hans Gal are in complete contrast. The experiment should show whether it is possible to discern differences, and if so what differences, between the composition of Schönberg and those written by Hans Gal. After the tape had been reproduced twice the audience had to state which of the 13 compositions was by Schönberg. The result was that of the 40 listeners only two chose the correct composition.

The same experiment was repeated in a more extensive and modified form in the Musicological Institute of the University of Gutenberg in Mainz with 53 musicological students. Ten short piano compositions were played back three times without their au-

thors being revealed. As in the former experiment all the compositions were by Gal, except the fifth piece which was Schönberg's Op. 19, No. 3. The audience were given a questionnaire with the following questions:

a) Are the compositions known to you? If not, who do you imagine the authors to be? b) What was their impression on you? c) Did you find the compositions stylistically homogeneous? d) If not, among which compositions did you note any stylistic divergencies? e) Did you feel any difference in the quality of the composition? f) If you did, among which? g) Do you have any preference for any of the compositions for any other reasons? h) If the answer is yes, which compositions and why?

From the answers to the question a) we see that no subject recognized or knew the piano composition by Schönberg. As the presumed author Schönberg was nominated only five times, but even then without the number of his composition being indicated. To question b) 18 subjects answered essentially positively and 16 negatively; the others abstained or gave a neutral judgement. Question c) was in 37 cases answered by yes and in 14 by no; there were 2 abstentions. Question d) resulted in only 14 opinions. In the answers to question e) 35 subjects indicated no difference in quality whereas 17 answered to the contrary; one subject abstained. Question g) was answered in 24 cases by no and in 28 cases by yes. However, it deserves attention that a considerably high number of subjects (18) gave a positive judgement on Gal's compositions and appreciated them as an artistic expression.

At any rate it is characteristic and significant that the results of this experiment also essentially coincide with those of the first experiment carried out by Gal in the United States. Both experiments confirm the assumption that it is not possible to differentiate between the serious model and arbitrary imitations in certain spheres. And the piano compositions by Gal are in fact neither serious imitations nor parodies which strive after a conscious violation of the stylistic principles or the rules of compositions; they are rather dominated by a completely arbitrary choice of tones. There is perhaps an intention to mock at a certain kind of music, but the liberating spirit which is a property of parody is absent.

Herbert Eimert demands quite openly that the distinction between acoustic and musical listening should be abandoned and that we venture a step toward alert and concentrated listening which is sharply diagnostic. The sound figures of the avant-garde being neither musical works nor musical structures can only be referred to by this kind of listening.

The task of musical history of the 20th century is, however, to show which music introduces the deviation from musical listening and needs the pre-orientation to that kind of listening demanded by Eimert.

The deviation from aesthetic listening is reflected in the musical work. Where it happens, the notion of a musical work and certainly that of a masterpiece breaks down. In such a transitional situation where both levels of listening are demanded simultaneously, the danger of an intentional fallacy is especially great. This is proved by the above experiment for Schönberg's works stand at the crossroads. They are on the one hand still bound by many elements to tradition but the dodecaphony and the preceding free tonality, to which the demonstrated piece, Op. 19 No. 3 also belongs, mean a final deviation from that tradition.

RAZVOJNE KARAKTERISTIKE I DOSTIGNUĆA SRPSKE ROMANTIČNE
SOLO-PJESME

The Development and Achievements of the Serbian Romantic Lied

Zija Kučukalić

Z razvojem romantičnega samospeva v Srbiji se muzikologija ni posebej ukvarjala in doslej v tem smislu niso bila objavljena nobena znanstvena dela ali študije. Raziskovanje te glasbene oblike in njenih razvojnih značilnosti ter dosežkov je torej pomenilo novo, posebno nalogo, ki je zahtevala ustrezno metodo dela in obdelave gradiva.

