

*JURIJ
SNOJ*

UMETNOST
GLASBE

V ČASU
OD MONTEVERDIJA
DO BACHA

JURIJ SNOJ
UMETNOST GLASBE V ČASU OD MONTEVERDIJA DO BACHA



ZALOŽBA
Z R C

JURIJ SNOJ
UMETNOST GLASBE V ČASU OD MONTEVERDIJA DO BACHA

© 2017. Založba ZRC, ZRC SAZU

Uredila Katarina Šter
Recenzenti Primož Kuret, Urša Šivic, Jernej Weiss
Oblikovanje in prelom Brane Vidmar

Izdal Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Založila Založba ZRC, ZRC SAZU
Za založnika Oto Luthar

Tisk Cicero Begunje, d. o. o.
Naklada 300 izvodov

Prva izdaja, prvi natis.

Izid knjige je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS s sredstvi za sofinanciranje znanstvenih monografij v letu 2016.

Ljubljana 2017

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9789612549985>

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78(4)''16/17''
78.034.7

SNOJ, Jurij, 1953-
Umetnost glasbe v času od Monteverdija do Bacha / Jurij Snój. - 1. izd., 1. natis. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2017

ISBN 978-961-254-998-5
289988352

JURIJ SNOJ

UMETNOST GLASBE

V ČASU
OD MONTEVERDIJA
DO BACHA

Usebina

<i>Predgovor</i>	10
<i>O ureditvi besedila</i>	14
Splošni vidiki glasbe poznega 16. stoletja	16
Zunajglasbene okoliščine	17
Glasbeni jezik 16. stoletja	19
Vokalni žanri v glasbi poznega 16. stoletja	24
Instrumentalna glasba v 16. stoletju	28
Novosti v italijanski glasbi na prehodu v 17. stoletje	36
Pozni madrigal	37
Nove kompozicijske zamisli	46
Duhovni koncert	52
Solistični madrigal in arija	59
Začetki opere	64
Claudio Monteverdi	76
Življenje	77
Opus	82
Polemika z Artusijem	83
Genere concitato	86
Madrigali	87
Opera Orfeo	91
Marijine večernice	99
Glasba 17. stoletja	102
Glasbeni jezik z začetka in glasbeni jezik s konca 17. stoletja	103
Sočasna misel o glasbi	108
Italijanska instrumentalna glasba poznega 16. in zgodnjega 17. stoletja	116
Ansambelska glasba	117
Sonata	120
Glasba za glasbila s tipkami	122
Andrea Gabrieli	123
Claudio Merulo	125
Girolamo Frescobaldi	130
Italijanska kantata, opera in oratorij v 17. stoletju	138
Recitativ in arija	139
Kantata	140

Novosti v italijanski vokalni glasbi druge polovice 17. stoletja	148
Alessandro Stradella	149
Opera v Rimu	153
Beneška opera in njen družbeni položaj	157
Vsebinske značilnosti italijanske opere 17. stoletja	159
Glasbena podoba italijanske opere 17. stoletja	165
Francesco Cavalli	166
Operni skladatelji	175
Opera v Neaplju	177
Alessandro Scarlatti	179
Oratorij	184
Katoliška sakralna glasba	202
Sakralna glasba luteranske Nemčije v 17. stoletju	204
Glasbene ustanove v luteranski Nemčiji	205
Vloga glasbe v luteranskem bogoslužju	206
Žanri protestantske vokalne glasbe	208
Hans Leo Hassler	210
Michael Praetorius	212
Johann Hermann Schein	214
Heinrich Schütz	217
Protestantska kantata	231
Nemška orgelska glasba	237
Jan Pieterszoon Sweelinck	240
Samuel Scheidt	244
Heinrich Scheidemann	247
Franz Tunder	249
Fuga	250
Matthias Weckmann	252
Dietrich Buxtehude	255
Johann Adam Reincken	261
Georg Böhm	263
Nicolaus Bruhns	265
Vincent Lübeck	266
Johann Pachelbel	267

Italijanska instrumentalna glasba v drugi polovici 17. stoletja	272
Nadaljnji razvoj sonate	273
Giovanni Legrenzi	275
Arcangelo Corelli	277
Instrumentalni koncert	281
Tomaso Albinoni	285
Profana glasba nemških dežel v 17. stoletju	288
Nemška pesem in pesem s continuo	289
Italijanska opera v nemških deželah	292
Nemška opera	295
Ansambelska glasba	298
Glasba za čembalo	304
Johann Jacob Froberger	305
Johann Kuhnau	310
Angleška glasba od elizabetinskega obdobja do nastopa republike	314
Glasbene ustanove in glasbeno življenje	315
Anglikanski sakralni žanri	316
William Byrd	318
Thomas Tomkins	324
Lirski žanri	326
Thomas Weelkes	328
Thomas Morley	330
Pesem z lutnjo	331
John Dowland	332
Glasba za virginal	335
Glasba za consort	341
Maska	345
Francoska glasba v 17. stoletju	348
17. stoletje v francoski kulturni zgodovini	349
Glasbene skupine kraljevega dvora	349
Žanrski pregled	351
Glasba za lutnjo	352
Glasba za čembalo	355
Lirika	359
Dvorni balet	362

Italijanska opera na francoskem dvoru	364
Jean-Baptiste Lully	365
Drugi glasbenogledališki žanri	377
Sakralna glasba	378
Orkestrska in ansambelska glasba	387
Angleška glasba v času obnove monarhije	392
Splošne razmere	393
Žanrske novosti	393
John Blow	398
Henry Purcell	401
Splošni vidiki glasbe v prvi polovici 18. stoletja	414
Nacionalno in internacionalno	415
Žanrska ustaljenost	416
Osrediščenost oblik	416
Nove tendence v glasbenem jeziku	418
Italijanska vokalna glasba v prvi polovici 18. stoletja	420
Standardizacija sestavin	421
Središča italijanske opere	424
Italijanski glasbenogledališki žanri	426
Johann Adolf Hasse	432
Leonardo Vinci	444
Giovanni Battista Pergolesi	445
Kantata	448
Oratorij	451
Sakralna glasba	452
Italijanska instrumentalna glasba v prvi polovici 18. stoletja	454
Razvoj žanrov	455
Antonio Vivaldi	456
Med Frescobaldijem in Scarlattijem	462
Domenico Scarlatti	464
Francoska glasba v prvi polovici 18. stoletja	472
Glasbeno življenje	473
Pregled žanrov	475
Skladatelji	478

Jean-Philippe Rameau	478
François Couperin	489
Angleška glasba v prvi polovici 18. stoletja in	
Georg Friedrich Händel	496
Glasbeno življenje	497
Georg Friedrich Händel	499
Glasba v nemških deželah v prvi polovici 18. stoletja	536
Glasbeno življenje	537
Žanrska slika glasbe nemških dežel	538
Johann Joseph Fux	540
Georg Philipp Telemann	542
Johann Sebastian Bach	550
Življenje	551
Kratek pregled opusa	562
Sakralna glasba	568
Orgelska dela	577
Čembalska dela	586
Komorna dela	595
Koncerti in suite	598
Johann Sebastian Bach kot umetnik	601
<i>Bibliografija</i>	<i>605</i>
<i>Imensko in stvarno kazalo</i>	<i>611</i>

Predgovor

Knjiga, ki je pred nami, govori o umetni glasbi v osrednjem delu Evrope od konca 16. do sredine 18. stoletja, torej o glasbi, ki se po splošni konvenciji označuje kot glasba v obdobju baroka. Vključuje vrsto poglavij in podpoglavij, ki povzemajo izbrane segmente glasbenozgodovinskega vedenja, tiste, ki se kažejo pomembnejši, in podati jih skuša v obliki povezanega in usklajenega besedila.

Zgodovina evropske glasbe kot predmet razpravljanja sestoji v svoji materialni realnosti iz tisočev in tisočev rokopisov, tiskov in njim sočasnih besedil, ki so na svoj način povezana z glasbo. Vse to je kot neskončno velika knjiga, ki je ni mogoče do konca prebrati in katere posamezne dele je zmeraj mogoče videti na novo, tudi tiste, ki so že do dobra raziskani. V tem smislu se na zgodovino glasbe navezuje vsaj stoletje in pol razvijajoče se znanstveno glasbeno zgodovinopisje, ki se povezuje z glasbenoteoretičnim, umetnostnokritičnim in filozofskim razmislekom. Kot študijsko področje je zgodovina glasbe danes obsežnejša, bolj živa in zato tudi bolj raznolika kot kdaj koli prej: tako po tematiki, vidikih opazovanja, kot tudi metodološko, tj. z ozirom na osnovno razumevanje umetnostne preteklosti in smisla ukvarjanja z njo. Za vsako novo delo s področja glasbene zgodovine imajo ta dejstva dvoje posledic: (1) Obstoječega védenja o glasbi ni mogoče predstaviti tako, da bi bilo sumarno povzeto vse znano. (2) Ob vsesplošni razpršenosti prizadevanj in pogledov ni splošno priznanega vzorca, kaj naj bi zaobjemal kateri koli novi glasbenozgodovinski oris. Nedvomno je v zgodovini glasbe mnogo takega, česar ni mogoče spregledati, še mnogo več pa takega, kar glasbenozgodovinski pregled bodisi zajame bodisi zaobide.

Kateri koli glasbenozgodovinski oris je nujno kompilacija, hkrati pa spričo tematske in metodološke razpršenosti sodobnega glasbenozgodovinskega védenja ne more biti *zgolj* kompilacija. Vsebinske enote te knjige so zgrajene na osnovi ustreznih odlomkov iz splošnih glasbenozgodovinskih pregledov, monografij in na osnovi člankov v znanstveni (ne pa poljudni) enciklopediki. Nekatera podpoglavja so *zgolj* povzetki: tako domala vsi skladateljski življenjepisi, ki so sestavljeni po ustreznih člankih v *Grove Music Online*. Vendar pa je velika večina vsebinskih enot knjige oblikovana na osnovi več ustreznih odlomkov iz raznih glasbenozgodovinskih pregledov, ustreznih monografij in člankov v znanstveni enciklopediki. Vsebinsko teh enot je narekovalo hotenje, razjasniti določeno vprašanje, rešiti določeni dvom, hotenje, ki presega kompilativno povzemanje. Slednjič so v knjigi tudi povsem izvorni odlomki; to so predvsem analitični opisi in komentarji glasbenih del in komentarji skladateljskih osebnosti.

Vsak zgodovinski pregled se giblje med partikularnim in splošnim;

medtem ko so partikularne sodbe načeloma preverljive (za to knjigo je bila večina preverjena z navedbami v *Grove Music Online*), so splošne sodbe resnične le kot pogledi z določenega zornega kota ali pa z določene večje ali manjše oddaljenosti, ki nujno vključuje manjšo razvidnost posameznosti. Mešanje partikularnega s splošnim in neupoštevanje različnih aspektov, ki omogočajo posamezne sodbe, lahko privede do napačnih predstav. Dejavno ukvarjanje z zgodovino glasbe – kot ukvarjanje z zgodovino sploh – zahteva tako od pišočega kot od beročega, da se zaveda različnosti pogledov in perspektiv, s katerih se porajajo posamezna vprašanja, in da pri presojanju odgovorov nanje to različnost tudi upošteva.

Skladno z osnovnim pomenom grške besede »historia« je zgodovinopisje predvsem 'pripoved', kjer se eno brez jasne zareze navezuje na drugo in kjer je težko postavljati strogo določene meje. To velja tako v diahronem kot sinhronem smislu. Tako kot obstoji sočasno veliko raznovrstnih pojavov, tako se ti v času nenehno spreminjajo; ob primerih, ki določeni pojmovni opredelitvi ustrezajo, obstoji sočasno tudi množica takih, ki se od nje bolj ali manj oddaljujejo; hkrati s tem pa se tudi tisto, kar ustreza določeni pojmovni opredelitvi, nenehno spreminja. Zgodovinsko razpravljanje ni mogoče brez pojmov, vendar bi popolna redukcija zgodovine na jasne, čisto razmejene pojme privedla do nečesa, kar bi bilo v nasprotju z zgodovinsko »pripovedjo«. Zavest o tem protislovju je pri branju glasbenozgodovinskih pregledov nujno potrebna.

Na pragu študija glasbene zgodovine velja opozoriti na naslednje pomembno dejstvo: Medtem ko je to, kar se je dogajalo v splošni zgodovini, sodobnemu bralcu dostopno *le* preko pisanja o njej, je v umetnostni in še zlasti glasbeni zgodovini drugače: iz pisanja o umetniških delih, kakršnega koli že, samega predmeta pisanja ni mogoče spoznati. Zgodovina starejše literature lahko obnavlja vsebine literarnih del in tako na neki način vsaj na videz poda tudi tisto, o čemer razpravlja, in podobno je mogoče reči za zgodovino likovne umetnosti. V zgodovini glasbe kaj takega ni mogoče, saj se vsebine glasbenih del ne da ubesediti, tako kot tudi ni mogoče ubeseditveno objektivizirati njihove umetniškosti. Opis glasbenega dela ali skupine glasbenih del (žanra ali določene oblike) je zmeraj le abstrakcija enega samega oz. skupine *umetniških* del, pri čemer je tisto, kar je abstrahirano in ubesedeno, le miselno dostopna zunanost; ta je sicer danost, ki je nastala z *umetniškim* aktom, vendar je v abstrahirani obliki, kakršno edino lahko predstavi besedni opis, zgolj zunanja lupina umetniškega dela. To pomeni, da branje glasbenozgodovinskih besedil in analitičnih opisov glasbenih del ne more imeti pravega smisla, če ga ne spremlja osebna estetska izkušnja z glasbenimi deli samimi, poslušanje in igranje.

Če bi želeli zgodovino glasbe uvrstiti v eno od treh glasbenih dejavnosti, kot si jih je v aristoteljanskem duhu zamišljal stari svet (gl. str. 108), bi jo kljub morebitnim pomislekom morali razumeti kot teoretično disciplino, ne kot praktično in tudi ne kot poetično. Glavni smisel glasbene zgodovine, njenega poznavanja, ne more biti ta, da bi glasbenikom izvajalcem omogočal replike glasbenih del preteklih obdobij. Glasbena zgodovina nudi možnost, da se diahrono, s historične, časovne perspektive razmišlja o glasbi, umetnosti in družbi.

O UREDITVI BESEDILA

Ob prizadevanju po čim večji enotnosti se je pri končnem oblikovanju besedila izkazalo, da mehanicistično upoštevanje uredniških načel v posameznih primerih ne bi privedlo do zadovoljivih rešitev.

Knjiga, ki govori o glasbi različnih jezikovnih in kulturnih okolij, se ne more izogniti tujejezičnim navedkom. Pričakovanje, da so navedki iz jezikov, ki niso splošno poznani (latinščina, italijanščina, nemščina, francoščina), opremljeni s slovenskimi prevodi, je upravičeno; vendar se je dosledno slovenjenje izkazalo za problematično. Imen kot naslovov posameznih opernih in drugih del strogo vzeto ni mogoče prevajati. Še večjo težavo predstavljajo naslovi, ki so prav razumljivi le v svojih zgodovinskih kontekstih in bi jih bilo mogoče le primerno obrazložiti, nikakor pa ne prevesti s približno enako množino besed. Med temi naslovi imajo nekateri neprevedljivo pesniško vsebino. Posebno skupino tujejezičnih navedkov predstavljajo začetne besede latinskih liturgičnih besedil. Ta besedila so razumljiva le v specifičnem kontekstu latinske liturgije, zaradi česar so ostali njihovi navedki skoraj v celoti neprevedeni. Z ozirom na vse to je treba opozoriti, da prevodi naslovov, podani v enojnih narekovajih, pravzaprav niso mišljeni kot prevodi, pač pa kot približna orientacija glede pomena izvirne ubeseditve.

Drugo vprašanje v zvezi s tujejezičnimi navedki je vprašanje njihovega zapisa. Izkazalo se je, da bi bilo dosledno upoštevanje načela, naj se vsi naslovi podajajo zmeraj le v izvirnih starih pravopisih, mestoma enako moteče kot dosledno upoštevanje načela, naj se prilagajajo sodobnim pravopisnim normam.

Tiste kompozicije, ki so v knjigi podrobneje obravnavane, je bilo potrebno identificirati z naslovi. Vendar pa stari skladatelji v pogledu naslavljanja svojih del niso bili zmeraj skrbni, in tako imajo mnoge njihove kompozicije zgolj žanrske naslove. Za nekatera bolj znana dela so se oblikovali konvencionalni naslovi, čeprav niso splošno sprejeti; največkrat pa je bilo treba obravnavani kompoziciji naslov določiti, pri čemer bi slepo poenotenje privedlo mestoma do neprimernih rešitev. Naslovi, bodisi tujejezični bodisi poslovenjeni, so v kurzivi.

Glede poimenovanja tonalitet se upošteva konvencija, da se z velikimi črkami označujejo durske, z malimi pa molske tonalitete (v naslovih kompozicij pomeni npr. »v A« v A-duru, »v a« pa v a-molu). V tem smislu so velike in male črke mestoma rabljene tudi za ustrezne akorde (»A« je A-durov akord, »a« je a-molov akord). S to rabo se križajo običajna imena tonov (»A« je veliki

a; »a« je mali a) kot tudi označevanje dvanajstih tonov oktave, ne oziraje se na oktavno pripadnost (»a« je kateri koli a). Kaj od tega je mišljeno v katerem primeru, je razvidno iz sobesedilne vsebine.

Strokovnega izrazja knjige ni potrebno pojasnjevati: na kaj se nanašajo posamezni termini, kaj zaznamujejo, je razvidno iz same vsebine. Kljub temu naj bo omenjeno, da se vokalna glasba obravnavanega obdobja razumeva v sklopu treh velikih področij: kot uglasbljanje liturgičnih in paraliturgičnih latinskih besedil, namenjenih cerkvi, kot uglasbljanje dramskih besedil, namenjenih gledališču, in kot uglasbljanje lirskih besedil. Za slednje se uporablja izraz »glasbena lirika«, včasih pa sinonimno tudi kar »lirika«. Nedvomno je iz sobesedila zmeraj razvidno, kaj je mišljeno.

Splošni vidiki glasbe poznega 16. stoletja

Zunajglasbene okoliščine

Glasbeni jezik 16. stoletja

Vokalni žanri v glasbi poznega 16. stoletja

Sakralni žanri

Lirski žanri

Instrumentalna glasba v 16. stoletju

Plesne kompozicije

Variacije

Orgelska liturgična glasba

Improvizacijske kompozicije

Kompozicije po vzoru vokalnih žanrov

ZUNAJGLASBENE OKOLIŠČINE

Kot v vseh zgodovinskih obdobjih je bila glasba zahodnoevropskih dežel v drugi polovici 16. stoletja močno razslojena. To razslojenost je mogoče videti kot postopno dvigajočo se lestvico, v nižišču katere so obstajale ustnoizročilne kulture raznih ruralnih in urbanih okolij, na vrhu pa visoko razvita kultura komponirane glasbe s svojo večstoletno zgodovino. Umetnost komponirane glasbe je bila domena profesionalnih glasbenikov in do določene mere tudi domena glasbeno izobraženih diletantov; v tem smislu je mogla obstajati le v okviru tistih ustanov, ki so lahko vzdrževale profesionalne glasbenike, in v tistih družbenih plasteh, v katerih se je obenem s splošno humanistično kulturo gojila tudi glasba.

Če si zamislimo družbena okolja, v katerih je v 16. stoletju obstajala kultura komponirane glasbe, je treba navesti zlasti tri: cerkev, kjer je bila glasba kot sestavni del javnega bogoslužja dostopna komur koli; dvor s svojimi diplomatskimi in družabnimi dogodki; aristokratski in meščanski salon, kjer se je zelo pogosto pelo in igralo. Ob meščanskem salonu je treba omeniti akademije kot formalna združenja intelektualcev različnih usmeritev. Številne so v krog svojih dejavnosti vključevale tudi poezijo in glasbo. To pomeni, da so se na njihovih srečanjih izvajala pesniška in glasbena dela njihovih članov, o katerih se je potem razmišljalo in kritično razpravljalo. Akademije so bile značilne zlasti za Italijo. Javnih meščanskih glasbenih dogodkov v 16. stoletju še ni bilo; pojavljati so se začeli šele v teku 17. stoletja, in sicer z javnim opernim uprizarjanjem.