Razvoj romantičnega samospeva v Srbiji se lahko razdeli na štiri obdobja. Pri tem je reden pojav, da nastopajo značilnosti enega obdobja vzporedno z značilnostmi naslednjega obdobja in da je opuščanje starih ter nastajanje novih stilnih značilnosti rezultat organskega razvoja.

Obdobje predromantičnih pojavov v razvoju srbskega samospeva se časovno veže na prvo polovico 19. stoletja. Iz tega časa so v zgodovini srbske glasbe prvi primeri komponiranja za en glas s spremljavo klavirja, in to na besedila, pisana v narodnem jeziku. To pomeni začetek razvoja te vokalne vrste. Za njeno nacionalno orientacijo je bil odločilnega pomena pojav harmoniziranja ljudskih melodij za en glas in klavir, kar je bilo posledica romantičnih pogledov na ljudsko umetnost in na njeno vlogo pri oblikovanju nacionalne glasbene kulture.

Obdobje zgodnjega romantizma v srbskem samospevu sega približno v čas od šestdesetih do osemdesetih let 19. stoletja. Za to obdobje je predvsem značilen tehnični napredek, ki se kaže v vseh elementih, od oblikovanja forme do prevzemanja tekstov sodobnih pesnikov. Poleg strofičnih, variiranih strofičnih samospevov ter samospevov z refrenom se pojavlja oblika, ki nakazuje prekomponiranost. Romantične značilnosti se posebej jasno kažejo v harmoniji, ki postaja pomembno izrazno sredstvo.

Razvoj srbskega samospeva v visokem romantizmu zajema zadnji dve desetletji 19. in prva leta 20. stoletja; lastnosti tega stila se v ustvarjanju nekaterih avtorjev ohranijo celo do konca tretjega desetletja našega stoletja. V tem obdobju je samospev v Srbiji dosegel raven integralne poetsko-glasbene oblike, v kateri vsa sredstva rabijo za izoblikovanje in karakteriziranje enovitega vzdušja. Z ustvarjanjem Josifa Marinkovića, skladatelja z močno individualno noto in s tehničnim znanjem, ki je bil za tisti čas na evropski ravni, se dosežki srbskega samospeva v visokem romantizmu vključujejo v evropski okvir.

Stilne značilnosti poznega romantizma se pojavljajo v prvih letih 20. stoletja. Vpliv pesniške predloge na formalno oblikovanje postaja še večji, disonantni intervali v melodiji večajo napetost in ekspresivnost, zavoljo vsklajevanja akcentov besedila in

glasbe se često spreminja metrika, kot posledica vsega tega pa je tudi ritmična struktura vse bolj kompleksna. Z živahnejšim kromatičnim gibanjem, bogatejšo igro zvočnih in barvnih efektov ter z močnejšim poudarjanjem napetosti, ki nastaja s poltonskimi odnosi, dobiva harmonija sedaj posebno veljavo. Glede na melodijo postaja enakovreden faktor glasbenega izraza. Najpomembnejši predstavnik poznoromantičnega samospeva v Srbiji je bil Petar Konjović, ki je združil formalno-tehnične in stilne dosežke evropske glasbe prvih desetletij 20. stoletja s specifičnimi potezami ljudske glasbene tradicije in svojim samospemom dal lastni pečat.

Značilnosti poznega romantizma prevladujejo v srbskem samospemu približno dve desetletji, vendar nova, moderna stremjenja, ki so posledica tesnejše zveze srbskih skladateljev z dosežki takratne napredne evropske glasbene ustvarjalnosti, kmalu zajamejo tudi to področje. Intenzivnost poznoromantičnega stila bolj in bolj slabi, medtem ko vpliv novih smeri, predvsem impresionizma in ekspresionizma postaja vsebolj dominanten.