Profesionalne glasbene skupine 16. stoletja (kot tudi še kasnejših obdobj) se z najsplošnejšim izrazom imenujejo kapele. Kapele so obstajale v cerkvah in na dvorih aristokratov; poleg tega so skupine profesionalnih glasbenikov vzdrževala tudi posamezna mesta. Kapele so bile različno velike; morda je v 16. stoletju povprečna kapela vključevala pet do dvanajst glasbenikov. Jedro kapele so bili profesionalni pevci, ob katerih so bili lahko tudi instrumentalisti. Zelo pogosto je bil eden od članov kapele poleg tega, da je bil pevec, tudi skladatelj, in ta je bil največkrat vodja kapele, kapelnik. Ker so bili člani kapele šolani ljudje, intelektualci svojega časa, so bili pogosto zadolženi tudi za druga intelektualna opravila.

Domala vsaka cerkev, v kateri je obstajalo javno bogoslužje, je gojila določeno vrsto petja; vendar so imele profesionalne glasbene kapele le večje in bogatejše mestne cerkve, zlasti stolnice in nekatere samostanske cerkve. Člani cerkvenih kapel so bili največkrat duhovniki in njihova glavna naloga, čeprav ne nujno tudi edina, je bila ta, da so peli in igrali pri bogoslužju. Ob pevcih,

ki so predstavljali jedro, so imele cerkvene kapele pogosto tudi organista. Funkcija organista se je večkrat prepletala s funkcijo kapelnika in skladatelja. Številne stolnice in tudi nekatere samostanske cerkve so imele šole, katerih deški gojenci so redno prepevali skupaj s kapelo, ob čemer so si pridobivali profesionalno glasbeno izobrazbo. Poleg tega so s cerkvenimi kapelami pogosto sodelovali tudi mestni glasbeniki in glasbe večši laiki, bodisi kot pevci bodisi kot instrumentalisti.

Vsi pomembni dvori so imeli svoje kapele: tako dvori evropskih vladarjev, visokih aristokratov, kot so bili nemški volilni knezi, vojvode, ki so bili na čelu italijanskih držav, večkrat pa so glasbene skupine ali posamezne glasbenike vzdrževali tudi aristokrati srednje in nižje stopnje. Velikost dvorne kapele je bila odvisna od velikosti in moči dvora, ki se je med drugim odražala tudi v pomenu njegove kapele. Dvorna kapela je oskrbovala z glasbo dvorno bogoslužje, bila prisotna pri diplomatskih dogodkih, kot so bili npr. diplomatski obiski, skrbela za glasbo pri dvornih družabnostih in bila nenazadnje prisotna tudi v zasebnem življenju aristokratove družine. Kapela se je skupaj z gospodarjem selila iz ene rezidence v drugo in pogosto ga je spremljala na diplomatskih potovanjih. Skladno z vsemi temi nalogami so bile nekatere večje dvorne kapele ustrezno organizirane. Jedro je predstavljala skupina pevcev; ob njih je bila skupina instrumentalistov, ki so bili po položaju dosti nižje od pevcev. Poleg teh je imel vladar ali aristokrat tudi osebne glasbenike, lutnjista ali čembalista, ki je bil s svojo igro prisoten v zasebnem življenju njegove družine. Vsaka dvorna kapela je praviloma vključevala enega ali celo več skladateljev, ki so komponirali za specifične dvorne dogodke. Dvorni glasbeniki so bili pogosto zadolženi še za razna druga dvorna opravila, kar še zlasti velja za pevce, ki so bili tudi sicer izobraženi ljudje in zato uporabni pri diplomatskih, pisarniško-upravnih, ovaduških in drugih poslih.

Tudi mesta so vzdrževala skupine profesionalnih glasbenikov; to so bili največkrat le manjši ansambli petih do dvanajstih instrumentalistov, pihalcev ali godalcev. Mestni glasbeniki so bili zadolženi za glasbo ob diplomatskih in drugih ceremonialnih dogodkih na ravni mesta, praviloma so igrali v kateri od mestnih cerkva, kjer so lahko sodelovali s kapelo, in tudi drugače so bili glasbeno prisotni.

Evropa je bila preprežena z razmeroma gosto mrežo kapel. Glasbena kapela je obstajala na angleškem dvoru, na francoskem dvoru, na cesarskem dvoru na Dunaju oziroma v mestu, kjer je bival cesar, obstajala je na dvoru bavarskega vojvode v Münchnu kot tudi na dvorih drugih nemških volilnih knezov. Svoje kapele so imele italijanske vladajoče družine: Gonzaga v Mantovi, de' Medici v Firencah, d'Este v Ferrari itd. Vse večje cerkve so imele svoje glasbene

ustanove. V Rimu sta bili najprestižnejši Julijanska kapela, ki je prepevala v cerkvi sv. Petra, ter Sikstinska kapela. Slednja je bila papeževa osebna kapela in v tej vlogi je sodelovala pri bogoslužju, ki ga je vodil papež. Ena najbolj znanih kapel časa je bila kapela cerkve sv. Marka v Benetkah. Cerkev sv. Marka je bila doževa cerkev in tako je njena kapela prepevala pri bogoslužju, ki se ga je udeleževal dož z vrhom beneške republike.

Kapele so izvajale dela svojih skladateljev, ki so jih zalagali s potrebno glasbo, vendar niso bile omejene zgolj na to. Vsaka kapela je imela določeni repertoar kompozicij raznih avtorjev, ki se je lahko stalno množil ali obnavljal in je poleg glasbe domačih obsegal tudi glasbo drugih skladateljev, bodisi v prepisih bodisi v tiskih.

Skladatelji 16. stoletja kot tudi kasnejših obdobij so komponirali v prvi vrsti tisto, kar so potrebovale njihove kapele oziroma tisto, kar je od njih zahtevalo njihovo službeno mesto. Tisti, ki so bili dejavni pri cerkvah, so komponirali predvsem za bogoslužje; tako tudi številni skladatelji aristokratskih kapel; orgelska glasba 16. stoletja je bila delo takratnih organistov, ki pa se največkrat niso posvečali vokalni glasbi; glasbo za lutnjo so komponirali poklicni lutnjisti itd. Skladatelj, ki bi se enakovredno posvečali vsemu, v 16. in tudi še v 17. stoletju skorajda ni bilo.

V 16. stoletju (kot tudi kasneje) se je glasba širila tako s prepisi kot s tiski. Trg glasbenih tiskov je bil v drugi polovici 16. stoletja dobro razvit in mnogi skladatelji so se širše uveljavljali prav preko tiskov. Domala vsak glasbeni tisk je imel posvetilo; skladatelj ga je posvetil bodisi svojemu gospodu, pod pokroviteljstvom katerega so objavljene kompozicije nastale, ali pa kaki drugi pomembni osebnosti, od katere je pričakoval naklonjenost, službeno mesto, denarno podporo ipd.

Kultura komponirane glasbe je živela samo tam, kjer so obstajale profesionalne skupine glasbenikov, ki jih je moral nekdo vzdrževati, in v nekaterih izobraženskih krogih. Če vzamemo v obzir vse družbene plasti, je bilo mest s profesionalnimi glasbeniki v 16. stoletju (kot tudi kasneje) sorazmerno zelo malo. Komponirana glasba je zato predstavljala redkost, ki je bila omejena na določena okolja in priložnosti, in prav zaradi tega je imela drugačno, danes težko predstavlljivo veljavo.

GLASBENI JEZIK 16. STOLETJA

V 16. stoletju je bila osnovna zamisel glasbe polifonija enakovrednih glasov. To pomeni večglasje, ki sestoji iz določenega števila hkrati potekajočih glasov, ki

so si v kompozicijskem smislu enakovredni: sopran ni pomembnejši od ostalih glasov, ki bi ga le spremljali, tenor načeloma ni manj pomemben kot bas ipd. To tudi pomeni večglasje, katerega polifono tkivo je enakomerno razgibano in razvejano: sopran je načeloma prav toliko razgiban kot ostali glasovi, tenor prav toliko itd. Polifone kompozicije 16. stoletja izkazujejo torej enakomerno razgibani preplet danega števila glasov. Zamisel polifonije enakovrednih glasov ne izključuje homofono zasnovanih kompozicij (ali njihovih delov), kjer se vsi glasovi gibljejo v bolj ali manj istem ritmu; homofoni stavek sestoji namreč iz *določenega* števila glasov, ki so vsi enako potrebni in zato tudi enako pomembni. Opozoriti velja, da so si v polifoniji enakovrednih glasov le-ti enakovredni v kompozicijskem smislu, ne pa tudi v izvajalskem: razumljivo je, da so v dejanski izvedbi posamezni glasovi ali skupine glasov zdaj plastično izvzeti, zdaj umaknjeni v ozadje, skladno s skladateljevimi in interpretovimi zamislimi.

Vokalne kompozicije 16. stoletja so bile najpogosteje štiri- ali petglasne; mnoge so bile tudi za šest, sedem, osem glasov, medtem ko so bile triglasne redke. Zlasti v drugi polovici stoletja so nekateri skladatelji radi komponirali za več kot en zbor in zasnavljali dela za dva, tri, štiri štiriglasne zборе. Tehnika komponiranja za več zborov se imenuje z italijansko besedo tehnika »cori spezzati« (‘deljeni zbori’).

Poleg polifonije enakovrednih glasov je v 16. stoletju obstajalo tudi solistično petje z akordsko spremljavo, ki ga med drugim nakazujejo sočasne likovne upodobitve pevcev, ki se spremljajo na brenkalu. Tovrstno večglasje, pri katerem pevski glas spremljajoči glasovi niso bili strogo vodeni, je živelo predvsem v glasbeni praksi; skladatelji 16. stoletja se mu v splošnem niso posvečali; kompozicijsko aktualno pa je postalo z nastopom monodije na začetku 17. stoletja.

Kompozicije 16. stoletja so bile modalne. Vsaka je bila zasnovana v enem od dvanajstih modusov, kar pomeni, da je imela kot osnovno gradivo tone izbranega modusa, točneje, da je bila zasnovana v smislu razporeda in funkcij tonov izbranega modusa. Sistem dvanajstih modusov, ki ga je teoretično utemeljil Heinrich Glarean (1488–1563) v svojem delu *Dodekachordon* (Basel 1547, ‘Dvanajsterostrunje’ – izraz je treba razumeti metaforično), je izšel iz srednjeveškega sistema osmih modusov. Modusi so bili oktavne lestvice z različnim razporedom velikih in malih sekund in določenimi funkcijami posameznih tonov. Vsak modus je bil določen z obsegom in izhodiščnim tonom, imenovanim finalis (gl. preglednico 1). Po dva in dva modusa sta imela isti finalis, vendar različna obsega; pri prvem od modusov z istim finalisom je bil ta tudi njegov najnižji ton, pri drugem pa je bil njegov prvi (najnižji) ton kvarto nižje. Modusi, katerih najnižji ton je bil finalis, so se pojmovali kot glavni, avtentični;

modusi, pri katerih je bil prvi ton obsega kvarto pod finalisom, pa so se pojmovali kot stranski, plagalni. Prvi modus je tako obsegal tone diatonične lestvice od d do d', pri čemer je bil njegov izhodiščni ton d. Drugi je obsegal tone diatonične lestvice od A do a, njegov finalis pa je bil še zmeraj d. V sistemu sledijo nadaljnji modusi s finalisom e, f, g, a in c' in z enakim razmerjem med avtentičnim in plagalnim.

Preglednica 1: Sistem dvanajstih modusov

Št.	Obseg	Finalis	Ime	Avt./plag.
1	d–d'	d	dorski	avtentični
2	A–a	d	hipodorski	plagalni
3	e–e'	e	frigijski	avtentični
4	H–h	e	hipofrigijski	plagalni
5	f–f'	f	lidijski	avtentični
6	c–c'	f	hipolidijski	plagalni
7	g–g'	g	miksolidijski	avtentični
8	d–d'	g	hipomiksolidijski	plagalni
9	a–a'	a	eolski	avtentični
10	e–e'	a	hipoeolski	plagalni
11	c'–c''	c'	jonski	avtentični
12	g–g'	c'	hipojonski	plagalni

Modus kompozicije se praviloma prepozna po dveh kriterijih: po zaključnem sozvočju in po obsegu tenorskega glasu. Domala vsaka kompozicija 16. stoletja se zaključí s sozvočjem nad finalisom modusa. Kompozicija, ki bi se zaključila s sozvočjem d-fis-a, bi bila ali v prvem ali v drugem modusu. Če se njen tenorski glas giblje pretežno nad finalisom, velja, da pripada avtentičnemu modusu, če pa se giblje nad in pod finalisom, naj bi pripadala plagalnemu. Kompozicija, ki bi se končala s sozvočjem na d in katere tenor bi se gibal pretežno nad tonom d, bi bila torej v prvem modusu.

Modusi niso vključevali zvišanih in znižanih tonov (akcidenc), vendar to ne pomeni, da jih v kompozicijah 16. stoletja ni bilo, saj jih najdemo v domala vsaki. Ton h je bil iz določenih razlogov lahko znižan v b (strogo vzeto ton b ni bil mišljen kot kromatični ton, pač pa se je razumeval kot sestavni del tonskega sistema). Zelo pogosto so se akcidence pojavljale v kadencah, bodisi v notranjih bodisi v zaključni, ko je bilo treba siceršnje malo terco zvišati v veliko, da bi nastala avtentična kadenca (sosledje durovega trizvoka in trizvoka kvinto nižje); prav tako so se posamezni toni lahko višali ali nižali iz melodičnih in drugih razlogov. Nekateri skladatelji druge polovice 16. stoletja so tendirali k širjenju zvočnosti s kromatiziranjem, pogosto eksperimentalnim.

Večina kompozicij 16. stoletja je potekala v enem samem modusu; vendar so med njimi tudi take, ki modulirajo v enega ali celo več drugih modusov in se na koncu povrnejo v začetnega. Modulacije iz modusa v modus so že same po sebi neizrazite in njihovo prepoznavanje ima največkrat zgolj interpretativni značaj. To pomeni, da se določeni del kompozicije lahko razumeva kot potekajoč v drugem modusu, lahko pa tudi ne. Nasploh je mogoče reči, da je prepoznavanje modalne pripadnosti kompozicij 16. stoletja mnogokrat dvoumno: kompozicija s finalisom f, v kateri zelo pogosto nastopa namesto tona h ton b (takih kompozicij je zelo veliko in nekatere imajo celo predznak b v vseh glasovih), se npr. lahko razumeva kot lidijska s pogostim znižanjem tona h v b ali pa kot jonska, transponirana za kvinto navzdol (s c na f).

Ne glede na to, da so bile kompozicije 16. stoletja zasnovane v modusih, izkazujejo bolj ali manj razločno harmonsko tonalnost (s toniko kot sozvočjem nad finalisom modusa). Prav zaradi tega je glasbo 16. stoletja kljub temu, da je modalna, mogoče razlagati tudi s pojmi harmonske tonalnosti.

Metrično so bile kompozicije 16. stoletja zasnovane v menzurah (in ne v taktih). Menzura je vzorec, s katerim je določeno, koliko krajših vrednosti ima daljša: dve ali tri. Vrednosti, ki so bile v glasbi 16. stoletja v veljavi, so bile: longa, brevis, semibrevis (celinka), minima (polovinka), semiminima (četrtinka), fusa (osminka). Šestnajstinka (semifusa) je bila izjemna. Menzura je bila podana z ustreznim znakom; znak v obliki črke C je npr. določal, da sta brevis in semibrevis imperfektni, tj. da se vsaka od njiju deli na dve krajši vrednosti, ne na tri. Vrednosti od polovinke dalje so se zmeraj delile le na dve krajši. Znak v obliki kroga (O) je pomenil, da je brevis perfektna (da obsega tri semibrevis), semibrevis pa imperfektna (da obsega dve minimi). Podobno so obstajale še druge menzure.

Vrednost, po kateri se je ravnavalo izvajanje skladbe, je bila v 16. stoletju praviloma celinka, s tedanjim izrazom semibrevis. Hitrost izvajanja, npr. 60 udarcev na sekundo, se je načeloma aplicirala nanjo, in sicer preko tactusa (lat. »tactus«, 'udarec'). Tactus je bil gib roke (ali udarec) pevovodje, ki je vodil skupino pojočih. Obsegal je gib roke navzdol in gib roke navzgor. Pevovodja je z gibi roke načeloma nakazoval semibrevis: na prvo polovinko se je roka spustila, na drugo dvignila.

V 16. stoletju ni bilo opisnih oznak za tempo izvajanja. Načeloma se je hitrost izvajanja določala s proporci; proportio dupla je npr. pomenil dvakrat hitrejši tempo, proportio tripla trikrat hitrejšega, proportio sesquialtera pospešitev v razmerju 3 : 2. Oznake za menzure in proporce so bile pogosto kombinirane. Znak ♯ je npr. označeval že omenjeno menzuro z binarno delitvijo brevis in semibrevis (celinke) v proportio dupla, se pravi v pospešitvi v

razmerju 2 : 1; tactus se v tej menzuri torej ni apliciral na celinko, pač pa na (dvakrat daljšo) brevis, ki naj bi zdaj veljala toliko kot celinka. Pevovodja je v tej menzuri (oziroma proporcu) z roko nakazoval brevis: na prvo celinko se je roka spustila, na drugo dvignila. Prav zato je italijanski izraz za to menzuro oziroma proporc »alla breve« (‘na brevis’). V zvezi z menzurnimi znaki in njihovimi kombinacijami z znaki za proporce je treba omeniti, da v 16. stoletju niso bili enotni niti niso imeli povsod enakih pomenov, zaradi česar jih je pogosto težko ustrezno interpretirati.

Polifonija 16. stoletja velja za zgledno urejeno. Zgodovinsko jo je mogoče razlagati kot končno stopnjo večstoletnega razvoja polifone umetnosti. Večkrat se označuje kot klasična vokalna polifonija. Njena urejenost je v tem, da upošteva vse možne odnose v polifonem tkivu in da jih uravnava: Določeno je, kako naj bodo oblikovane posamične melodije, posamični glasovi, tako glede sosledja intervalov kot v pogledu ritma; pri združevanju dveh (in več) glasov je določeno, katera sozvočja so možna in pod katerimi pogoji se lahko pojavljajo disonančna sozvočja; določeno je, kako se morajo glasovi gibati drugi nasproti drugemu, kateri intervali si ob paralelnem gibanju glasov smejo in kateri si ne smejo slediti itd. V polifoniji 16. stoletja noben možni odnos ni prepuščen naključju. Prav zaradi tega je postalo obvladanje polifonije 16. stoletja osnova kompozicijskega znanja (kot t. i. nauk o kontrapunktu ali strogi kontrapunkt). Kot umetnost komponiranja je polifonija 16. stoletja najbolje opisana v delu *Le istituzioni harmoniche* (Benetke 1558, v prostem prevodu ‘Temelji glasbene harmonije’), ki ga je spisal Gioseffo Zarlino (1517–1590), najpomembnejši glasbeni teoretik svojega časa, sicer pa kapelnik, it. »maestro di cappella« v cerkvi sv. Marka v Benetkah.

Skladatelji 16. stoletja so uglasbljali lirska, liturgična, religiozna besedila; prizadevali so si, da bi bila njihova vsebina, kot so jo razumeli, izražena preko glasbe, se pravi, da bi glasba čim bolj prepričljivo izrazila ali prikazala vsebino petega besedila. Za velikega mojstra je veljal, kdor je znal uglasbiti dano besedilo tako, da so poslušalci zaznali povezavo med besedilno vsebino in glasbo, da so začutili, kako glasba stopnjuje tisto, kar izraža besedilo. Skladno s tem sledi velika večina prekomponiranih polifonih kompozicij 16. stoletja besedilu in njegovi vsebini. (Prekomponirane kompozicije so nekitične, tiste, pri katerih se glasba ne ponavlja iz kitice v kitico.) Vsako besedilo sestoji iz enega ali več stavkov, izjav, podob, besed, ki se navezujejo druga na drugo in tvorijo celoto. Skladatelji 16. stoletja so si predstavljali, da mora temu slediti tudi glasba. Vsak del besedila, kot ga je razumel skladatelj, naj bi imel takó svojo ustrezno paralelo v glasbi. Kot si v besedilu sledijo vsebinske podobe, ki se bolj ali manj neprekinjeno navezujejo druga na drugo, tako sestoji tipična

polifona kompozicija 16. stoletja iz vrste glasbenih odstavkov, delov, glasbenih podob, glasbenih likov, od katerih podaja vsak ustrezni del besedila in ki brez prekinitve prehajajo drugi v drugega. Drugi v drugega prehajajoči deli so najpogosteje oblikovani s postopkom imitacije, se pravi tako, da se v enem glasu predstavljeni motiv imitira v ostalih, ki z zamikom vstopajo za njim; velika večina polifonih kompozicij se začne torej s postopnim vstopanjem motiva prvega dela kompozicije. Prekomponirane polifone kompozicije 16. stoletja sestojijo potemtakem iz niza drugi v drugega prehajajočih (ali s kadenco bolj ali manj razločno ločenih) delov, od katerih ima vsak nekaj glasbeno svojskega. Ta način oblikovanja bi mogli imenovati navezovalni, kar pa ni ustaljeni termin.

Prikazani način uglasbljanja s stališča glasbene oblike pomeni, da je oblika zmeraj odvisna od uglasbenega besedila oziroma od skladateljevega razumevanja uglasbenega besedila. Oblika tako ni določena vnaprej: ni določeno, koliko delov naj bi kompozicija imela, koliko kadenc, kje naj bi bile kadence itd., pač pa izhaja iz besedila in njegove interpretacije. Kolikor delov ima besedilo, toliko jih ima kompozicija. To tudi pomeni: polifone kompozicije 16. stoletja so po svoji tematiki raznolike, mnogotematske oziroma mnogomotivične, saj ima vsak del skladbe – paralelno z besedilom – lastni motiv oziroma kako drugo svojskost, ki je v drugih delih kompozicije ni. Enovitost celotne kompozicije tako ni zagotovljena vnaprej, npr. s prisotnostjo ene same teme, pač pa jo je mogoče spredvideti za nazaj: prepričljivo glasbeno podajanje posameznih delov besedila (ki se povezujejo v vsebinsko celoto) ima lahko za posledico enovito in zato tudi prepričljivo kompozicijo.

VOKALNI ŽANRI V GLASBI POZNEGA 16. STOLETJA

Kot je bilo omenjeno, je v 16. stoletju kot tudi kasneje kultura komponirane glasbe obstajala v troje družbenih okolij: v bogatejših meščanskih cerkvah, zlasti stolnicah, v protokolarnem in družabnem življenju dvorov ter v aristokratskem in meščanskem salonu. Na ta okolja se sicer ne povsem strogo vežejo glasbeni žanri. Z izrazom glasbeni žanri so mišljene kompozicijske zvrsti, zvrsti skladb v njihovi družbeni funkciji (kar ni isto kot glasbene oblike). Žanrska pripadnost kompozicij je pogosto ohlapna: Kot so se posamezne kompozicije, zlasti instrumentalne, lahko izvajale v različnih družbenih okoljih in imele s tem različne funkcije, tako tudi pojem glasbenega žanra ne more biti povsem strogo zamejen in je do neke mere prilagodljiv.

Glasbene žanre poznega 16. stoletja lahko razdelimo najprej na vokalne in

instrumentalne. Uglasbitev določenega besedila je bila zaradi vsebine besedila po svoji funkciji razmeroma ozko določena. Če opazujemo vokalne opuse skladateljev poznega 16. stoletja, vidimo, da so komponirali predvsem maše, motete, da so uglasbljali raznovrstna liturgična besedila; vse to je bilo namenjeno cerkvi in vse to je bilo v latinščini. Poleg tega so skladatelji 16. stoletja uglasbljali lirski pesniška besedila v živih, govornjenih jezikih; te uglasbitve so bile namenjene aristokratskemu ali meščanskemu interjerju. Instrumentalna glasba je bila nedvomno bolj univerzalna kot vokalna, vendar je bila do neke mere funkcijsko določena z glasbilom. Orgle so bile v 16. stoletju kot tudi kasneje predvsem cerkveni instrument in orgelska glasba je bila ozko povezana z liturgijo; nasprotno temu sta bila lutnja in čembalo glasbili aristokratskega in meščanskega salona.

SAKRALNI ŽANRI

Za razumevanje pojmov maša, motet, uglasbitev liturgičnega besedila je potrebno osnovno poznavanje krščanskega obredja. Krščansko obredje je potekalo v okviru liturgičnega leta, tj. iz leta v leto ponavljajočega se ciklusa praznikov, od katerih je imel vsak svojo lastno liturgično vsebino. Glavni prazniki so bili božič (25. decembra), velika noč (prva nedelja po prvi pomladanski polni luni), binkošti (petdeseti dan po veliki noči). Dejansko obredje je sestajalo iz vsakodnevnih maš in vsakodnevnega oficija. Maša, obnovev dogodka zadnje večerje, je obsegala vrsto liturgičnih besedil in vrsto liturgičnih dejanj. Oficij, imenovan tudi molitveno bogoslužje, je vključeval raznovrstna besedila: psalme z ustreznimi antifonami, berila, tj. odlomke iz raznih svetopisemskih knjig z ustreznimi responzoriji, odlomke iz patristične literature, himnuse, molitve. Obsegal je vrsto vsakodnevni obredov, ki naj bi se načeloma opravljali ob različnih urah dneva: matutin («matutinum», 'jutranjice'), lavde («laudes», 'hvalnice'), prva, tretja, šesta, deveta molitvena ura («ad primam», «ad tertiam», «ad sextam», «ad nonam»), vespere («vesperae», 'večernice') in kompletorij («completorium», 'sklepnice'). Nekatera besedila maše in nekatera besedila oficija so bila del vsake maše in vsakega oficija; druga so se spreminjala z ozirom na liturgično vsebino dne in so se zato menjala bodisi od dne do dne ali pa od nedelje do nedelje in od praznika do praznika. Prva se s skupno besedo imenujejo ordinarij, druga proprij. Večina liturgičnih besedil maše in oficija (se pravi maš praznikov in drugih dni liturgičnega leta ter oficijskih obredov praznikov in drugih dni liturgičnega leta) se je v srednjem veku mogla peti kot enoglasni gregorijanski koral. V poznem srednjem veku kot tudi v 16. stoletju so se koralni spevi pogosto

izmenjavali s polifonimi uglasbitvami posameznih liturgičnih besedil, ki so nadomeščale koralne speve, in z moteti.

Kot glasbeni žanr je maša uglasbitev petero besedil mašnega ordinarija, se pravi petero stalnih besedil mašnega obreda: *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis Deo*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*. Domala vsak skladatelj 16. stoletja je komponiral maše; npr. Giovanni Pierluigi da Palestrina jih je napisal 104. Poleg maš so skladatelji uglasbljali tudi druga liturgična besedila: psalme, ki so se prepevali v oficiju, oficijske himnuse, besedila mašnega proprija, npr. ofertorije. Palestrina je uglasbil ofertorije za celotno liturgično leto in njegova zbirka ofertorijev obsega tako več kot 70 skladb. Dana maša (kot glasbeni žanr) se je načeloma mogla peti pri katerem koli mašnem obredu; uglasbitev danega ofertorija pa je mogla biti peta le na dan, ki mu je uglasbeni ofertorij pripadal. Palestrinov ofertorij *Illumina oculos meos* se je tako lahko pel le sredi maše četrte nedelje po binškoštih, ki je med svojimi spremenljivimi besedili (mašni proprij) vključevala tudi ta ofertorij.

Še zlasti pa so skladatelji 16. stoletja komponirali motete. Moteti so načeloma polifone uglasbitve latinskih religioznih besedil, ki sama niso bila del liturgije (kot so bili del liturgije npr. ofertoriji, himnusi, psalmi itd.), vendar so se z ozirom na svojo vsebino lahko pela kot neobvezni dodatek maši ali oficiju. Motet je tako mogoče označiti kot polifono uglasbitev latinskega paraliturgičnega (liturgijo spremljajočega) besedila. Ob tej definiciji je treba opozoriti, da je strogo ločevanje med moteti in uglasbitvami liturgičnih besedil problematično. Mnoga motetna besedila so bila vzeta iz liturgičnih knjig in pogosto ni jasno, ali je bila dana kompozicija nadomestek ustreznega liturgičnega besedila ali pa je bila mišljena kot poljubni dodatek liturgiji (in je torej motet). Razlika je še posebej nejasna zato, ker so mnoga liturgična besedila uglasbena na enak način kot moteti, kar pomeni, da je razlika zgolj funkcijska in z glasbenega stališča nepomembna. Tako sezna del posameznih skladateljev pogosto ne ločijo motetov od uglasbitev liturgičnih besedil, ki jih uvrščajo med motete.

Maše, moteti, uglasbitve liturgičnih besedil, vse to je bilo namenjeno obredju; prepevalo se je v cerkvah, in sicer pri maši in oficiju. Kot je bilo omenjeno, je bilo to možno le tam, kjer so bile glasbene kapele, ki so se jim pogosto pridruževali gojenci šole, se pravi v pomembnejših mestnih ali samostanskih cerkvah z večjim številom klerikov. A tudi v teh cerkvah je bilo vsakodnevno, delavniško bogoslužje le brano ali pa peto enoglasno kot gregorijanski koral. Zgolj brana maša se je imenovala »missa lecta«, slovensko 'tiha maša'. Peta maša, imenovana tudi »missa solemnis«, je bila navadno le ob nedeljah in praznikih. Vključevala je mašo (v glasbenem smislu), vsebinsko ustrezne motete, lahko pa tudi polifone uglasbitve posameznih liturgičnih besedil (npr.

ofertorija). Oficijski obredi, ki so bili namenjeni bolj klerikom samim kot pa kongregaciji vernikov, so se pogosto opravljali enoglasno kot gregorijanski koral; vendar so lahko vključevali polifone uglasbitve posameznih oficijskih besedil in motete.

LIRSKI ŽANRI

Zunaj področja sakralnega so skladatelji 16. in kasnejših stoletij uglasbljali pesniška besedila, in sicer predvsem lirski. Lirika je živila v aristokratskem in meščanskem salonu, kjer je bilo polifono petje lirskih besedil sestavni ali spremljevalni del različnih formalnih ali neformalnih družabnosti in prireditev. Poleg tega so se uglasbitve lirskih besedil pele tudi na srečanjih članov različnih akademij, ki so delovale zlasti v Italiji. Mnoge madrigale so ustvarili pesniki in skladatelji, člani akademij, in sicer prav za akademijska srečanja, kjer so se novonastale stvaritve ob prepevanju večkrat tudi kritično presojale. Uglasbitve lirskih besedil so bile kompozicijsko in izvajalsko različno zahtevne; za vrhunsko liriko 16. stoletja je bila potrebna profesionalna kapela ali pa glasbeno izobraženi diletanti.

Lirske zvrsti, kot so obstajale konec 16. stoletju, se na zunaj ločijo po jeziku uglasbenega besedila in po načinu uglasbitve. V italijanskem prostoru so skladatelji komponirali zlasti madrigale. Madrigal 16. stoletja, ki ga moramo kljub nekaterim povezavam ločiti od italijanskega madrigala 14. stoletja, je bil polifona nekitična oziroma prekomponirana uglasbitev lirskega besedila v italijanskem jeziku. Pojavil se je v času med 1520 in 1530 in bil v prvi polovici 16. stoletja žanrska novost. Domala vsi v Italiji delujoči skladatelji 16. stoletja, tudi tisti iz severnih evropskih dežel, so komponirali madrigale in jih izdajali v tiskanih zbirkah; tako je nastala zelo obsežna tradicija madrigalne umetnosti, ki šteje na stotine zbirk in na tisoče kompozicij. Madrigal je bil nedvomno najizrazitejši in najvidnejši lirski žanr 16. stoletja. Kot bo prikazano v nadaljevanju, je bil tudi najnaprednejši.

V francoskem ali francosko govorečem okolju so se komponirale šansone. V francoščini pomeni izraz »chanson« (ž) 'pesem', in zato so se v zgodovini glasbe s to besedo označevale raznolike uglasbitve lirskih besedil v francoskem jeziku. V 15. stoletju in v prvi polovici 16. stoletja je bila šansona eden od žanrov mednarodno razširjene franko-flamske polifonije. Znotraj te tradicije se je v prvi polovici 16. stoletja pojavila t. i. pariška šansona, ki je v primerjavi s starejšo franko-flamsko težila k homofoniji; ena od njenih pogostih značilnosti je bila onomatopejsko imitiranje raznih zvokov, kot npr. ptičjega petja, hrumenja orožja itd. Ta šansona velja za izhodišče francoske šansone druge polovice 16. stoletja, ki jo lahko označimo kot prekomponirano, redkeje kitično uglasbitev

lirskega besedila v francoskem jeziku. Produkcija francoskih šanson je bila neprimerno manjša od produkcije italijanskih madrigalov.

V nemško govorečih področjih so se uglasbljala nemška lirski besedila. Uglasbitve nemških lirskih besedil se v strokovni literaturi največkrat poimenujejo s terminom nemška pesem ali pa kar z nemškim izrazom »Lied«. Ker pomeni navedena beseda zgolj 'pesem', ima zelo širok pomenski obseg, saj je vse, kar je peto, lahko pesem. V drugi polovici 16. stoletja so bile nemške pesmi (kot glasbeni žanr) največkrat prekomponirane, manjkrat kitične polifone uglasbitve nemških lirskih besedil. Tudi produkcija nemških pesmi je bila neprimerno manjša od madrigalne.

Poleg prekomponiranih so obstajale v glasbi 16. stoletja tudi takšne uglasbitve kitičnih lirskih besedil, pri katerih se glasba iz kitice v kitico ponavlja. Glasbene oblike kitičnih žanrov 16. stoletja so bile močno povezane z oblikami kitic uglasbljanih pesmi: vsak verz je bil navadno uglasben z lastno frazo, kar pomeni, da je imela kompozicija toliko glasbenih delov, kolikor kitica uglasbenega besedila verzov. Kitični žanri so bili glasbeno preprostejši od prekomponiranega madrigala. Težili so k homofoniji in silabiki z izstopajočim zgornjim glasom; mnoge kitične pesmi so bile le triglasne. Najvidnejša italijanska kitična žanra sta bila v drugi polovici 16. stoletja canzonetta in villanella. Ker se v kitičnih oblikah glasba iz kitice v kitico ponavlja, ne more slediti vsebini besedila. Prav zaradi tega kitični žanri druge polovice 16. stoletja niso mogli postati nosilec novega; pač pa je to vlogo imel madrigal.

INSTRUMENTALNA GLASBA V 16. STOLETJU

Prvo stoletje, iz katerega izhaja zajeten repertoar instrumentalne glasbe, je 16. stoletje. To ne pomeni, da instrumentalne glasbe pred 16. stoletjem ni bilo. Pomeni le to, da je bilo *komponirane* instrumentalne glasbe pred 16. stoletjem malo; instrumentalna glasba je v srednjem veku obstajala predvsem kot improvizirano ali polimprovizirano igranje v nepisnem ustnem izročilu ali pa kot instrumentalno izvajanje sicer vokalnih kompozicij. Od začetka 16. stoletja dalje je bilo komponirane instrumentalne glasbe iz desetletja v desetletje več.

Okolja, kjer je obstajala komponirana instrumentalna glasba, so bila v 16. stoletju bolj ali manj ista kot okolja komponirane vokalne glasbe. Lutnja in čembalo, glasbili s krhkim zvokom, sta bili predvsem glasbili aristokratskega in meščanskega interjerja; čembalska in lutenjska glasba je bila tako glasba intimnega domačega okolja. Kot je bilo omenjeno, so bile orgle prvenstveno cerkveno glasbilo in orgelske kompozicije so najpogosteje spremljale

bogoslužje. V cerkvah, ki so imele večje kapele, je bogoslužje spremljala tudi ansambelska glasba. Instrumentalni ansambli so obstajali tudi na dvorih, kjer so z ustreznim igranjem sooblikovali diplomatske in druge družabne dogodke.

Kateremu glasbilu ali glasbilom natančno naj bi bila kompozicija namenjena, v 16. stoletju ni bilo točno določeno. Sama barva zvoka se ni razumevala kot del glasbene vsebine, kar je povsem drugače kot v glasbi 19. stoletja, ko bi bilo docela nemogoče, da bi npr. glas roga prevzelo kako drugo glasbilo, npr. fagot. Vsako instrumentalno kompozicijo je načeloma lahko igralo katero koli glasbilo (ali glasbila). Prav zaradi tega se instrumentalna glasba 16. stoletja loči zlasti po instrumentalnem idiomu, se pravi z ozirom na to, iz katerega glasbila izhaja njena glasbena invencija oziroma kateremu glasbilu je prilagojen njen glasbeni stavek. Z ozirom na instrumentalni idiom je instrumentalno glasbo 16. stoletja mogoče deliti v tri skupine: (1) glasba za lutnjo, ki je bila pisana izrecno zanjo oziroma za brenkala; (2) glasba za glasbila s tipkami, čembalo in orgle, ki prav tako izkazuje svojski instrumentalni idiom; (3) glasba za ansambel melodičnih glasbil. Mnoge kompozicije 16. stoletja za lutnjo, čembalo ali orgle so pisane izrazito idiomatsko, tako da se principi polifonega komponiranja, kot so obstajali v glasbi 16. stoletja, kažejo v njih v prilagojeni ali ohlapni obliki. Nasprotno so kompozicije za ansambel melodičnih glasbil zasnovane v polifoniji načeloma enakovrednih glasov, tako kot sočasna vokalna glasba. Vendar pa tovrstne kompozicije ne izkazujejo instrumentalne idiomatskosti, se pravi, da iz samih glasov ni mogoče videti, katerim glasbilom naj bi bili namenjeni (ali godalom ali pihalom itd.); dejanska izbira glasbil je bila očitno prepuščena trenutnim okoliščinam in izvajalskim možnostim. 16. stoletje ni poznalo komponirane glasbe za solistični instrumentalni glas s spremljavo akordskega glasbila; ta se je pojavila šele v zgodnjem 17. stoletju.

Vokalna glasba ima besedilo, zaradi česar je imela vsaka vokalna kompozicija 16. stoletja razmeroma določeno funkcijo, s tem pa razvidnejši smisel in potrebo. Da se npr. sredi mašnega obreda poje petero besedil mašnega ordinarija (tj. maša), se je moralo zdeti povsem razumljivo, samoumevno. Z instrumentalno glasbo je bilo drugače. Ker nima besedila, je bila njena funkcija manj jasno določena; prisotnost ali odsotnost instrumentalnega igranja se je tako hitreje zdela neobvezna, poljubna, kar je eden od razlogov, da je bila instrumentalna glasba v splošnem slabše vrednotena kot vokalna.

Kot je bilo omenjeno, je instrumentalno muziciranje obstajalo tudi v stoletjih, iz katerih ni zapisov instrumentalne glasbe: Nedvomno se je vedno plesalo, kar pomeni, da je vedno obstajala tudi plesna glasba, ki je bila v srednjeveških stoletjih največkrat taka, da je ni bilo potrebno zapisovati; nedvomno se je na glasbila vedno tudi prosto improviziralo; nadalje je znano, da so se vokalne

kompozicije, moteti, šansone in drugo pogosto izvajale zgolj instrumentalno; slednjič si ni težko predstavljati, da so večji instrumentalisti skladno z lastnimi glasbenimi nagnjenji in zmožnostmi svojih glasbil znane melodije variacijsko spreminjali. V teh instrumentalnoglasbenih praksah moremo videti izvor instrumentalnoglasbenih žanrov. Po žanrski pripadnosti v najširšem smislu se zgodnja instrumentalna glasba razvršča torej v štiri velike skupine: (1) plesne kompozicije; (2) variacije; (3) improvizacijske kompozicije; (4) kompozicije po vzoru vokalnih žanrov.