Na podlagi obdelanega gradiva in dobljenih rezultatov je mogoče ugotoviti, da se je srbski romantični samospjev v svojem razvoju nenehno vzpenjal. Osnovno nit tega razvoja je predstavljalo prizadevanje, da se pesniški in glasbeni element čim tesneje povežeta in oblikujeta v stopljeno poetsko-glasbeno celoto. V težnji, da se razpoloženju pesniških verzov najde kar najbolj ustrezna glasbena obdelava, se razvijajo vsi izrazni elementi.

Ko doseže vrhunec razvoja v zadnjem desetletju 19. in na začetku 20. stoletja, kaže srbski romantični samospjev trdno zvezanost z evropskim romantičnim samospemom. Tako je samospjev postal ena izmed prvih oblik, s katerimi je srbska umetna glasba dosegla raven glasbenega ustvarjanja evropskih narodov z veliko večjo kulturno tradicijo. V svoji zadnji fazi, z anticipacijo nekaterih elementov, značilnih za impresionizem in ekspresionizem, nosi srbski romantični samospjev v sebi klice nove dobe in nakazuje nova razvojna pota te forme v Srbiji.

Obranjena dne 10. februarja 1969 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

The Romantic Lied in Serbia has not so far been specifically dealt with so that there have been no previous scholarly works or studies on this subject. Research into this musical form, its development and characteristics, constituted a special new task.

The development of the Serbian Romantic Lied can be divided into four periods. The characteristics of one period are regularly carried into the next while the abandonment of old stylistic characteristics and the emergence of new are evidence of organic development.

The period of pre-romantic features in the development of the Serbian Lied falls in the first half of the nineteenth century. It is in this period of Serbian music that we first meet compositions for one voice with piano accompaniment and vernacular text. This marks the beginning of the development of this vocal form. Of decisive importance for its national orientation was the harmonizing of Serbian melodies for single voice and piano, a consequence of romantic ideas of national art and its importance in the formation of national culture.

The early romantic period of the Serbian Lied runs from the eighteen-sixties to the eighteen-eighties. It is characterized by stylistic and technical progress which reveals itself in various aspects of the Lied, from its very form to the use of texts by contem-

porary poets. Apart from strophic *Lieder*, strophically varied *Lieder* and *Lieder* with refrain signs of the »durchkomponiert« form may already be seen. Romantic characteristics are particularly evident in the harmony which becomes an important means of expression.

The high romantic period of the Serbian *Lied* covers the last two decades of the nineteenth century and the first years of the twentieth, though certain features survived as late as the nineteen-thirties. During this period the Serbian *Lied* reached the level of »an integral poetico-musical form« in which all means of expression combined to achieve a unity of atmosphere. With the work of Josif Marinković, a composer of strong individuality and accomplished technique the Serbian *Lied* found its place in European music.

The stylistic characteristics of the late romantic Serbian *Lied* are seen in the early years of the twentieth century. The influence of the text on the music becomes still greater, dissonant intervals in the melody reinforce the tension and expressiveness, the metrical structure often changes owing to the inter-reaction of text and music, and in consequence the rhythmical structure is much more complex. A special value is given to the harmonic style by more and more lively chromatic movements, by richer sound-and-colour effects and a more strongly emphasized tension resulting from semitone relationships. As regards the melody the harmony becomes an equal element in musical expression. The most important representative of the late romantic *Lied* in Serbia is Petar Konjović who combined the technical and stylistic characteristics of the European music of the first decades of the twentieth century with specific features of the national musical tradition, giving his compositions a stamp of their own.

The features of late romanticism predominate in the Serbian *Lied* for two decades, though as a result of the Serbian composers' closer contact with the European avant-garde modern tendencies take their places. The intensity of the late romantic style weakens and new styles such as impressionism and expressionism become more and more evident.

On the basis of the material investigated and the findings made we may conclude that the development of the Serbian Romantic *Lied* was one of constant growth. It may be traced in the attempts to combine text and music into a unity, its expressiveness springing from the attempts to achieve an adequate musical rendering of the poetic theme.