PLESNE KOMPOZICIJE

Mnoge instrumentalne kompozicije 16. stoletja so plesi: skladbe, ki so bile bodisi namenjene dejanskemu plesu ali pa so se izvajale samostojno, kot razvedrilna glasba. Obstajali so plesi za lutnjo, za glasbila s tipkami, za ansamble. Splošna značilnost plesne glasbe je, da ima izrazit, lahko razpoznaven ritem in da je grajena simetrično, kar pomeni, da sestoji iz niza enako dolgih odsekov, ki se navezujejo drugi na drugega. Slednja oblikovna značilnost je povezana s tem, da naj bi plesalci do določene mere vedeli vnaprej, kako bo potekala glasba, s katero naj bi uravnavali svoje gibe. Plesne skladbe 16. stoletja (in tudi kasnejših stoletjih) so sestajale torej iz enako dolgih fraz, ki so se zaključevale s kadencami. V smislu oblikovanja kompozicije kot celote so bile največkrat dvo- ali tridelne: obsegale so dva ali tri dele (sestavljene iz nekaj fraz), od katerih se je vsak zaigral dvakrat. Posamični deli dvodelne ali tridelne oblike so lahko kadencirali v začetni tonaliteti (oziroma modusu). Vendar so se v drugi polovici 16. stoletja pojavljale tudi že takšne kompozicije, pri katerih je prvi del moduliral v eno od bližnjih tonalitet (npr. v tonaliteto dominante), drugi pa nazaj v izhodiščno. Ta oblika, ki je obstajala torej že v glasbi 16. stoletja, je postala v 17. stoletju prevladujoča oblika plesov. Pogosto se označuje z izrazom baročna dvodelna oblika.

V 16. stoletju je obstajalo ducat in več plesov, ki so izhajali iz različnih evropskih pa tudi čezoceanskih španskih in portugalskih dežel. Najpomembnejši med njimi so bili pavana, gagliarda, allemanda, couranta in passamezzo. Pavana je bil umirjen, nekoliko slovesen ples v dvo- ali štiridobnem metrumu. Na dejanskih plesih je imela pogosto vlogo prvega, uvodnega plesa, in prav zato je imela slovesen značaj. Pavana je zelo verjetno italijanskega izvora, na kar kaže njeno ime, ki izhaja iz besede »Padova« in pomeni 'padovski ples'. Tudi gagliarda je italijanskega izvora (it. »gagliardo«, 'čvrst', 'čil', 'živahen'); bila je hiter, živahen tridobni ples. Allemanda (fr. »allemande«, it. »allemanda«) je bila v 16. stoletju zmerno hiter ples v dvodobnem metrumu. Izraz pomeni 'nemški ples', kar nakazuje njegov izvor. Couranta (fr. »courante«, 'tekoča',

pridevnik v ženskem spolu) je bil tridobni ples. Kasneje, v 17. stoletju, sta se oblikovala dva tipa courante: francoska (»courante«) je bila zmerno hiter ples v 3/2 taktu, italijanska (»corrente«) pa živahen ples v 3/8 ali 6/8 taktu.

Zbirke plesnih kompozicij 16. in 17. stoletja so bile urejene po vrstah plesov: allemandam so sledile npr. courante itd. Pogosto pa so se plesi pojavljali tudi v parih, ki so obsegali po dva različna plesa, ali celo v skupinah z več kot dvema plesoma. Najpogostejši pari so bili v glasbi 16. stoletja pavana in gagliarda, pavana in saltarello, passamezzo in saltarello. Plesni pari so bili največkrat zasnovani tako, da je počasnemu, umirjenemu plesu v štiridobnem metrumu sledil hiter ples v tridobnem. Druženje v pare ali večje skupine ima svoj izvor v tem, da so si pri dejanskem plesu sledili različni plesi: štiridobni umirjeni, hitri tridobni itd. Tematika drugega plesa je bila zelo pogosto prevzeta po prvem plesu in tako je drugi ples izgledal kot variacija prvega v hitrejšem tempu in tridobnem metrumu. Plesni pari veljajo za zametek kasnejše plesne suite, zelo razširjenega žanra v glasbi 17. in 18. stoletja.

VARIACIJE

Kot je bilo omenjeno, je improvizacijsko variiranje obstajalo tudi v obdobjih, iz katerih ni variacijskih kompozicij. Instrumentalne variacije – kompozicije, ki sestojijo iz vrste variacij – so se začele pojavljati šele v prvi polovici 16. stoletja; komponirale so se za lutnjo ali glasbila s tipkami: čembalo, orgle. Zelo pogosto je bilo izhodišče variacij, njihova tema, ples, npr. pavana, ali znana pesem, navedena v naslovu kompozicije. Čembalske in lutenjske variacije 16. stoletja so bile bodisi ornamentalne bodisi kontrapunktske – če jih poimenujemo z ustaljenima oblikoslovnima terminoma, ki ju tedanji čas sicer ni poznal. Melodija se je v vsaki variaciji skladno z instrumentalnim idiomom ornamentirala, podana je bila lahko preko enovite figuracije, značilne za celotno variacijo, ali pa je imela vlogo glavne melodije v polifonem tkivu, se pravi, da je postala cantus firmus: vnaprej določena melodija, okoli katere se pleče določeno število glasov. Navedeni trije načini variiranja so se v dani variaciji mogli tudi križati.

Posebni tip variacij so bile variacije na ostinatni bas. Komponiranje z ostinatnim basom je bilo vse od poznega 16. stoletja dalje ena od pogostih kompozicijskih tehnik: kratka, le nekaj menzurnih enot ali taktov obsegajoča basovska melodija ali v njej implicitno prisotno zaporedje akordov se je brez prekinitve ponavljalo; niz neprekinjenih ponovitev, ki jih je bilo lahko tudi več deset, je bil tako oblikovna osnova celotni kompoziciji. Ostinatni bas je imel svoj izvor v plesni glasbi 16. stoletja; le-ta se je pogosto improvizirala na standardno zaporedje nekaj akordov, ki se je ves čas ponavljalo. Posamezne

ostinatne melodije oziroma harmonska zaporedja so imela v glasbi 16. in 17. stoletja svoja imena, ki so označevala bodisi ustrezne plese bodisi kraj svojega porekla. Med najbolj znanimi tovrstnimi melodijami so bile: bergamasca (imenovana po Bergamu v Italiji), romanesca (z nejasnim pomenom imena), passamezzo antico (ples), passamezzo moderno (ples). Te melodije so se pojavljale tudi v raznih enačicah, ki pa so navadno lahko razpoznavne.

Z ozirom na prikazano delitev zgodnje instrumentalne glasbe sodijo kompozicije na ostinatni bas k variacijam; vendar je bila tehnika komponiranja na ostinatni bas širše prisotna, tudi v vokalni glasbi, in je ni mogoče omejiti zgolj na točno določene žanre. Nekateri ostinatni basi so postali v 17. stoletju običajni za kompozicije določenega tipa oziroma določene afektne vrednosti: za padajočo linijo v okviru čiste kvarte (od tonike do dominante) je v 17. stoletju obveljalo, da izraža žalost ali bolečino in postala je osnova številnim lamentom, ki jih je mogoče srečevati v operni, oratorijski in kantatni umetnosti 17. in 18. stoletja.

ORGELSKA LITURGIČNA GLASBA

K variacijskim kompozicijam lahko štejemo tudi liturgično orgelsko glasbo: tiste kompozicije, ki so se igrale kot nadomestki posameznih koralnih spevov ali njihovih delov. V cerkvah, kjer je obstajalo peto bogoslužje, bodisi koralno ali pa koralno in polifono, se je pogosto uveljavila praksa, da so se namesto posameznih enoglasnih koralnih spevov ali njihovih delov izvajale ustrezne orgelske kompozicije. Tako je v 16. in 17. stoletju nastal obsežen korpus orgelskih skladb, ki so bile po dejanski funkciji substituti, nadomestki ustreznih koralnih spevov ali njihovih delov. Praksa, da so se v bogoslužju orgle izmenjavale s koralnim zborom, se imenuje praksa »alternatim«, 'izmenjaje'. Kompozicije, ki so nadomeščale posamične speve, so se naslavljale kar po njih (npr. Kyrie). Imenujejo se tudi verzeti (it. »versetto«, 'verz', 'vrstica'); ta izraz je še zlasti prikladen za tiste orgelske skladbe, ki so nadomeščale t. i. verze posameznih koralnih spevov ali verze psalmov, ki so se v oficiju peli po določenih koralnih melodičnih obrazcih.

V 16. in 17. stoletju so se komponirale tudi t. i. orgelske maše, se pravi večstavčni ciklusi, katerih stavki so nadomeščali petje spevov mašnega ordinarija (Kyrie, Gloria itd.) ali pa bili namenjeni kakemu drugemu delu obreda (npr. toccata za povzdigovanje ipd.). Skladbe, ki so nadomeščale posamezne koralne speve mašnega obreda, so bile praviloma grajene na osnovi njihovih melodij, zaradi česar jih je mogoče šteti k variacijam. Kompozicija, ki je npr. nadomeščala neki Kyrie in bila zgrajena na njegovi koralni melodiji, je neke vrste variacija te melodije. Kot je razvidno iz tega prikaza, je bila liturgična

orgelska glasba po svoji funkciji nekaj povsem drugega od čembalskih ali lutenskih variacij.

Liturgične orgelske kompozicije največkrat niso bile zasnovane kot nizi variacij; vsaka posamična skladba je bila ustrezna obdelava danega koralnega speva ali njegovega odlomka. Vendar obstojijo tudi nizi variacij na dane koralne odlomke. Španski organist Antonio de Cabezón (ok. 1510–1566) ima npr. osem nizov variacij na osem različnih glasbenih obrazcev (melodij) za petje oficijskih psalmov. V dejanski liturgiji, v oficiju, so se te variacije mogle izvajati takole: zbor je zapel prvi verz psalma po danem obrazcu (npr. po obrazcu za šesti modus); sledila je prva variacija iste melodije, ki je nadomestila drugi verz psalma; tretji verz je po isti melodiji zapel zbor; sledila je druga variacija itd.

Liturgična orgelska glasba 16. in 17. stoletja je bila predvsem polifona in verzeti so bili največkrat polifone obdelave ustreznih koralnih odlomkov; sledeč ustaljeni oblikoslovni razvrstitvi jih je mogoče šteti h kontrapunktskim variacijam.

IMPROVIZACIJSKE KOMPOZICIJE

Skladbe, zasnovane kot zapisane improvizacije, so imele svoj izvor v tradiciji solističnega improviziranja, zaradi česar so se komponirale le za solistična glasbila: za lutnjo, glasbila s tipkami, čembalo, orgle. Naslavljale so se z izrazi kot preludij (it. »preludio«, lat. »praeludium«), preambulium (lat. »praeambulum«), toccata, intonacija (it. »intonazione«), lahko tudi drugače. Po svoji funkciji so pogosto uvajale dogodek ali izvedbo druge skladbe, na kar se nanaša ime preludij ('predigra'). Med drugim so se igrale na začetku maše ali pa kot uvod v petje moteta, madrigala, kar je služilo tudi temu, da je bila z instrumentalno kompozicijo pevcem dana ustrezna intonacija. V nekaterih zbirkah 16. stoletja so tovrstne kompozicije urejene kar po modusih, tako da je bilo mogoče hitro najti skladbo v ustreznem modusu (tj. v tistem, v katerem je bila skladba, ki naj bi se intonirala). S takimi zbirkami se je začela dolga tradicija urejevanja skladb po tonalitetah, ki se je nadaljevala tudi potem, ko je izgubila praktično uporabnost (Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Dmitrij Šostakovič, Paul Hindemith, Stanko Premrl).

Instrumentalna idiomatskost je še posebej poudarjena z izrazom toccata (od it. besede »toccare«, 'dotikati se'), ki označuje kompozicijo, ki se igra z »dotikanjem«, udarjanjem ali trzanjem, bodisi strun ali tipk. Z ozirom na ime je bila toccata torej poudarjeno idiomatsko zasnovana kompozicija za brenkala ali glasbila s tipkami.

Improvizacijske kompozicije 16. stoletja niso bile posebno dolge in pisane so bile izrazito idiomatsko: za instrumente s tipkami sestojijo predvsem iz

pasaž in akordov, kot jih je bilo mogoče igrati na klaviaturi. Pogosto so bile brez teme in motivov in take izgledajo kot hipni domiselnosti in fantaziji prepuščena glasba.

KOMPOZICIJE PO VZORU VOKALNIH ŽANROV

Instrumentalno igranje vokalnih kompozicij (motetov, madrigalov, šanson) je bila običajna praksa instrumentalistov, ki so vokalna dela pogosto tudi prirejali z ozirom na specifičnosti svojih glasbil. Iz 16. stoletja se je ohranilo mnogo transkripcij vokalnih skladb za lutnjo in glasbila s tipkami. V instrumentalnem igranju vokalnih kompozicij in v njihovem prirejanju za glasbila je mogoče videti zametke tistih instrumentalnih žanrov, ki so se zgledovali po vokalnih vzorih. Kompozicije po vokalnih vzorih so imele v 16. stoletju različne naslove: kancona («canzon«, »canzon alla francese«), ricercare, sonata, fantazija («fantasia«), tudi toccata. Ne glede na to, kako so jih imenovali skladatelji sami, so bile dveh tipov, ki se danes označujeta, ne sicer povsem strogo, z izrazoma kancona in ricercare. Kancona (it. »canzona«) naj bi imela izvor v francoski šansoni. Za ricercare velja, da je izšel iz moteta, da je pravzaprav instrumentalni motet. Kot je bilo prikazano, so bile vokalne kompozicije 16. stoletja sestavljene iz vrste drugi v drugega prehajajočih delov, od katerih je imel vsak nekaj svojskega. Take so bile tudi kancone in ricercari; bile so polifone, največkrat štiriglasne skladbe iz več tematsko različnih delov, zaokroženih v eno samo kompozicijo z nepretrganim glasbenim tokom.

Mnoge zgodnje kancone so podobne ricercarom in obratno. Vendar sta se v drugi polovici 16. stoletja tradiciji komponiranja kancon in ricercarov vse bolj ločevali. Deli kancone so postajali vse daljši in vse bolj različni; kancona, ki je bila običajno živahna kompozicija, je težila k raznolikosti in celo h kontrastnosti. Konec stoletja je izgledala kot niz bodisi tematsko različnih ali pa tematsko sorodnih delov, ki so bili med sabo jasno razmejeni in so se pogosto razlikovali tudi po tempu in metrumu. Nasprotno je ricercare ostal instrumentalni motet: polifona kompozicija, katere posamezni, drugi v drugega prehajajoči deli niso težili k raznolikosti; kompozicija, pri kateri je bil poudarek na polifoni izpeljavi glasov. Število delov se je manjšalo, zato pa so postajali vse obsežnejši. Ob koncu stoletja se je pojavil ricercare z eno samo temo, monotematski ricercare: kompozicija, ki je temeljila na polifoni izpeljavi ene same teme. Ta tip ricercara se včasih pojmuje kot predhodnik fuge.

Pri tipologiji instrumentalnih skladb 16. stoletja je treba opozoriti na dvoje. Sam naslov kompozicije ni zanesljiv kazalec, kateremu tipu pripada; skladba z naslovom preludij je lahko tudi polifona, podobna ricercaru, skladba z naslovom ricercare je lahko tudi improvizacijsko idiomatska itd. Pod

istimi naslovi se tako pogosto skrivajo precej različne kompozicije. Drugo, kar je treba upoštevati, je, da so se kompozicijski principi posameznih tipov instrumentalnih skladb lahko tudi družili: kot polifoni ricercare zasnovana skladba je mogla imeti idiomatsko instrumentalno ornamentacijo ali ustrezno instrumentalno drobitev daljših vrednosti (kot so obstajale v vokalni polifoniji) v krajše; ples je mogel biti tema variacij, tako tudi odlomek iz gregorijanskega korala; odlomek iz gregorijanskega korala je bil lahko prva tema idiomatsko instrumentalno izpeljanega ricercara ipd.

Novosti v italijanski glasbi na prehodu v 17. stoletje

Pozni madrigal

Luca Marenzio

L. Marenzio, *Rimanti in pace*

Carlo Gesualdo da Venosa

C. Gesualdo, *Io parto*

Nove kompozicijske zamisli

Koncert

Monodija in basso continuo

Camerata in recitativ

Girolamo Mei in antična glasba

Galilejeva utemeljitev recitativa

Značilnosti recitativa

Duhovni koncert

Giovanni Gabrieli

Gabrieljeva sakralna glasba

G. Gabrieli, *In ecclesiis*

Mali duhovni koncert

L. Viadana, *O Domine, Jesu Christe*

Stile antico, stile moderno

Solistični madrigal in arija

Giulio Caccini

G. Caccini, *Perfidissimo volto*

Koncertni madrigal

Začetki opere

Glasba v italijanskem gledališču 16. stoletja

Prve opere

Jacopo Peri

J. Peri, *Euridice*

E. de' Cavalieri, *Rappresentatione di Anima
et di Corpo*

Humanistična dvorna opera

POZNI MADRIGAL

Žanr, ki je bil v drugi polovici 16. stoletja glasbeno najbolj napreden, v katerem so se najočitneje uresničevale nove glasbene zamisli, je bil madrigal. Domala vsi italijanski skladatelji druge polovice 16. stoletja so komponirali madrigale, in ker je bil žanr mednarodno razpoznaven, so se mu posvečali tudi številni zunaj Italije delujoči skladatelji. Najpomembnejši centri madrigalne umetnosti so bili Rim, kjer sta med drugim delovala Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26–1594) in Luca Marenzio (1533–1599), Benetke, kjer sta ustvarjala Andrea Gabrieli (1532/33–1585) in njegov nečak Giovanni Gabrieli (med 1555 in 1557–1612), Ferrara, s katero so bili povezani Cipriano de Rore (1515/16–1565), Luzzasco Luzzaschi (1545–1607) in Carlo Gesualdo da Venosa (ok. 1561–1613), ter Mantova, na katere dvoru sta delovala Giaches de Wert (1535–1596) in njegov naslednik Claudio Monteverdi (1567–1643). Zunaj Italije sta bila vidna madrigalista Orlando di Lasso (ok. 1532–1594) v Münchnu in Philippe de Monte (1521–1603) na habsburškem dvoru. Vsi ti in številni drugi so ustvarili ogromen in težko pregleden korpus madrigalnih kompozicij.

Madrigalna umetnost je bila zmeraj močno vpeta v življenje: skladatelji so uglasbljali bodisi starejša bodisi novonastajajoča lirska besedila in njihove stvaritve so se sprti predstavljale na dvornih in meščanskih banketih, na srečanjih akademij in drugje. Svet madrigalne umetnosti ni bil le svet glasbe, pač pa glasbe in poezije hkrati. Stalno se je uglasbljal Petrarca, nesporna pesniška veličina, prav tako pa tudi pesniki 16. stoletja, med njimi Torquatto Tasso (1544–1595) in Giovanni Battista Guarini (1538–1612). Številni madrigali so uglasbitve odlomkov iz Guarinijeve slovite tragikomične pastoralne igre *Il pastor fido* ('Zvesti pastir'), ki je izšla leta 1590.

Italijanska poezija 16. stoletja je bila nasploh močno prežeta z antičnimi pesniškimi motivi, temami in pesniškimi držami: Dogajanje je pogosto postavljeno v idilično pastoralno okolje; pesniški subjekti ali v besedilih nastopajoče osebe so skoraj zmeraj v skrajnih duševnih stanjih, ko se ljubezenska čustva stopnjujejo do bolečine in smrti; besedila so pogosto ekstravagantna, polna kontrastnih podob in nemalokrat tudi dramatične napetosti. Skladatelji so skušali vsemu temu najti ustrezn glasbeni izraz, in to je privedlo do občutne širitve glasbenega jezika. Znotraj zasnove kompozicije kot niza drugi v drugega prehajajočih delov, uresničenega v polifoniji enakovrednih glasov, so se v drugi polovici 16. stoletja začele pojavljati razne novosti, ki so, kot omenjeno, močno razširile glasbeni jezik in pomenijo nadaljnji korak v njegovi zgodovini.