In the culmination of its development in the last decade of the nineteenth century, the Serbian Romantic *Lied* reveals strong connections with the European Romantic *Lied*. Thus the solo song with piano accompaniment became one of the first forms with which Serbian music reached the level of European nations with a much greater cultural tradition. In its last phase, anticipating some elements of impressionism and expressionism, the Serbian Romantic *Lied* contains features of the coming age and foreshadows new developments in this form in Serbia.

Defended February 10, 1969, University of Ljubljana.

IMENSKO KAZALO

- Adam, Adolphe Charles 57
 Adamič, Emil 57, 58, 60, 70
 Albersheim, G. 112
 Aljaž, Jakob 56
 Ambros, August Wilhelm 46
 Andreis, Josip 102
 Andrews, H. K. 26, 28, 30—34, 37
 Artusi, Giovanni Maria 26, 32
 Ašič, Ivan 85, 87
- Bach, Johann Christian 104
 Bach, Johann Sebastian 102, 104, 107, 108, 116
 Badings, Henk 114
 Bartók, Béla 112, 114
 Beethoven, Ludwig van 102—104, 109
 Beran, Emerik 84
 Berg, Alban 112, 114
 Berio, Luciano 114
 Berry, Wallace 99
 Biala 114
 Blacher, Boris 112
 Blume, Friedrich 23, 36
 Bonaccorsi, Alfredo 54
 Boulez, Pierre 101, 112, 118
 Brahms, Johannes 103
 Bravničar, Matija 54
 Brelet, Gisèle 105, 108
 Bresgen, Cesar 112
 Burmeister, Joachim 40—43, 45—47, 49, 50—53
 Busch, Hermann J. 40
 Byrd, William 30, 31, 37
- Cage, John 112, 118
 Chailley, Jacques 105
 Chaplin, Charlie 88
 Chopin, Fryderyk 102
 Cone, Edward T. 118
 Cvetko, Dragotin 19, 20, 23, 38, 40, 45, 46, 89
- Dahlhaus, Carl 54
 Debevec, Pavel 87
 Debussy, Claude 57, 103, 114
 Denis, Valentin 12—16
 Djurić-Klajn, Stana 102
- Dolar, Joannes Baptista 40
 Duccio, Agostino di 14
 Dvořák, Antonín 57
- Egk, Werner 112
 Eimert, Herbert 114, 118, 119, 121
 Eitner, Robert 19
 Ernst, Isaac 19, 20
 Ernst, Jacob 19, 20
 Erpf, Hermann 112
- Fabijan, Matevž 55
 Federhofer, Hellmut 6, 111, 118
 Feldmann, Fritz 41
 Fiesco, Giulio 23
 Fink, Konrad 85
 Fortner, Wolfgang 114
 Francès, R. 113
 Fux, Johann Joseph 117
- Gačnik, Janko 84
 Gal, Hans 112, 113, 115—117, 120, 121
 Gallus, Jacobus 23, 40—43, 45—47, 49, 51—53
 Geering, Arnold 6, 8
 Genzmer, Harald 112, 114
 George, Stefan 111
 Georgii, Walter 116
 Gerlach, Katharina 19
- Hába, Alois 88, 91
 Haberl, Franz Xaver 41
 Handschin, Jacques 6
 Hauer, Joseph Matthias 114
 Haydn, Joseph 103, 104
 Heiss, Hermann 112
 Henze, Werner 112, 114
 Hessenberg, Kurt 112
 Hindemith, Paul 112, 114
 Höfler, Janez 5
 Honegger, Arthur 101, 114
 Hrovatin, Radoslav 85
 Hucbald 5
- Ipavec, Benjamin 56
 Isaac, Heinrich 31