Če gledamo napredno polifonijo druge polovice 16. stoletja na ozadju

»klasične vokalne polifonije«, tj. na ozadju polifonije mojstrov prve polovice in sredine stoletja (kot tudi na ozadju Palestrinove polifonije), lahko kot njeno splošno značilnost navedemo, da je težila k vsakršni raznolikosti in kontrastnosti. Razpon notnih vrednosti se je večal: če se je pri Palestrini umirjeni glasbeni tok gibal preko celink, polovink in četrtnink, so se začele pojavljati manjše vrednosti, odseki v osminkah in celo šestnajstinkah. Nadalje se je kazala težnja po drugačni, novi zvočnosti. Disonančna sozvočja so se začela prosteje uporabljati, zlasti v funkciji izražanja čustvene bolečine. Opazen je bil porast kromatično zasnovanih skladb (ali pasusov), v katerih so se vrstila sozvočja (trizvoki), ki jih sam modus ni vključeval, se pravi sozvočja, katerih posamezni toni so bili zvišani ali znižani in ki so se pogosto vezala preko ostrih disonančnih zadržkov. Skrajne primere kromatizma lahko vidimo v Gesualdovih madrigalih. Ob kromatizmu poznega 16. stoletja velja opozoriti, da je imel svojsko in specifično zvočnost, ki je (navkljub podobnemu izgledu glasbenega zapisa, v katerem je vse polno akcidenc) nikakor ni mogoče primerjati s kasnejšim kromatizmom v okviru tonalne harmonije. Razumljivo je, da so se obenem s spreminjanjem zvočnosti širile tudi možnosti melodičnega gibanja, ki je lahko vključevalo nenavadna intervalna zaporedja in bilo v kromatičnih kompozicijah pogosto tudi poudarjeno kromatično.

Nadalje so za pozno madrigalno umetnost značilni gosti madrigalizmi, tj. tonsko slikanje, ki so ga poznali že skladatelji prejšnjih generacij. V želji, izraziti vsebino besedila, je izhajala glasbena invencija poznih madrigalistov zelo pogosto iz posameznih podob besedila. To pomeni, da so se lastnosti v besedilu nastopajočih pojmov, stvari, pa tudi čustev in občutij v skladateljevi fantaziji na neki način pretvarjale v lastnosti vzporedno potekajoče glasbe. Nekateri pozni madrigali so komponirani tako, da je motiv domala vsakega njihovega dela na neki način izpeljan iz podobe ali občutja ustreznega dela besedila, česar pri poslušanju ni mogoče takoj opaziti.

Kot je bilo omenjeno, je bila polifonija sredine 16. stoletja polifonija enakovrednih glasov; če bi glasovom odvzeli ključe, ne bi mogli ugotoviti, kateri je višji in kateri nižji. V mlajši madrigalni umetnosti pa si glasovi niso bili zmeraj enakovredni: V danem delu skladbe je lahko kateri od glasov umanjkal, se pravi, da je bil del besedila poverjen le nekaterim glasovom; motiv določenega dela skladbe ni nujno nastopil v vseh njenih glasovih, tako kot v polifoniji enakovrednih glasov; nadalje je v enem delu madrigala lahko izstopal en glas, medtem ko so bili ostali potisnjeni v ozadje, v drugem delu skladbe drugi. Z vsem tem je glasbeni stavek kompozicije postajal bolj plastičen in njegova vertikalna slika bolj raznolika.

Osnovna zasnova kompozicije kot niza drugi v drugega prehajajočih delov

se v pozni madrigalni umetnosti sicer ni spremenila. A medtem ko starejši madrigali niso poznali nenadnosti in presenečenj – kljub motivični raznolikosti je potekala glasba od začetka do konca bolj ali manj enakomerno –, so postali v mlajših, naprednejših madrigalih deli kompozicije v splošnem bolj kontrastni: Novi del skladbe je bil lahko znatno drugačen od prejšnjega in lahko mu je bil celo nasproten; en del kompozicije je lahko potekal počasi, drugi hitro; en del kompozicije je bil lahko izrazito homofon ali deklamacijski, drugi izrazito polifon, imitacijski. Če si zamišljamo potek kompozicije kot horizontalo, je postajala v poznem madrigalu tudi ta (tako kot njena vertikala) vse bolj pestra.

Razumljivo je, da vsega navedenega ne moremo najti pri vsakem skladatelju, še manj v vsaki madrigalni zbirki ali kompoziciji. Madrigalna umetnost je sestajala iz več različnih in med sabo prepletajočih se smeri; za nekatere od teh so bile bolj karakteristične te, za druge druge kompozicijske značilnosti in tendence. Tudi madrigalni opusi posameznih skladateljev niso bili zmeraj enoviti; mantovski skladatelj Giaches de Wert je napisal npr. vrsto izrazito deklamacijskih madrigalov, v katerih se besedilo zgolj homofono deklamira, vendar ima tudi povsem drugačne kompozicije. V splošnem je mogoče reči, da so se skladatelji posluževali zdaj teh zdaj onih od opisanih postopkov, in sicer z ozirom na svoje razumevanje uglasbljanega besedila, pa tudi z ozirom na svojo siceršnje glasbeno usmeritev.

LUCA MARENZIO

Življenje (Coccaglio pri Brescii 1553 – Rim 1599). Med vidnejšimi madrigalisti svojega časa je bil Luca Marenzio. Marenziov oče je bil notar v Brescii. Preko zveze s skladateljem Giovannijem Continom (Giovanni Contino), ki je bil stolni kapelnik v Brescii in morda tudi Marenziov učitelj, je skladatelj v sedemdesetih letih stopil v službo h kardinalu Cristoforu Madruzzo (Cristoforo Madruzzo), ki se je v približno istem času iz severnoitalijanskega Trenta preselil v Rim. Po kardinalovi smrti je petindvajsetletni skladatelj prešel v službo h kardinalu Luigiju d'Este in kot eden njegovih neštevilnih glasbenikov je občasno bival v kardinalovi vili v Tivoliju (Villa d'Este). Konec leta 1580 in začetek leta 1581 je bil Marenzio s svojim gospodom v Ferrari, kjer so vladali kardinalovi sorodniki, člani družine d'Este. Tu je Marenzio napisal vrsto madrigalov, zelo verjetno pa se je udejstvoval tudi kot pevec, med drugim na slovesnostih ob poroki Margherite Farnese z Vincenzom Gonzagom (Vincenzo I.). Marenziov gospod, kardinal Luigi d'Este, je imel zveze s Francijo in nekaj časa je nameraval Marenzia kot darilo francoskemu kralju poslati na francoski dvor, vendar se to, menda v skladateljevo olajšanje, ni zgodilo. Ko je kardinal Luigi d'Este leta 1586 umrl, je ostal Marenzio brez službe, vendar je bil mednarodno poznan, saj je do

tedaj objavil že več zbirk madrigalov, od katerih so bile nekatere ponatisnjene tudi na evropskem severu.

V naslednjih letih se je Marenzio preživljal s priložnostnimi glasbenimi zadolžitvami, občasno pa je imel stalnejše zaposlitve. Nekaj let je bil v Firencah, kjer je bil v službi pri kardinalu Ferdinandu de' Medici, ki je leta 1587 postal toskanski vojvoda Ferdinando I. Morda ga je vojvoda najel le zato, da je sodeloval v pripravah na njegovo poroko s Kristino Lorrainsko, ki je bila maja leta 1589. Marenzio je za ključno prireditev poročnih slovesnosti, igro *La pellegrina*, prispeval dva intermedija (o tem gl. str. 65). Istege leta je bil odpuščen s toskanskega dvora in vrnil se je v Rim. Tu je nekaj časa prebival v rezidenci vojvode Virginia Orsinija (Virginio Orsini), nečaka toskanskega vojvode, s katerim se je seznanil v Firencah. Znano je, da je v devetdesetih letih določeni čas služboval pri kardinalu Cinziu Aldobrandiniju (Cinzio Aldobrandini), nečaku papeža Klementa VIII. in sekretarju papeške države; povezan je bil tudi s papeško Sikstinsko kapelo, čeprav ni bil med njenimi rednimi pevci. Po papeškem naročilu je komponiral sakralna dela in Klement VIII. ga je zadolžil, da nadaljuje revizijo gregorijanskega korala, ki sta jo začela Giovanni Pierluigi da Palestrina in Annibale Zoilo. Ker je bil Marenzio cenjeni madrigalist svojega časa, je z njim navezal stike angleški skladatelj John Dowland, ki je želel pri njem tudi študirati. Ni znano, ali sta se moža v času, ko je bil Dowland v Italiji, tudi v resnici srečala (gl. str. 333).

Leta 1595 je Marenzio na pobudo papeža Klementa VIII. in njegovega nečaka kardinala Aldobrandinija odšel na poljski dvor, kjer je postal vodja kapele poljskega kralja Sigismunda III. Iz njegovih poljskih let je znano nekaj podrobnosti: da je ob priložnosti rojstva princeze vodil izvedbo nekega *Te Deum*, da je napisal in izvedel sicer neohranjeno mašo, ki se poslužuje tehnike odmeva (it. »echo«) itd. Na jesen 1598 je bil zopet v Italiji, vendar podrobnosti iz zadnjega leta njegovega življenja niso znane. Umrl je v rimski rezidenci družine de' Medici (Villa Medici), kar bi moglo pomeniti, da je bil povezan z njo. Kot je razvidno iz tega pregleda, je Marenzio deloval in se preživljal kot glasbenik v službi pomembnih osebnosti, ki so na svojih domovih vzdrževale glasbenike in glasbene kapele.

Opus. Marenzio je eden tistih skladateljev, ki so se posvečali le uglasbljanju besedil, bodisi lirskih bodisi sakralnih. V njegovem opusu so tako skoraj izključno le madrigali, canzonette, villanelle, moteti in maše. Večina njegovega opusa je ohranjena v njegovih tiskih: devetih knjigah madrigalov, petih knjigah canzonett oziroma villanell, dveh ohranjenih zbirkah motetov. Vseh njegovih posvetnih uglasbitev je okoli 420, motetov okoli 75. Ohranilo se je tudi nekaj maš.

L. MARENZIO, RIMANTI IN PACE

Kot primer poznega madrigala lahko vzamemo Marenzиеv petglasni madrigal *Rimanti in pace* iz njegove šeste knjige petglasnih madrigalov, ki je izšla leta 1594 v Benetkah. Besedilo z začetnimi besedami 'Ostani v miru' je spesnil Marenzиеv sodobnik, pesnik Angelo Grillo, s psevdonimom Livio Celiano (1557–1629). Uglasbil ga je tudi Claudio Monteverdi in kompozicijo objavil v tretji knjigi svojih madrigalov iz leta 1592, dve leti pred Marenziem. Tema besedila je slovo dveh zaljubljenцев z rahlim namigom na nezvestobo:

»Rimanti in pace,«
a la dolente e bella Cloride
Tirsi sospirando disse;
»Rimanti,
io me ne vo;
tal mi prescisse legge, empio fato e sorte aspr'e rubella!«
Ed ella hora dall'una e l'altra stella
stillando amaro humore,
i lumi afisse
nei lumi del suo Tirsi
e gli trafisse il cor
di pietosissime quadrella.

Ond'ei di morte la sua faccia impressa, disse:
»Ahi, come n'andrò senz'il mio sole
di martir in martir di doglie e'n doglie!«
Ed ella da sospiri e pianti oppressa
debilmente formò queste parole:
»Deh, cara anima mia,
chi mi vi toglie?«

Kot številni madrigali (in tudi moteti) ima kompozicija dva dela, ki sta vsak zase zasnovana kot neprekinjeni polifoni uglasbitvi dveh delov pesmi (ločenih s presledkom v zgornji predstavitvi besedila). Znotraj vsakega dela si vzporedno z besedilom sledijo glasbene podobe, se pravi da ima vsak del besedila, kot ga je razumel skladatelj, svojsko uglasbitev, pri čemer se deli kompozicije bolj ali manj brez prekinitev navezujejo ali celo neopazno prehajajo drugi v drugega. (V zgornji predstavitvi je besedilo razdeljeno v vrstice z ozirom na dele kompozicije.) Prvi stavek besedila je podan preko kratkega dvoglasnega motiva, ki

nastopi najprej v altu in drugem tenorju, nato pa se imitira v ostalih glasovih, tako da ga slišimo trikrat. Sledeča pripoved (»a la dolente ...«) je uglasbena v nekoliko razgibani homofoniji, v kateri izstopa sopran; na poudarjenem zlogu besede »dolente«, 'trpeči', je v sopranu ton e znižan v es; nastalo disonantno sozvočje (kvintsektakord iz zvečanega trizvoka z veliko septimo: g-h-d-es) je nedvomno hoteni poizkus izraziti bolečino. Nadaljnji odsek (»Tirsi sospirando ...«) je podan preko motiva, ki se začne z značilnim in razpoznavnim skokom za kvarto navzdol; ta se imitira še v nekaterih drugih glasovih, a ne vseh, in glasbeni tok kadencira na f. Tirsi ponovi besedo »Rimanti« preko preproste fraze v prvem tenorju, ki jo pospremito še trije drugi glasovi (ne pa alt). Sledeča Tirsijeva izjava, da odhaja, je podana s kratkim in živahnim motivom, ki se imitira v zgornjih štirih glasovih (ne pa v basu); ta motiv je primer madrigalizma, saj ga je mogoče videti kot hoteni izraz v besedilu izraženega gibanja. Nadaljnje Tirsijeve besede so uglasbene v prostem (tj. brez motiva in imitacije) triglasnem polifonem stavku zgornjih treh glasov, ki kadencira na f. Sledeči del besedila (»Ed ella ...«) je uglasben homofono; misel na kapljanje (ali polzenje) solz pa je v skladatelju izzvala svojski madrigalizem: motiv počasno padajoče linije, ki vzpostavlja povezavo s polzenjem solz. Motiv »polzenja« se imitira v vseh glasovih in postopno spuščanje glasov daje temu delu kompozicije svojski glasbeni izraz.

V tem smislu bi bilo mogoče nadaljevati z opisom kompozicije. Posebno zanimiv je njen zaključek, ki je kot zaključek nekoliko daljši: V razgibanem polifonem stavku sočasno nastopata dva izrazita motiva, in sicer za besede »Deh, cara ...« in »chi mi ti ...«, ki ju poslušamo v zmeraj drugačnih kombinacijah, dokler se ne iztečeta v končno kadenco.

Kot je razvidno iz tega pregleda, ima v bolj ali manj neprekinjenem pripovednem toku kompozicije vsak del svojske značilnosti. Kompozicija nima takšnega motiva (ali teme), ki bi obvladoval celoto. Sodba o tem, koliko je kot taka enovita (ali razpršena), je prepuščena estetski sodbi poslušalca.

Kompozicija je v a, vendar ima stalni predznak b, kar pomeni, da je ali v tretjem ali četrtem modusu, transponiranem za kvinto navzdol. Iz obsega obeh tenorjev, ki potekata v glavnem v obsegu A–a, bi bilo mogoče sklepati, da pripada avtentičnemu modusu na e (transponiranem za kvinto navzdol), kar pomeni tretjemu, frigijskemu. Prvi del madrigala se konča na d, se pravi, da modulira za kvarto navzgor, v deveti modus, eolski. Čeprav je frigijska modalnost kompozicije očitna, je zaradi kadenc in kromatičnih tonov močno zabrisana.

CARLO GESUALDO DA VENOSA

Življenje (Neapelj? ok. 1561 – Gesualdo 1613). Drugi skladatelj, ki ga lahko izberemo izmed naprednih madrigalistov časa, je bil Carlo Gesualdo, vidna in razpoznavna figura tako po svojem življenju kot po svoji glasbi. Drugače kot velika večina glasbenikov njegovega časa, ki so bili v službi cerkve ali aristokratov, je bil Gesualdo kot skladatelj neodvisen, saj je bil sam aristokrat; njegova družina je bila na čelu manjše kneževine Venosa v sklopu Neapeljskega kraljestva. Svoje posestvo in dvor je imela v kraju Gesualdo nedaleč od Neaplja, po katerem se je tudi imenovala. Skladateljeva mati Girolama Borromeo je bila nečakinja papeža Pija IV. in sestra kardinala Carla Borromea (kasnejšega sv. Karla Boromejskega). Tudi eden od Carlovih stricев, Alfonso Gesualdo, je bil kardinal. Znano je, da je Gesualdo zelo zgodaj kazal izrazito nagnjenje do glasbe.

Kot dedič prinčevskega naslova se je Gesualdo poročil s hčerko nekega markiza, s katero sta imela sina. Leta 1590 jo je ubil skupaj z njenim ljubimcem, nekim vojvodo. Umor je vzbudil precej pozornosti, zlasti zaradi visokega stanu vpletenih oseb. Cela vrsta pesnikov, med njimi tudi Torquatto Tasso, je pesnila o nesrečnih zaljubljenih in kasneje je bil dogodek večkrat snov romantiziranim literarnim obdelavam. Prav zaradi razvpitosti zločina je postalo znano tudi Gesualdovo strastno nagnjenje do glasbe.

Od konca leta 1593 do začetka leta 1596 se je Gesualdo s presledki mudil v Ferrari, kjer se je februarja 1594 poročil z Leonoro d'Este, nečakinjo vojvode Alfonsa II. d'Este. Poroča je bila dogovorjena, ne da bi se poročenca poznala ali videla, in razmišljati je mogoče o njenih političnih ozadjih: Ferrarski vojvoda Alfonso II., ki je bil sicer trikrat poročen, ni imel potomcev, zaradi česar je obstajala možnost, da bo po njegovi smrti Ferrara zapadla papeški državi. Sam je skušal preusmeriti nakazujoči se tok dogodkov, a v Rimu je imel hudega nasprotnika v skladateljevem stricu, kardinalu Alfonsu Gesualdu. Zdi se, da je z zvezo med svojo nečakinjo in nečakom kardinala Gesualda ferrarski vojvoda skušal vplivati na nadaljnja diplomatska dogovarjanja o usodi Ferrare. A tudi če je bilo tako, njegova prizadevanja niso bila uspešna: Kot je znano, je bila po njegovi smrti leta 1598 Ferrara priključena papeški državi.

V Ferrari se je Gesualdo glasbeno razgledoval in udejstvoval, saj je bil dvor Alfonsa II., kjer je pred njegovim prihodom bival tudi pesnik Torquatto Tasso, eno od naprednih glasbenih središč časa. Tu je deloval madrigalist Luzzasco Luzzaschi, ki je eno od svojih knjig madrigalov leta 1594 posvetil prav Gesualdu. Vojvoda je imel ansambel pevk virtuozinj, znan kot Concerto di donne, za katerega je komponiral tudi Gesualdo. V Ferrari so v tem času

izhajale zbirke z naprednimi madrigali, med katerimi so bile tudi prve štiri knjige Gesualdovih, izdane v letih od 1594 do 1596. Gesualdo je obiskal še nekatere druge severnoitalijanske kraje. Bil je v Benetkah, a tamkajšnja glasba, vključno z Gabrielijevo, mu ni ugajala. Božične praznike leta 1594 je preživel v Firencah kot gost Jacopa Corsija, v katerega hiši se je takrat že zbirala skupina firenških glasbenikov in literatov, ki so ustvarili prvo opero (gl. str. 67).

Čas po letu 1596 je skladatelj preživel večinoma na svojem posestvu v Gesualdu, kjer se je ukvarjal z gospodarskimi vprašanji in z glasbo. Po ferrar-skem vzoru si je omislil lastno glasbeno kapelo in komponiral. Izdal je še dve knjigi madrigalov in tri zbirke sakralnih del, med katerimi so tudi uglasbitve rezponzorijev za sveto tridnevje (četrtek, petek in sobota pred veliko nočjo). Skladateljeva žena Leonora se je preselila na jug šele leta 1597, vendar je pogosto še vedno bivala na severu, v Modeni, kamor se je družina d'Este preselila potem, ko je Ferrara postala del papeške države. Obstajajo poročila, da je Gesualdo grdo ravnal z njo in da je družina d'Este razmišljala o ločitvi. Njun sin Alfonsino je umrl že leta 1600.

Zadnja leta je Gesualdo živel v vse večji osami in občutku brezizhodnosti, kar vse so spremljala čudaštva, melanholija, psihopatska duševna stanja. Zdi se, da mu je bila glasba, ki se ji je strastno vdajal, edina tolažba in hkrati sredstvo za beg od resničnosti. Nenavadno je oboževal svojega strica, leta 1610 kanoniziranega sv. Karla Boromejskega, in potegoval se je za pridobitev njegovih relikvij. Za cerkev v Gesualdu je naročil sliko, na kateri je bila med drugim upodobljena njegova družina: sv. Karel, Leonora, on sam in duša njegovega in Leonorinega umrlega sina.

Opus. Tudi Gesualdo je bil zgolj polifonik, tako kot Marenzio. Šest knjig njegovih madrigalov vsebuje okoli 120 pet- in šestglasnih kompozicij, tri zbirke sakralnih del okoli 70 pet-, šest- in sedemglasnih motetov oziroma uglasbitev liturgičnih besedil. Znanih je tudi pet njegovih instrumentalnih skladb.

C. GESUALDO, IO PARTO

Tudi Gesualdova glasba kaže značilnosti pozne madrigalne umetnosti; pogosto gre v ekstreme, ki jih je mogoče videti tudi kot ekscese. Med drugim je Gesualdo do kraja razvil in izkoristil možnosti, ki mu jih je nudilo kromatiziranje, tako v melodičnem kot harmonskem pogledu.

Madrigal *Io parto* ('Odhajam') je Gesualdo objavil v šesti in zadnji knjigi svojih madrigalov, ki je izšla leta 1611 v Gesualdu, vendar je bila kompozicija napisana morda že v poznih devetdesetih letih predhodnega stoletja. Tudi to besedilo podaja čustveno prenapeto sceno slovesa:

»Io parto,« e non più dissi
 che il dolore
 privò
 di vita il core.
 Allor,
 proruppe in pianto
 e disse Clori
 con interrotti omèi:
 »Dunque ai dolori io resto.
 Ah, non fia mai ch'io non languisca
 in dolorosi lai.«
 Morto fui,
 vivo son,
 che i spirti spenti
 tornaro in vita
 a si pietosi accenti,
 a si pietosi accenti.

Osnovni princip kompozicije je isti kot pri Marenziu: v neprekinjenem glasbenopripovednem toku ima vsak del besedila svojsko uglasbitev (v zgornji predstavtvi je besedilo razdeljeno sledeč oblikovnim delom kompozicije). Vendar je nasprotje med kratkimi homofonimi in daljšimi polifono izpeljanimi deli tu bolj poudarjeno: začetek madrigala (»Io parto ...«) je v enostavni homofoniji, besede »che il dolore« pa so podane preko padajoče linije, ki s padanjem ponazarja bolečino in se imitira v vseh glasovih; beseda »privò« se zapoje z enim samim akordom, sledeči del (»di vita ...«) pa je ponovno polifono imitacijski. Tudi v nadaljevanju so si posamezni deli skladbe bolj kontrastni kot pri Marenziu. Zlasti izstopajo v šestnajstinkah potekajoča mesta, ki so s svojo hitrostjo v očitnem nesorazmerju z ostalim.

Kompozicija je polna madrigalizmov, očitnih in prikritih. Besede »con interrotti omèi« so uglasbene z motivom, ki se prekinja s pavzami, in sicer prav nad besedo »interrotti« ('prekinjani'); ker se motiv imitira in je »prekinitiv« zdaj v tem zdaj v onem glasu, je nastala glasbena podoba nenavadna in izvirna.

Skladba je značilni primer Gesualdovega harmonskega mišljenja. Zasnovana je v e, se pravi v tretjem ali četrtem modusu (kateri od obeh je v skladbi prisoten, spričo razgibanega poteka glasov ni jasno razvidno in zelo verjetno se niti samemu skladatelju ni zdelo pomembno). Vendar je Gesualdo daleč od tega, da bi se posluževal le tistih sozvočij, ki jih nudijo toni modusa. Nasprotno temu prosto viša ali nižja posamezne tone in tako si v kompoziciji

sledijo kar najrazličnejši trizvoki. Za primer lahko vzamemo odlomek, kjer si sledijo trizvoki na tehle tonih: Fis – d – c – a – fis. Gesualdo očitno razmišlja v trizvokih, preko katerih se povsem prosto giblje, in sicer tako, da je občutek za kakršno koli tonalno središče povsem izgubljen (s čimer se njegov kromaticizem močno razlikuje od tistega v funkcijski harmoniji). Z drugimi besedami bi lahko rekli, da si pri Gesualdu trizvoki sledijo brez zavesti, da so v kvintnem sorodstvu.

NOVE KOMPOZICIJSKE ZAMISLI

Madrigalisti poznega 16. stoletja so kljub novostim in ekstremizmom ostali znotraj polifonega komponiranja, ki so ga v določenem smislu privedli do skrajnih meja. Vendar so se v italijanski glasbi poznega 16. stoletja začele pojavljati tudi težnje po odločnejšem odmiku od polifonije in celo po njeni popolni zavrnitvi. Izrazile so se v novih kompozicijskih zasnovah: v t. i. koncertu, v monodiji z recitativom in v principu *basso continuo* (*basso continuo*, tudi generalni bas).

KONCERT

Težnja po raznolikosti in kontrastnosti, prisotna v poznem madrigalu, je proti koncu 16. stoletja privedla do zasnove kompozicije kot koncerta. Izraz »concerto«, 'koncert', ima danes le glasbene pomene, a v zgodovini ni bilo tako. Izhaja iz italijanske besede »concerto«, ki pomeni 'sporazum', 'dogovor', oziroma iz glagola »concertare«, ki pomeni 'urediti', pa tudi 'sporazumeti se', 'priti skupaj'. (Izvorna latinska beseda »concertare« pomeni 'tekmovati', 'bojevati se'.) V glasbi se je beseda začela pojavljati šele v 16. stoletju. Najstarejši znani primer njenega glasbenega pomena je iz leta 1519, ko je bila uporabljena kot izraz za skupino pevcev, v tem smislu, da se pevski glasovi v skupini na neki način dogovarjajo in sporazumevajo. Določnejši in ožji pomen je izraz dobil konec 16. stoletja. Ena od zbirk obeh beneških Gabrielijev (gl. str. 54) nosi naslov *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli* ('Koncerti Andrea in Giovannija Gabrielijaja', Benetke 1587) in vsebuje kompozicije za šest do šestnajst glasov. Čeprav njihova zasedba v sami zbirki ni natančno določena, je očitno, da so bile zasnovane za vokalne in instrumentalne glasove oziroma za izmenjujoče se skupine instrumentalnih in vokalnih glasov. Izraz »concerti« je očitno meril prav na to njihovo lastnost.

Ne glede na to, za kaj vse je bil uporabljen v 16. in 17. stoletju, zaznamuje izraz »concerto« (tudi »stile concertato«) v sodobnem glasbenem

zgodovinopisju tisti glasbeni stavek in tisto kompozicijsko zasnovo poznega 16. in zgodnjega 17. stoletja, v kateri se družijo vokalno z instrumentalnim: kjer se izmenjavajo in družijo vokalni solisti ali vokalne skupine z instrumentalnimi solisti ali instrumentalnimi skupinami. To pomeni, da so si v koncertu, drugače kot v polifoniji enakovrednih glasov, posamezni glasovi po svoji funkciji različni. Vzorčno tipični koncert bi se lahko začel s krajšim instrumentalnim odsekom; nato bi nastopil solist s spremljavo akordskega glasbila (orgel, čembala); sledil bi krajši instrumentalni del, za katerim bi vstopil zbor itd., končal bi se z zvočnim vrhuncem, v katerem bi sodelovali vsi izvajalci. Namesto polifonije enakovrednih glasov imamo torej v koncertu barvito in dramatično izmenjavanje raznolikega. Princip koncerta, ki se je začel uveljavljati konec 16. stoletja, je zajel lirске, še zlasti pa sakralne žanre, tj. motet, mašo in uglasbitve liturgičnih besedil.

MONODIJA IN BASSO CONTINUO

Drugo, kar je bilo konec 16. stoletja izrazito novo, je bila t. i. monodija. V sodobnem zgodovinopisju se monodija razumeva kot solistično petje ob spremljavi akordskega glasbila (luttje, teorbe, čembala, orgel), ki se je kot reakcija na polifonijo pojavilo konec 16. stoletja; v tem smislu se izraz uporablja kot oznaka za razne tipe kompozicij za solistični glas in akordsko glasbilo, kot so obstajali od konca 16. stoletja do približno tridesetih let 17. stoletja. Izraz »monodia«, po izvoru grški ('petje enega'), je bil italijanskim humanistom 16. stoletja dobro znan, vendar ga niso uporabljali za opisano novost. Tako kot koncert se je tudi monodija uveljavila tako v sakralnih kot lirskih žanrih; poleg tega je bila z monodijo odprta pot dramskemu prikazu oseb, kar je privedlo do opere.

Pojav glasbe za pevca solista s spremljavo akordskega glasbila je pomenil uveljavitev novega glasbenega stavka, bistveno drugačnega od polifonije enakovrednih glasov. Novi stavek je sestajal le iz dveh po funkciji različnih glasov: iz solističnega pevskega glasu in instrumentalnega basa, imenovanega s kasnejšima izrazoma »basso continuo« ('stalni bas') ali generalni bas. Glasova sta imela vsak svojo funkcijo: Continuo v daljših notnih vrednostih je potekal od začetka do konca kompozicije; opremljen je bil z ustreznimi številkami, ki so označevale bistvene intervale mišljenih akordov. S continuom je bil podan osnovni harmonski potek skladbe. Drugače kot v polifoniji, kjer so se glasovi imitirali, je bil solistični glas tematsko neodvisen od continua; gibal se je znotraj harmonskega poteka kompozicije, kot je bil določen s continuom. Continuo se je lahko izvajal na dveh ali celo več glasbilih hkrati: na melodičnem glasbilu (npr. na violi da gamba), ki je igralo zapisani glas, in na akordskem

glasbilu (čembalo, lutnja, teorba), na katerem je igralec improviziral akorde, kot jih je nakazovala oštevilčena basovska linija.

Dejstvo, da se v glasbenem zgodovinopisju monodija prikazuje kot nekaj novega, ne pomeni, da solističnega petja ob spremljavi akordskega glasbila (npr. lutnje) pred koncem 16. stoletja ni bilo. Pojav pevca, ki se spremlja na strunskem glasbilu, je nedvomno časovno širok, o čemer pričajo med drugim številne slikarske upodobitve. Za razliko od kakršnega koli solističnega petja je bilo za monodijo značilno dvoje: Razumevala se je kot reakcija in opozicija na polifono zasnavljanje glasbe. Za razliko od poljubnega solističnega petja, spremljanega z akordskimi glasbili, je bila zavestna skladateljska odločitev: zavestno komponiranje za dva po funkciji povsem različna glasova.

Na prehodu 16. v 17. stoletje je postal continuo obvezni glas domala vsake kompozicije. Zgodovinsko gledano mu je predhodnico mogoče videti v praksi instrumentalnega spremljanja pevcev. Znano je, da se je polifonija enakovrednih glasov pogosto izvajala s sicer nezapisano in zato neobvezno instrumentalno spremljavo: Eno samo akordsko glasbilo ali več glasbil je spremljalo pevce bodisi tako, da so se igrali ustrezni akordi, ali pa tako, da so se pevski glasovi podvajali z glasbili (slednje se označuje s terminoma »colla parte«, 'sočasno s [pevskim] glasom' in »basso seguente«, 'spremljajoči bas'). Vendar je med instrumentalnim podvajanjem in continuom bistvena razlika, čeprav ni zmeraj vidna na prvi pogled. Continuo določa harmonski potek, zaradi česar so v kompoziciji s continuom ostali glasovi, bodisi vokalni bodisi instrumentalni, bolj prosti: poljubno se lahko družijo, izmenjavajo ali molčijo, saj kontinuiteta kompozicije, zagotovljena s continuom, ni odvisna od njih. Kot je bil continuo nujni pogoj monodije, je omogočal tudi prosto koncertno izmenjavanje glasov in glasovnih skupin: kot koncert zamišljene kompozicije so imele lahko instrumentalni uvod in instrumentalne medigre, instrumenti so se lahko na različne načine družili z enim ali več solisti, solist je lahko pel sam ob spremljavi continua itd. Pestrost v oblikovanju kompozicije, ki jo je na prehodu 16. v 17. stoletje omogočil continuo, je pomenila občutni odmik od polifonije enakovrednih glasov, tudi če je bila ta spremljana z glasbili.

CAMERATA IN RECITATIV

Težko je reči, kje in kdaj natančno se je začela monodija; vsekakor so bili med njenimi zgodnjimi pristaši člani t. i. Camerate, znotraj katere je nastal ali se vsaj razločno oblikoval posebni tip monodije, recitativ. Recitativ je bil konec 16. stoletja nekaj izrazito novega; kot je znano, je ostal ena od kompozicijskih praks tudi vsa nadaljnja stoletja.

Camerata je bila skupina filozofov, umetnikov, zlasti pesnikov in

glasbenikov, ki so se v sedemdesetih in osemdesetih letih 16. stoletja shajali v hiši grofa Giovannija de' Bardija v Firencah. Italijanska beseda »camerata« pomeni med drugim 'krožek', 'družčina'; glasbena historiografija ga je povzela po Giulio Cacciniju, ki je v predgovoru k izdaji svoje opere *Euridice*, ki je izšla leta 1600, omenjeno družčino poimenoval s tem izrazom. Camerata ni bila formalno združenje; bila je de' Bardijev umetniški in intelektualni salon. V njem se je shajalo veliko število florentinskih aristokratov in meščanov. Od glasbenikov so k de' Bardiju zagotovo zahajali vsaj trije: Giulio Caccini, Vincenzo Galilei, oče znamenitega fizika Galilea, in Pietro Strozzi. Kaj se je dogajalo v Camerati, je razvidno le iz kasnejših poročil in pričevanj. Člani družčine so se predajali glasbi in razpravljali o raznih vprašanjih: o glasbi, pesništvu, povezavi med obema, o antiki, astrologiji itd.

Za glasbo grške antike se je zanimal zlasti Galilei. Da bi se podrobneje seznanil z njo, je navezal pisne stike z grecistom Girolamom Meijem. Mei, ki je bil po rodu Florentinec, je v času, ko se je shajala Camerata, bival v Rimu. Kot humanist se je zanimal zlasti za antično grško glasbo in v tej zvezi je preučeval grške in latinske avtorje. Svoja dognanja in svoje razumevanje antične umetnosti je strnil v spisu *De modis musicis antiquorum* ('O glasbenih modusih starih [Grkov]'); poleg tega je svoje poglede razvijal in utemeljeval tudi v obširni korespondenci z Galileijem, ki si je predstave o antični glasbi – in vrednostno sodbo o glasbi svojega časa – izoblikoval prav na osnovi Meijevih dognanj in pogledov.

GIROLAMO MEI IN ANTIČNA GLASBA

Kot je razvidno iz Meijevih pisem, je bila po njegovem prepričanju antična glasba zgolj enoglasna. K temu spoznanju ga je privedlo po eni strani dejstvo, da antični avtorji nikjer ne omenjajo izrazov, ki bi nakazovali večglasje (npr. sopran, tenor, bas), po drugi strani pa njegovo razumevanje antične umetnosti. Živa bitja, razglablja Mei v Platonovem duhu, se oglašajo in izražajo s tem svoja duševna stanja. Posledično so različni glasovi nosilci in posredovalci različnih duševnih razpoloženj. Glasba, ki poteka v visokem registru (Mei ne uporablja tega izraza), izraža tako nekaj drugega kot glasba, ki poteka v nizkem ali srednjem registru. To naj bi imelo svoje ozadje v tem, da nastajajo visoki glasovi s hitrim, nizki pa s počasnim gibanjem. Visoki glasovi so po Meiju nosilci hitrih, razburjenih razpoloženj, nizki glasovi mirnih, glasovi v srednjem registru pa nosilci zmernih razpoloženj. Podobno je z ritmom: hitra gibanja nosijo razburljiva razpoloženja, počasna gibanja mirna razpoloženja. Če se visoko meša z nizkim, hitro s počasnim, se po Meijevem mnenju učinki izničujejo – kot nastane z mešanjem vroče in hladne vode mlačna. Mei je bil

prepričan, da je imela antična glasba veliko prepričevalno moč in da je bil vzrok njene prepričevalne moči v tem, da je vsakič izkazovala le eno samo razpoloženje. Meiju je to pomenilo, da je bila nujno enoglasna; da je petje posamične pesmi potekalo v enem samem tonusu (s čimer si je predstavljal transpozicijo tonskega sistema na določeno višino); da je bilo gibanje melodije navzgor in navzdol smiselno omejeno in da je bil tudi ritem pesmi enovit, bodisi da je bil hiter, počasen ali umirjen.

Iz teh pogledov je Mei razvil kritiko sodobne polifonije, ki jo je za njim prevzel Galilei: V polifoni glasbi so nekateri glasovi visoki, nekateri nizki; a tisti, ki potekajo v visokem registru, izražajo nekaj drugega kot oni, ki potekajo v nizkem. Nadalje se v polifoni glasbi nekateri glasovi gibljejo zelo počasi, drugi hitro, s čimer so si v izraznem nasprotju. Tudi dejstvo, da sestoji polifono tkivo iz glasov, ki se v istem času gibljejo v različne smeri, ne prispeva k enotnosti izražane razpoloženja. Še posebej pa se je Meiju zdelo nesmiselno, da se v polifoni glasbi besedilo ne izgovarja hkrati. Uglasbitev, pri kateri se istočasno pojejo različne besede ali celo različni deli besedila, ne more učinkovito podajati smisla petih besedi, saj se te ne izgovarjajo istočasno. Z vsem tem polifona glasba po Meijevem prepričanju sama sebe onemogoča in sama sebi preprečuje, da bi bila učinkovita.

GALILEIJEVA UTEMELJITEV RECITATIVA

Kot omenjeno, je Galilei prevzel Meijeve predstave, jih razvijal in strnil svoje poglede v spisu *Dialogo della musica antica, et della moderna* ('Pogovor o antični in sodobni glasbi'), ki ga je izdal leta 1581. Delo je zasnovano kot dialog med dvema glavnima osebama Camerate: de' Bardijem in Strozijem, pri čemer ima slednji vlogo spraševalca in poslušalca, de' Bardi pa vlogo razlagalca Galilejevih pogledov. Pod močnim vplivom Meijevih idej je Galilei izhajal iz prepričanja, da je bila antična glasba mnogo učinkovitejša kot glasba njegovega časa. Mogla je ganiti do solz, spraviti koga v blaznost, ga vznemiriti ali pomiriti. Spraševal se je, zakaj je imela tako močan učinek in zakaj ga v njegovem času nima. Razlog je videl v tem, da je bilo besedilo v antični glasbi smiselno združeno z glasbo, medtem ko za glasbo svojega časa tega ni mogel reči. Edini smisel in namen glasbe naj bi bil po Galileiju ta, da v poslušalcih vzbuja določena duševna stanja, čustva, občutke; a če glasba ne sledi besedilu, če ni z njim kar najbolj uglasena, svojega namena ne more doseči.