- Janáček, Leoš 84, 102
 Janowka, Th. B. 43
 Jeppesen, Knud 26, 35
 Jež, Jakob 59
 Ježek, Jaroslav 88
 Jirák, Karl Boleslav 87, 88, 91
 Josquin Desprez 31, 32, 37
- Kagel, Mauricio 112
 Kerševan, Neva 92
 Kette, Dragotin 62
 Kircher, Athanasius 48, 52
 Klemenčič, Ivan 57
 Kogoj, Marij 54—56, 58—60, 62—70, 82, 90
 Konjović, Petar 123, 124
 Kozar, Franjo 84
 Křička, Jaroslav 87
 Kučukalić, Zija 122
 Kulenkampff, H. W. 118
 Kumar, Srečko 54, 55, 59, 60
 Kuret, Primož 10, 14, 16, 18
- Lajovic, Anton 87
 Lasso, Orlando di 26, 34, 36, 39—42, 45, 47, 48, 51—53
 Leban Avgust 56
 Lechner, Leonhard 26, 27, 39, 52
 Liédet, Loysset 12
 Ligeti, György 112
 Lipovšek, Marijan 89
 Lissa, Zofia 105, 111, 112, 119
 Liszt, Franz 102
 Loparnik, Borut 54, 55
 Ludwig, Friedrich 6
- Maderna, Bruno 114
 Magirus, Johannes 43
 Maleš, Miha 87
 Mandić, Josip 88
 Marinković, Josip 122, 124
 Meier, B. 48, 52
 Memling, Hans 12, 13
 Messiaen, Olivier 101, 112
 Meyer, Leonhard B. 108
 Michel, A. 108, 109
 Milhaud, Darius 114
 Morley, Thomas 29
 Morris, Rignald Owen 29
 Moser, Hans Joachim 19
 Mozart, Wolfgang Amadeus 102—104, 117
 Mrak, Marjana 92
 Mülner, Trojan 19
 Musorgski, Modest 102
- Nietzsche, Friedrich 108
 Nono, Luigi 112
 Novák, Vítězslav 87
 Nucius, Johannes 41, 52
- Obrecht, Jacob 31, 32
 Offenbach, Jacques 57
 Orff, Carl 112
 Osterc, Jožef 83
 Osterc, Lidija 90
 Osterc, Marija 83
 Osterc, Slavko 83—93, 95—97, 99, 100
 Osterc, Vid 83
 Osthoff, Helmuth 23, 36, 38
 Ostrčil, Otakar 87
- Pahor, Karol 85, 89
 Palestrina, Giovanni Pierluigi 26, 30, 33, 34, 37, 104
 Paolo, Giovanni di 15, 16
 Penderecki, Krzysztof 112
 Pirkmajer, Otmar 87
 Plautzius, Gabriel 40
 Plotnikov, Viktor Andrejevič 91
 Pokorn, Danilo 83, 92
 Pregelj, Ciril 85
 Premrl, Stanko 57
 Prešern, Francè 57
 Prokofjev, Sergej 91, 104
 Puccini, Giacomo 57
- Rajeczky, Benjamin 6
 Ramovš, Primož 89
 Ravel, Maurice 103
 Regnart, Jacques 38
 Reichert, Georg 45
 Reti, Rudolf 97
 Rhau, Georg 23
 Riemann, Hugo 45
 Rijavec, Andrej 19, 38, 92
 Runke, M. 40
- Sachs, Curt 15
 Saharov, Vasilij 91
 Sajovic, Ivan 91
 Sandberger, Adolf 41
 Sattner, Hugolin 57, 60
 Savin, Risto 57, 86, 88
 Schelhamer, Johann Jacob 19
 Schelhamer, Trojan 19
 Schmitz, A. 40, 49, 53
 Schneider, Marius 6
 Schönberg, Arnold 101, 103, 110—113, 115, 116, 120, 121
 Schreker, Franz 57
 Schubert, Franz 103
 Schumann Robert 103
 Shakespeare, William 106
 Sivec, Jože 19
 Skrjabin, Aleksander 114
 Stäblein, Bruno 46
 Stamitz, Johann 104
 Stanjko, Neža 83
 Stelè, Francè 10, 12
 Sterniša, Alojz 83