Galilei je bil zelo kritičen do konvencij, s katerimi so skladatelji njegovega časa uglasbljali besedila. Odklanjal je madrigalizme oziroma tonsko slikanje: kopičenje disonanc se mu ni zdelo pravo sredstvo za vzbujanje občutka nesreče; oponašanje zvokov, o katerih govori uglasbeno besedilo, poskusi glasbenega

imitiranja smeha, vzdihov itd. so se mu zdeli naivni; uglasbljanje besed, ki pomenijo dvigovanje ali spuščanje z dvigovanjem ali spuščanjem melodije, uglasbljane opisov teka ali bega s hitrim gibanjem, nenadnega izginotja ali smrti z nenadno pavzo, vse to in podobno se mu je zdelo smešno in nevredno resničnega glasbenika. Takšen pristop k besedilu je po njegovem mnenju primerljiv s tem, da bi kdo pobarval strune svojega glasbila, ki zaradi tega ne bi dajale prav nič drugačnih tonov. Po Galileiju glasba z opisanimi postopki ne podaja vsebine in pravega vzdušja besedila, zaradi česar ga tudi ne more vzbuditi v poslušalcih.

V nadaljevanju pogovora se izkaže, da je Galilei besedila, ki naj bi bila uglasbena, razumeval kot izjave njihovih govorcev, pri čemer se mu je zdelo pomembno predvsem to, kako je katera izjava dejansko izgovorjena: Drugače govori služabnik z gospodarjem kot pa služabniki med seboj; princ govori drugače s svojimi podložniki kot pa z nekom, ki ga nekaj prosi; poročena žena govori drugače kot mladenka, otrok drugače kot odrasli; kdor skuša nekaj doseči, govori drugače od tistega, ki toži; ljubimec, ki nagovarja ljubljeno dekle, govori zopet drugače itd. Antični glasbeniki so po Galileiju izhajali iz te vrste besedilnih danosti; prilagajali so jim vse lastnosti glasbe, tudi ritem, akcentuiranje, izbiro tonusa. Tako kot za Meija je bil tudi za Galileija tonus transpozicija sistema, in ne kateri od modusov 16. stoletja. Galilei si je očitno predstavljal, da je razpoloženje govorca prisotno v zvočnosti njegovega govora: v hitrosti, v intonaciji, zamolkih itd. Skladatelj, ki želi vzbuditi razpoloženje besedila, naj torej izhaja iz njegove zvočnosti, saj je duševno stanje govorca, njegov afekt, prisoten prav v tem, *kako* govori. Kontrapunktsko kombiniranje mu pri uglasbljanju ne bo v pomoč; skladatelj, ki želi biti resnično prepričljiv, naj gre po Galileijevem mnenju raje v gledališče in naj posluša, kako govorijo najboljši igralci.

ZNAČILNOSTI RECITATIVA

Iz Galileijevega spisa je precej jasno razvidno, kakšne ideje so prevevale srečanja Camerate. Vendar Camerata ni ostala le pri teoriji; njeni člani so svoje poglede preizkušali tudi z novimi kompozicijami, ki naj bi bile narejene v smislu opisanih pogledov. Predstavljamo si lahko, da so se le-te na srečanjih skupine tudi kritiško presojale. To nakazuje uvod v Caccinijevo zbirko *Le nuove musiche* (Firence 1602, v prostem prevodu 'Nove kompozicije'), kjer skladatelj omenja, da so nekatere skladbe zbirke – te navaja tudi poimensko – nastale že pred petnajstimi leti in da so bile z uspehom izvedene v de' Bardijevem krožku. Poleg Caccinija je komponiral tudi sam Galilei. Znano je, da je uglasbil nekatere odlomke iz Dantejevega Pekla, vendar se njegova dela niso ohranila.

V novih kompozicijah, kot jih je zagovarjal Galilei in kakršne so nastajale v Camerati, je besedilo poverjeno pevcu solistu, saj ga s polifonijo prepletajočih se glasov po mnenju njihovih avtorjev ne bi bilo mogoče prepričljivo uglasbiti. Melodija solističnega glasu izhaja iz zvočnosti govora, tako po intonaciji kot po ritmu, in je neke vrste prenos govorne zvočnosti v glasbo. Vendar pevec ne prepeva sam, saj so tudi antični pevci peli ob spremljavi raznih strunskih glasbil. Spremlja ga akordsko glasbilo, in sicer s preprostimi akordi, tako da ostaja v ozadju in ne moti pevčevega izvajanja. Skladatelji, ki so začeli komponirati na novi način, so – kot monodiki sicer – zapisovali le dva glasova: pevski glas in basso continuo, ki so ga opremili z ustreznimi številkami. Novi način uglasbljanja so njegovi tvorci opisovali z različnimi izrazi; kmalu sta se zanj uveljavila termina »*genere rappresentativo*«, 'prikazovalna zvrst', saj je bilo z njim mogoče prikazovati dejanske govoreče osebe, in »*stile recitativo*«, 'recitativni slog', petje, pri katerem se besedilo recitira in je v določenem smislu med govorom in petjem.

Monodija z recitativom, basso continuo, koncert, vse to je bilo v italijanski glasbi na prehodu 16. v 17. stoletje nekaj izrazito novega in revolucionarnega, in tako se je v prvih desetletjih 17. stoletja širilo v druge evropske dežele. Prav zato se omenjene novosti v zgodovinskih pregledih razumevajo kot začetek novega obdobja v zgodovini glasbe, obdobja baroka.

DUHOVNI KONCERT

Nove kompozicijske zasnove so privedle do novih žanrov, tako na sakralnem, lirskem kot tudi na dramskem področju. Konec 16. in začetek 17. stoletja so se začele pojavljati v smislu koncerta zasnovane uglasbitve latinskih paraliturgičnih in liturgičnih besedil. V zgodovini glasbe predstavljajo novi žanr, duhovni koncert. Duhovni koncerti so bili po svoji funkciji isto kot moteti ali uglasbitve liturgičnih besedil, le da niso bili zasnovani v polifoniji enakovrednih zbornih glasov, pač pa kot koncert (v opisanem smislu). Kot glasbeni žanr je bil torej duhovni koncert naslednik moteta (in polifone liturgične glasbe). Sodobno zgodovinopisje govori o velikih in malih duhovnih koncertih. Veliki duhovni koncert je bil kompozicija za velike zasedbe: za enega ali več zborov, instrumentalni ansambel ali skupine instrumentalistov in pevce soliste. Mali duhovni koncert je bil kompozicija za enega ali nekaj solistov, enega ali nekaj instrumentalistov, pogosto pa tudi kompozicija za solista s continuumom.

GIOVANNI GABRIELI

Življenje (Benetke med 1554 in 1557 – Benetke 1612). Eden najbolj znanih sakralnih skladateljev poznega 16. in zgodnjega 17. stoletja je bil Giovanni Gabrieli. Bil je Benečan in zelo verjetno je za njegovo glasbeno in morda tudi drugo vzgojo skrbel njegov stric Andrea Gabrieli, ki je bil kot eden od dveh organistov član kapele doževe cerkve sv. Marka v Benetkah. V posvetilu ene od svojih zbirk je namreč Giovanni Gabrieli zapisal, da je bil svojemu stricu le malo manj kot sin. Podobno kot Andrea je tudi Giovanni Gabrieli prebil mlada leta v Münchnu, v dvorni kapeli Albrehta V., ki jo je takrat vodil Orlando di Lasso. V času, ko je bil v Münchnu, je v tiskani zbirki del skladateljev bavarskega dvora izšel njegov petglasni madrigal. Morda je Gabrieli zapustil München po smrti vojvode Albrehta leta 1579, ko so se razmere na dvoru in v kapeli občutno spremenile. Leta 1584 je bil gotovo zopet v Benetkah, saj je tu nekaj časa nadomeščal drugega organista v cerkvi sv. Marka, skladatelja Claudia Merula. 1. januarja 1585 je dobil eno od stalnih organistovskih mest pri sv. Marku, ki ga je obdržal do konca življenja. Nekaj mesecev, do Andreeve smrti leta 1585, sta bili mesti organistov v doževi cerkvi zasedeni tako s stricem in nečakom. Istega leta 1585 je Gabrieli postal še organist beneške bratovščine Scuola Grande di San Rocco, kjer je bil zadolžen za igranje pri vsakomesečni bratovščinski maši, nedeljskih večernicah itd. (Malo pred tem je bratovščinske prostore poslikal Jacopo Tintoretto.) Njegove zadolžitve so bile tu tako obsežne, da je zaradi svojih obveznosti pri sv. Marku skoraj gotovo najemal namestnika.

Po stričevi smrti je postal Giovanni Gabrieli osrednji skladatelj cerkve sv. Marka, za katero je ustvaril mnoga sakralna dela. Bil je široko znan in zato je imel mnogo učencev, ki so prihajali k njemu tudi iz severnih dežel, nemških in danskih. Med njimi je bil v letih od 1609 do 1612 – vse do skladateljeve smrti – tudi Heinrich Schütz.

Iz Gabrielijevega privatnega življenja ni znano skoraj nič; niti to ne, ali pomeni »številna družina«, ki jo omenja v nekem pismu, njegove otroke ali otroke njegovih bratov in sestra.

Opus. Gabrieli je komponiral tako vokalna kot instrumentalna dela. Med prvimi so sakralna in lirski, med instrumentalnimi pa kompozicije za ansambel ter kompozicije za instrumente s tipkami. Sodobni popis njegovih del šteje 250 enot. Med temi je največ, okoli 110, uglasbitev latinskih sakralnih besedil za različno število vokalnih in instrumentalnih glasov. Te kompozicije se največkrat označujejo kot duhovni koncerti in moteti. Ob njih je v njegovem vokalnem opusu še nekaj čez 30 uglasbitev italijanskih lirskih besedil, kar so večinoma madrigali. Za instrumentalni ansambel je pisal kancone ter redkejš

sonate; tovrstnih kompozicij je nekaj čez 40. Slednjič so tu še dela za glasbila s tipkami, ki jih je okoli 35: 11 intonacij, 10 ricercarov, 8 kancon, 2 skladbi, poimenovani z izrazom fuga, 4 toccate in 1 fantazija. Večji del Gabrielijevih skladb je bil objavljen v tisku. Sprva jih je prilagal zbirkam stričevih del, ki jih je začel izdajati po njegovi smrti. Takšna zbirka je že omenjena *Concerti di Andrea, et di Giovanni Gabrieli* iz leta 1587. Le svoja sakralna in ansambelska dela pa je objavil v zbirki *Sacrae symphoniae* ('Svete simfonije', 'Sveta sozvočja'), ki je izšla leta 1597; nadaljevanje te zbirke, njen drugi del, je bil izdan po njegovi smrti leta 1615 (*Symphoniae sacrae*). Leta 1593 je izdal zbirko orgelskih intonacij z naslovom *Intonazioni d'organo*. Postumno je leta 1615 izšla še zbirka njegovih ansambelskih kompozicij *Canzoni et sonate*. Številne njegove skladbe so bile poleg tega objavljene v raznih sočasnih večavtorskih zbirkah in antologijah, nekaj pa se jih je ohranilo v prepisih.

GABRIELIJEVA SAKRALNA GLASBA

Z izjemo lirike je Gabrieli komponiral za cerkev; njegova orgelska in njegova ansambelska glasba sta se izvajali namreč sredi bogoslužja, tako kot njegova vokalna sakralna dela. Slednja so nastajala največkrat za konkretne praznične ali kako drugače izstopajoče priložnosti bodisi v cerkvi sv. Marka ali pa v kaki drugi beneški cerkvi. Gabrieli je tako komponiral za določene izvajalce, kar razloži, da so njegove sakralne kompozicije pisane za raznolike zasedbe oziroma različno število glasov, od 6 do 33. Številne teh skladb so zasnovane za več zborov ali izvajalskih skupin, od katerih sestoji vsaka iz glasov v obsegu od najvišjega do najnižjega (npr. sopran, alt, tenor, bas); zasnovane so torej v tehniki deljenih zborov.

Iz Gabrielijevih tiskov ni zmeraj razvidno, kateri glasovi ali zbori naj bi bili solistični, kateri zbarski, kateri vokalni in kateri instrumentalni, niti ne, s katerimi glasbili natančno naj bi se izvajali slednji. Vse to je bilo v Gabrielijevem času odvisno od konkretnih okoliščin (števila razpoložljivih pevcev, instrumentalistov ipd.); sodobne izvedbe Gabrielijevih del so tako s stališča zasedbe bolj ali manj interpretativne, tudi če upoštevajo razpoložljivo zgodovinsko evidenco. V cerkvi sv. Marka so bile pri dejanskih izvedbah posamezne skupine izvajalcev, bodisi pevcev ali instrumentalistov, nameščene v različne dele cerkve: osrednja je bila npr. sredi cerkvene ladje, ena na levem, druga na desnem koru (od katerih je imel vsak svoje orgle). Glasba izmenjujočih se in v zvočnih vrhuncih družočih se skupin je do poslušalcev prihajala tako z različnih strani; koncertni značaj kompozicij je dobil s tem tudi svojo prostorsko razsežnost.

Nekatere od Gabrielijevih sakralnih kompozicij bi mogli imeti za mote v tehniki deljenih zborov (kolikor si jih zamišljamo izvajane vokalno z

morebitnim instrumentalnim podvajanjem glasov). Osnovni kompozicijski princip teh večinoma homofonih skladb je razmeroma preprost: prvi zbor zapoje prvi del besedila, uglasben homofono, kar ponovi drugi zbor; prvi zbor zapoje drugi del besedila, kar zopet povzame drugi zbor; tako se kompozicija nadaljuje vse do zaključka, kjer se oba zbora združita v gost, osem- in večglasni stavek. (S to tehniko so komponirani številni moteti Jacobusa Handla Gallusa (1550–1591), kar je privedlo do domneve, da se je šolal v Benetkah.)

Vendar so v Gabrielijevem opusu tudi kompozicije, ki so očitno pisane za pevce in instrumentaliste, zboriste in soliste, pri čemer ima eden od najnižjih glasov vlogo *basso continuo*. Med temi skladbami, ki so primeri velikih duhovnih koncertov, je *In ecclesiis*.

G. GABRIELI, IN ECCLESIIIS

Besedilo z začetnimi besedami 'Blagoslavlajte Gospoda v svetiščih' ima slavnostno vsebino. Zdi se, da ni bilo liturgično – v tem smislu, da bi bilo sestavni del kakega mašnega ali oficijskega obreda. To pomeni, da se je skladba izvajala kot neobvezni dodatek liturgiji. Domneva se, da je nastala za bogoslužje, ki se je vsako leto na tretjo nedeljo v juliju objahalo v prisotnosti doža v beneški baziliki Presvetega Odrešenika (Basilica del Santissimo Redentore), in sicer kot zahvala za ustavitev epidemije v letih 1575–1577. Skladba je pisana za tri zборе: skupino solistov (sopran, alt, dva tenorja), štiriglasni zbor in skupino instrumentalistov (trije korneti, violina, dva trombona), kar vse spremlja *basso continuo*.

Kompozicija je v jedru zasnovana tako kot vokalne kompozicije časa nasploh: V nepretrgani glasbeni pripovedi ima vsak del besedila svojsko uglasbitev (v preglednici 2 je besedilo razdeljeno z ozirom na tako razumljene oblikovne dele skladbe). Tudi ponavljajoča se beseda »alleluia« ima zmeraj isto glasbo in deluje zato kot refren v tridobnem metrumu, ki je v glasbi časa nasploh veljal za izraz veselja. Notacijsko je hitrejši tempo tega dela skladbe podan s proporcem *proportio tripla*, se pravi s pospešitvijo v razmerju 3 : 1; tri celinke v tem proporcu veljajo toliko kot ena celinka pred njegovo uvedbo. Refren »alleluia« poteka zmeraj v dialogu med solisti in zborom, in sicer tistimi solisti, ki jim je bil poverjen predhodni del besedila. Prvi del besedila poje sopran in prva aleluja poteka v dialogu med sopranom in zborom; tretji del besedila (kot je razdeljeno v tabeli) poje drugi tenor in druga aleluja je poverjena drugemu tenorju in zboru itd. V izbiri solistov je stopnjevanje: najprej nastopi sopran, potem drugi tenor; drugi aleluji sledi instrumentalna medigra (»Sinfonia«); za tem nastopita dvakrat dva para solistov (obkrat sledi aleluja) in slednjič so zaključni deli besedila uglasbeni za vse soliste in zbor; sklepno alelujo pojejo

tako vsi solisti, zbor in vsi instrumentalisti, kar pomeni, da se kompozicija zaključuje z imponantnim zvočnim vrhuncem.

Preglednica 2: G. Gabrieli, *In ecclesiis*

Besedilo	Zasedba
In ecclesiis benedicite Domino, alleluia.	sopran sopran in zbor
In omni loco dominationis benedic anima mea Dominum, alleluia.	drugi tenor drugi tenor in zbor
[simfonija]	glasbila
In Deo salutari meo et gloria mea.	alt in prvi tenor
Deus auxiliium meum et spes mea in Deo est, alleluia.	alt in prvi tenor alt, prvi tenor in zbor
Deus noster, te invocamus, te laudamus, te adoramus,	sopran, drugi tenor
libera nos, salva nos, vivifica nos, alleluia.	sopran, drugi tenor sopran, drugi tenor in zbor
Deus adjutor noster in aeternum, alleluia.	solisti in zbor solisti in zbor

Kot omenjeno, ima vsak del besedila svojsko glasbeno podobo; a za razliko od polifonih uglasbitev predhodnega obdobja kompozicija ni uresničena v polifoniji enakovrednih glasov. Glasovi so si različni z ozirom na svojo funkcijo: instrumentalni so drugačni od vokalnih, solistični so bolj razgibani od zbornskih, in od vseh teh se zopet loči basso continuo kot harmonska osnova celotne vertikale. Tisti deli, kjer nastopata po dva solista ali pa vsi štirje, so izpeljani v smislu imitiranja, čeprav so melodične linije večkrat solistično virtuozne.

Kompozicija je v a, kar pomeni v devetem ali desetem modusu. Ne glede na to izkazuje harmonsko tonalnost, spričo česar vprašanje, ali pripada avtentičnemu ali plagalnemu modusu na a, nima pravega pomena. Tudi v tej kompoziciji je veliko zvišanih ali znižanih tonov; vendar je Gabrielijev kromaticizem precej drugačen od Gesualdovega: harmonski tok ni izgubljen, pač pa ima svoj cilj in ga je mogoče razlagati s funkcijami tonalne harmonije. Ko vstopijo vsi štirje solisti (pri besedah »Deus adjutor«), slišimo imponantne bloke akordov, ki so si v prečnem terčnem razmerju; nastop akorda, ki je v takem sorodstvu s

predhodnim, deluje kot presenečenje. Vendar je harmonski tok kompozicije tudi na tem mestu jasno usmerjen: prvič proti d in drugič proti c.

Z vsem prikazanim, zlasti pa z zvočno raznolikostjo je *In ecclesiis* reliefno plastična in dramatična kompozicija, kakršnih sredina 16. stoletja ni poznala.

MALI DUHOVNI KONCERT

Poleg velikih duhovnih koncertov so se okoli leta 1600 začeli v veliki meri komponirati t. i. mali duhovni koncerti, uglasbitve liturgičnih ali paraliturgičnih besedil za manjše skupine izvajalcev, pogosto zgolj za pevca solista in continuo. Tovrstne kompozicije so se tudi v svojem času označevale kot »koncerti«, čeprav so bile zaradi majhne zasedbe pogosto brez tistega, kar je značilno za koncert (izmenjavanje pevskih glasov z glasbili, kontrastnost ipd.). Enako kot veliki so se tudi mali duhovni koncerti prepevali le sredi liturgije, bodisi kot uglasbitve posameznih liturgičnih besedil bodisi kot neobvezni dodatek; funkcijsko so bili torej nadomestek polifonega moteta in polifone liturgične glasbe.