Stockhausen, Karlheinz 112, 114
 Storck, Karl 117, 118
 Stravinski, Igor 101, 105, 112, 114
 Striccius, Wolfgang 19, 20, 23, 24, 26—31,
 33—37, 39
 Supičič, Ivo 54, 101
 Szabolcsi, Benc 54
 Szigeti, K. 6, 8e

 Šegula, Tomaz 92
 Šiftar, Vanek 83, 85, 88
 Šipuš, Krešimir 103
 Šivic, Pavel 54, 89
 Škerjanc, Lucijan Marija 35
 Španger, Vekoslav 90
 Šulek, Stjepan 101—109
 Štěpán, Václav 87
 Šturm, Franc 89

 Talich, Václav 87
 Thuringus, Joachim 41, 51
 Tinctoris, Johannes 31
 Toch, Ernst 114
 Trojan, Václav 88
 Tudino, Cesare 23

 Unger, H. H. 40

 Vaihinger, Hans 118
 Vauda, Mirko 84
 Vauda, Vinko 84
 Vivaldi, Antonio 102
 Vrelant, Willem 16
 Vurnik, Stanko 90

 Wagner, Richard 106—108, 117 —
 Walther, Johann Gottfried 40
 Weber, H. 52
 Weber, Max 101
 Webern, Anton 103, 110, 112, 114
 Wellek, Albert 112, 118
 Willaert, Adrian 48
 Wolf, Johannes 8

 Zarlino, Gioseffo 26, 29, 31, 32
 Zavia, Stefano di 16
 Zepič, Ludvik 85, 87
 Zimmermann, Bernd-Alois 114

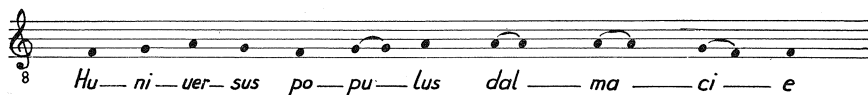
 Žebrè, Demetrij 89
 Župančič, Oton 85


DODATEK — APPENDIX

V prispevku B. Bujica »Zadarski neumatski fragmenti v Oxfordu« (Muzikološki zbornik IV) je na str. 29 po pomoti izostal naslednji primer, ki pojasnjuje ustrezeni tekst — In the article by B. Bujic »Neumatic Fragments of Zadar in Oxford« (Musicological Annual IV) on p. 29 the following example explaining the corresponding text was inadvertently omitted:

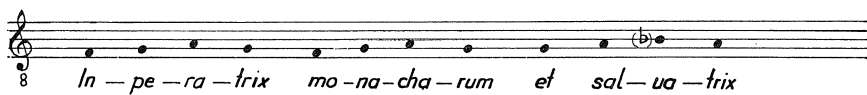
H. M. (MS Bodleian Canonici Liturg. 277.) fol. 150'.

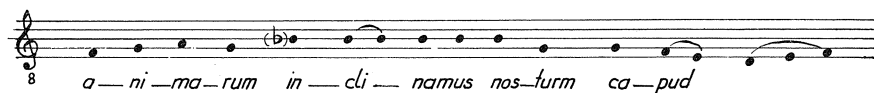
1)  *Le-ta-bun-da ac i o-cun-da fa-ci-e*

 *Hu-ni-uer-sus po-pu-lus dal-ma-ci-e*

2)  *Quas ro-sa-na abba-ti-ssa ad ho-no-rem*

3)  *Sem-per can-det splen-di-de*

4)  *In-pe-ra-trix mo-na-cha-rum et sal-ua-trix*

 *a-ni-ma-rum in-cli-namus nos-turum ca-pud*

 *ti-bi do-mi-na e-a-rum. A-men.*