Prvi, ki je komponiral monodična sakralna dela, je bil po novejših dognanjih Emilio de' Cavalieri (ok. 1550–1602), intendant umetniških dejavnosti na toskanskem dvoru v Firencah in eden od protagonistov monodije (gl. str. 47). Cavalieri je na novi način uglasbil lekcije in responzorije za oficijsko liturgijo svetega tridnevja. (Oficijske jutranjice so med drugim vsebovale lekcije, berila, in njim sledeče responzorije, kar vse se je lahko pelo kot enoglasni gregorijanski koral; zadnje tri dni pred veliko nočjo so se kot lekcije brali odlomki iz Jeremijevih Žalostink. Cavalieri je torej uglasbil te, kot tudi njim sledeče responzorije.) Prvo lekcijo velikega četrta si je npr. zamislil kot zaporedje kratkih in oblikovno zaključenih kompozicij. Hebrejske črke kot napisi posameznih verzov Jeremijevega besedila (Aleph, Beth, Gimel itd.) so v pretežno homofoni polifoniji enakovrednih glasov s continuo; samo besedilo verzov je podano v obliki kratkih monodičnih kompozicij za solista in continuo s poudarjeno ekspresivno melodično linijo, kakršna v polifoniji 16. stoletja ni bila možna. V responzoriju, ki je tudi samostojna kompozicija, se v smislu koncerta izmenjujejo posamezni glasovi s celotno skupino pevcev.

Cavalierijeva sakralna glasba, ki je sam ni objavil, ni imela vpliva na kasnejše dogajanje. Kot začetnika malih duhovnih koncertov navajajo zato glasbene zgodovine največkrat Lodovica Viadano (Lodovico Grossi da Viadana, ok. 1560–1627), ki je leta 1602 v Benetkah izdal zbirko *Cento concerti ecclesiastici* ('Sto cerkvenih koncertov'). Le-ta velja za prvi tisk, ki vsebuje monodične sakralne kompozicije z bassom continuo. Viadanovi duhovni koncerti so pisani za enega do štiri pevce soliste in continuo, ki naj bi ga igrale orgle. Namenjeni so bili cerkvam, ki niso imele večjih glasbenih kapel, in prav zaradi

tega so bili mnogo izvajani. Viadana se ni posluževal virtuoznega monodičnega petja, kot ga je poznala doba; pevske linije glasov so v njegovih koncertih oblikovane podobno kot v polifonih motetih druge polovice 16. stoletja. V tem smislu je njegove koncerte mogoče videti kot razmeroma preprost in nepredelan prenos polifonega moteta v novi, takrat sodobni medij enega ali nekaj solistov s continuo.

V prvih desetletjih 17. stoletja je nastalo zelo veliko malih duhovnih koncertov, objavljenih v številnih zbirkah z različnimi naslovi. Njihov pojav ni imel le umetniških vzgibov. Številne cerkve so v 17. stoletju obubožale, zaradi česar niso mogle vzdrževati večjih kapel. V njih se tako niso mogli prepevati veliki duhovni koncerti, ki so bili možni le tam, kjer so obstajale kapele z mnogimi pevci in instrumentalisti; pač pa so se v domala vsaki cerkvi lahko pele kompozicije za enega, dva pevca in orgelski continuo. Delitev na velike in male duhovne koncerte je imela torej tudi ekonomsko ozadje.

L. VIADANA, O DOMINE, JESU CHRISTE

Skrajno preprosta kompozicija, po vsebini prošnja ('O Gospod Jezus Kristus'), je zasnovana za alt in basso continuo, ki naj bi bil uresničen na orglah, lahko tudi brez basovskega melodičnega glasbila. Počasi in brez virtuoznega okrasja potekajoča melodična linija, ki je na zunaj taka kot kateri od glasov v polifoniji 16. stoletja, je členjena v fraze, od katerih je vsaka drugačna od prejšnje. (V spodnji predstavitvi je besedilo razdeljeno z ozirom na fraze.) Fraze se navezujejo druga na drugo in so ločene s kadencami. Ponavljanje istih melodičnih segmentov je nakazano le tam, kjer se ponovi besedilo (»omnibus fidelibus«, »et propitius esto«). Basovski glas je omejen na najnujnejšo harmonsko osnovo in je motivično povsem neodvisen od solistove linije. Kompozicija tako nima ničesar, kar bi bilo mogoče videti kot temo ali motiv (ki bi se kompozicijsko obdeloval).

O Domine
Jesu Christe,
Jesu Christe,
pater bone,
justos conserva, peccatores justifica,
omnibus fidelibus,
omnibus fidelibus miserere,
et propitius esto mihi misero et indigno peccatori,
et propitius esto mihi misero et indigno peccatori.
Amen.

STILE ANTICO, STILE MODERNO

Kot so italijanski skladatelji na prehodu 16. v 17. stoletje ustvarjali po eni strani novo glasbo, zasnovano skladno s tedaj sodobnim glasbenim mišljenjem, so po drugi komponirali sledeč principom polifonije 16. stoletja. Tovrstna njihova dela so imela za vzor Palestrinovo sakralno polifonijo, polifonijo enakovrednih glasov, klasično vokalno polifonijo, glasbo, ki je že konec 16. stoletja dobila status norme in merila. Zasnavljanje še zmeraj uporabnih polifonih skladb je bila za skladatelja nujna vaja v večini komponiranja in tudi zato polifono komponiranje v 17. stoletju ni zamrlo. Domala vsak skladatelj 17. stoletja (kot tudi kasnejših obdobj) se je ne glede na svojo siceršnjo usmerjenost in naprednost uril v strogem polifonem izpeljevanju kompozicij. Polifonija 16. stoletja se je v 17. stoletju v nekaterih okoljih označevala kot »stile antico«, 'stari slog', sodobna glasba kot »stile moderno«, 'novi slog'. Številni skladatelji 17. stoletja so zavestno komponirali tako v stile antico kot v stile moderno.

A kljub zavestnemu posnemanju starega so bile skladbe v stile antico pogosto različne od prave sakralne polifonije 16. stoletja: Imitiranje je bilo včasih zgolj nakazano, ne da bi bilo kompozicijska nuja; kompozicije v stile antico so bile pogosto izraziteje tonalne kot glasba 16. stoletja; nekatera dela v stile antico so bila komponirana tako, da so sicer vzbujala vtis, kot ga daje stara polifonija, vendar so bolj kot njenim principom sledila svojemu času. Tudi zavestno ohranjanje starega se torej ni moglo izogniti novemu glasbenemu mišljenju.

SOLISTIČNI MADRIGAL IN ARIJA

Kot je bilo prikazano, je italijanska polifona lirika druge polovice 16. stoletja obsegala prekomponirani madrigal in vrsto kitičnih žanrov. Konec 16. stoletja so se začele pojavljati po eni strani prekomponirane, po drugi pa tudi kitične uglasbitev lirskih besedil za solista s continuum. Tovrstne kompozicije so imele isto funkcijo kot polifona lirika, le da so bile pisane v novem glasbenem jeziku. Solistični ali monodični madrigal, kot se ponavadi imenuje prekomponirana uglasbitev lirskega besedila za solista in continuo, in solistična arija sta bila tako konec 16. stoletja nova liriska žanra, ki predstavljata neke vrste preoblikovanje polifonega madrigala ter polifonih kitičnih žanrov v smislu takrat napredne monodije.

Solistični madrigali so kot prekomponirane uglasbitev lirskih besedil sestajali iz vrste drugi v drugega prehajajočih delov, podobno kot polifoni madrigal. Oblikovno so bili torej odvisni od skladateljevega razumevanja uglasbljanega besedila. Nasprotno temu so bile arije oblikovno bodisi kitične

pesmi ali pa kitične variacije, kar pomeni, da je bila glasba vsake nadaljnje kitice variacija prve. Vendar so se arije tudi kot glasba ločile od madrigalov. Skladatelji arij so sicer upoštevali besedilo in njegovo zvočnost: besedni poudarki se skladajo z glasbenimi, posamični verzi so uglasbeni kot fraze. A drugače kot solistični madrigal so bile arije oblikovane kot glasba: V arijah je bila melodična invencija tista, ki je gnala kompozicijo od začetka do konca, in ne zamišljena zvočnost besedila. Arije sestojijo tako iz fraz, ki se navezujejo druga na drugo in tvorijo kompozicijo, ki je zaokrožena in celovita kot glasba, ne oziraje se na vsebino posameznih delov besedila.

Solistični madrigal in arija sta bila živa zlasti v prvih treh desetletjih 17. stoletja, saj je samo med letoma 1602 in 1617 v Italiji izšlo okoli 60 zbirk, ki so poleg solističnih arij vsebovale tudi solistične madrigale. Vrsta italijanskih skladateljev je komponirala solistične madrigale. Med najpomembnejšimi so bili Sigismondo d'India (ok. 1582–1629), Marco da Gagliano (1582–1643), Giulio Caccini in Claudio Monteverdi (1567–1643).

GIULIO CACCINI

Življenje (Rim 1551 – Firenze 1618). Eden prvih tvorcev solistične lirike kot tudi eden prvih opernih skladateljev je bil že omenjeni Giulio Caccini. Po rodu je bil iz Rima, kjer je bil njegov oče po poklicu mizar. S trinajstim letom je postal pevec v Julijanski kapeli v Rimu; takrat jo je vodil maestro di cappella Giovanni Animuccia, ki je bil tudi Caccinijev glasbeni učitelj. Še eden od Caccinijevih bratov je postal glasbenik, drugi kipar. Caccini je bil še deček, ko ga je v Rimu kot pevca angažiral rimski ambasador toskanske kneževine, in tako je prišel na dvor v Firence. Tu je sodeloval pri različnih glasbenih dogodkih in se pri nekem starejšem glasbeniku nadalje izpopolnjeval, zlasti kot pevec. V Firencah je bival sprva skupaj z nekim drugim glasbenikom; a ko je bil star enaindvajset let, se je preselil v najeto hišo. V svojih dvajsetih letih je bil vpleten v dvorno spletko: posredoval je informacije o domnevni nezvestobi žene enega od članov vladajoče družine, Pietra de' Medicija, kar je leta 1576 privedlo do njenega umora. Od leta 1579 je Caccini kot glasbenik dobival redno dvorno plačo. Leta 1584 se je poročil s pevko Lucio di Filippo Gagnolanti; obe njuni hčeri, Francesca (1587–1637) in Settimia (1591–ok. 1660), sta bili pevki in skladateljici.

V Firencah se je Caccini med drugim seznanil z Giovannijem de' Bardijem, in kot je bilo že omenjeno, je postal član njegovega krožka, znane kot Camerata. Tu je pod vplivom novih idej razvijal novi, monodični oziroma recitativni način komponiranja. Z de' Bardijem je leta 1583 potoval v Ferraro, kjer se je seznanil z glasbeno dejavnostjo tamkajšnjega dvora in

spoznal slovito glasbeno skupino Concerto di donne, ki jo je na svojem dvoru vzdrževal vojvoda Alfonso II. d'Este. Iz osemdesetih let se je ohranil spomin na tale sicer nepomembni dogodek: Ob priliki neke poroke na toskanskem dvoru naj bi se v firenški cerkvi Santo Spirito spustila z vrha kupole skupina v angele maskiranih pevcev, med katerimi je bil tudi Caccini, pojoča motet z naslovom *O benedetto giorno* ('O blagoslovljeni dan'). Od groze pred višino so sredi spektakla vsi pevci obmolknil; pel je le Caccini, ki si je tako prislužil vzdevek »O benedetto giorno«. Med mnogimi dvornimi dogodki je Caccini leta 1589 sodeloval v intermedijih ob poroki Ferdinanda I. de' Medici s Kristino Lorrainsko (gl. str. 65).

Vojvoda Ferdinando I., ki je zavladal leta 1587, ni bil naklonjen glasbenikom, ki jih je protežiral njegov brat in predhodnik Francesco I. Caccinijeva žena je bila odpuščena in tudi za Caccinija se je govorilo, da naj bi odšel v Ferraro. Vendar je imel v Firencah svoje zaščitnike; najpomembnejši med njimi je bil Jacopo Corsi, v katerega hiši se je zbirala skupina glasbenikov, ki so nadaljevali prizadevanja de' Bardijeve Camerate. Kljub temu je bil Caccini leta 1592 ob povodu spora in menda celo pretepa z ljubimcem ene od svojih učenk odpuščen s toskanskega dvora. Nudilo se mu je več možnosti: lahko bi odšel v Ferraro, in znano je, da je na ferrarskem dvoru leta 1594 prisostvoval poroki Leonore d'Este s skladateljem Carlom Gesualdom da Venosa; poleg tega je imel ponudbo iz Genove. Kljub temu je ostal v Firencah in se preživiljal s poučevanjem in komponiranjem glasbe za različne aristokratske zaščitnike.

Oktober 1600 je Caccini sodeloval na več dni trajajočih slovesnostih ob poroki Marie de' Medici s francoskim kraljem Henrikom IV. (gl. str. 67). Ob tem je zopet postal firenški dvorni glasbenik z redno plačo. Med številnimi dogodki poročnih slovesnosti sta bili dve operni predstavi: *Il rapimento di Cefalo* ('Ugrabitev Kefala'), zdaj skoraj v celoti izgubljeno Caccinijevo delo, ter *Euridice* ('Evridika'). Besedilo te opere, delo firenškega pesnika Ottavia Rinuccinija (1562–1621), sta uglasbila dva skladatelja: Jacopo Peri in Caccini. Dne 6. oktobra 1600 je bila v Palazzo Pitti izvedena sicer Perijeva uglasbitev; vendar je Caccini dosegel, da so tisti pevci, ki so bili njegovi učenci, na predstavi peli svoje vloge po njegovi uglasbitvi, in ne po Perijevi. Še istega leta je pohitel z izdajo svoje verzije opere, najbrž zato, da bi prehitel tekmeča Perija. Dobro leto kasneje, leta 1602, je Caccini izdal zbirko, po kateri je najbolj znan, *Le nuove musiche*. Kot je bilo že omenjeno, je v uvodu k tej zbirki zapisal, da vsebuje tudi kompozicije, nastale že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Leta 1614 je izdal še eno zbirko monodičnih skladb.

Kmalu po letu 1600 je Caccini ustanovil virtuozno vokalno skupino, primerljivo s ferrarskim Concerto di donne; v njej so bili poleg njega še njegova

druga žena, obe hčeri iz prvega zakona, Francesca in Settimia, in njegov nezakonski sin Pompeo. Na povabilo Marie de' Medici je skupina leta 1605 potovala na francoski dvor, kjer je nastopala z velikim uspehom.

Caccini je do konca svojega življenja ostal na firenškem dvoru, kjer je deloval kot pevec, skladatelj, učitelj. Znano je, da se je poleg glasbe ukvarjal tudi z vrtnarstvom, in sicer iz ekonomskih razlogov.

Opus. Caccini ni komponiral instrumentalnih del; kot monodik je odklanjal polifonijo in tako z izjemo zborov v svoji ohranjeni operi in nekaj drugih drobcev nima polifonih kompozicij. Ker je bil sam pevec, je bilo težišče njegovega skladateljskega dela glasba za solistično nastopajoče pevce. Napisal je dve operi: *Euridice* in *Il rapimento di Cefalo*, ki je skoraj v celoti izgubljena. Njegovi dve zbirki solističnih kompozicij vsebujeta skupno okoli 50 skladb. Znana je predvsem zbirka *Le nuove musiche* iz leta 1602, ki vsebuje 22 kompozicij za solistični glas in continuo.

G. CACCINI, PERFIDISSIMO VOLTO

Med kompozicijami pravkar omenjene zbirke *Le nuove musiche* je dvanajst madrigalov in deset arij, kar je skladatelj označil že sam. *Perfidissimo volto* ('O lažnivi obraz') je madrigal, katerega besedilo je delo že omenjenega G. B. Guarinija. Po vsebini je čustveno napet monolog odslovljenega ljubimca (gl. spodnjo predstavitev). Kompozicija, kot jo je zapisal skladatelj, obsega le dva glasova: pevski glas, ki podaja prvoosebno besedilo, in continuo, katerega dejanska izvedba je bila prepuščena izvajalčevi improvizacijski domiselnosti. Vlogi glasov sta si povsem različni in zato ni med njima prav nobene motivične povezave. Continuo, ki določa harmonsko osnovo kompozicije, poteka v počasnih vrednostih, besedilo se podaja recitacijsko hitro.

Perfidissimo volto,
ben l'usata bellezza in te si vede,
ma non l'usata fede.
Già mi parevi dir:
»Quest' amorose luci che dolcemente rivolgo a te, si bell'e si pietose
prima vedrai tu spente, che sia spento il desio ch'a te le gira.«
Ahi, che spento è 'l desio,
ma non è spento quel per cui sospira l'abbandonato core!
O volto troppo vago e troppo rio,
perchè se perdi amore non perdi ancor' vaghezza
o non hai pari a la beltà fermezza?

Prvoosebna vloga pevca, ki predstavlja pesniški subjekt, ima značilno glasbeno podobo. V ospredju je to, kar se pripoveduje oziroma prikazuje, in ne melodična invencija. Za melodiko pevskega glasu je res mogoče reči, da se zgleduje pri tem, kako bi bila pesem recitirana: iz melodije bi bilo celo mogoče izpeljati govorjeno interpretacijo pesmi. Prav zato ritem kompozicije nima razpoznavnega metričnega pulza, preko katerega bi se razvijala melodija; pevski glas je ritmično razdrobljen in celo amorfen, s čimer je podoben vznesenemu govoru. Ker ima pevec vlogo prvoosebnega pripovedovalca, je lahko svojo že sicer ritmično razpuščeno melodijo podajal na improvizacijski način, z rubatiranjem in pevskim ornamentiranjem, o čemer govori Caccini v uvodu v zbirko. S takšnim osebnim interpretiranjem je mogel svoj nastop oblikovati kot prepričljivo pripoved ali celo prikaz.

A ne le, da med glasovoma ni nobene motivične povezave; tudi pevski glas sam nima tvorb, ki bi jih bilo mogoče prepoznati kot motive. V kompoziciji se nič ne ponavlja, nič se motivično ne izpeljuje, saj skladatelj ne stremi k melodični izpeljavi, pač pa skuša omogočiti čustveno vzneseno interpretacijo besedila. Dejstvo, da se zadnji del kompozicije, od besed »O volto ...« dalje variirano ponovi, ne omejuje podane trditve, saj se s to ponovitvijo ne spremeni osnovni odnos do besedila. Oblikovno sestoji kompozicija, tako kot prekomponirana polifona glasba, iz drugi v drugega neopazno prehajajočih delov, kar pa ob dejstvu, da je v ospredju pevčeva pripoved, ni niti opazno niti pomembno. (V zgornji predstavitvi je besedilo podano z ozirom na dele kompozicije, ne po verzih.)

KONCERTNI MADRIGAL

Kot je bilo omenjeno, se je koncertno zasnavljanje kompozicij uveljavilo predvsem v sakralni glasbi; v manjši meri se je uresničilo tudi v liriki. Iz polifonega madrigala je tako nastal koncertni madrigal: madrigal, zasnovan kot koncert, se pravi za pevce in instrumentaliste. Poleg solističnega madrigala in arije je obstajal na prehodu v 17. stoletje tako tudi koncertni madrigal.

Prvi avtor koncertnih madrigalov je bil najbrž Claudio Monteverdi, ki je prehod od polifonih madrigalov h koncertnim uresničil v peti knjigi svojih madrigalov iz leta 1605 (gl. str. 87). Kot je zapisal na naslovnico zbirke, so v njej kompozicije, ki jih je možno izvajati s spremljavo continua ali pa brez njega, poleg teh pa tudi takšne, katerih izvedba mora vključevati continuo. Če je v zvezi s prvo skupino madrigalov Monteverdi le nakazal možnost v njegovem času splošno razširjenega vokalno-instrumentalnega izvajanja polifonih kompozicij, so drugi – tisti z obligatnim (obveznim) continuo – koncertni madrigali v pravem pomenu besede. Continuo je v teh madrigalih samostojni

instrumentalni glas, ki daje harmonsko osnovo celotni kompoziciji, s čimer presega zgolj instrumentalno podvajanje najnižjega vokalnega glasu.

Kot je bilo prikazano, se s continuom ni spremenila le zunanja, zvočna podoba kompozicij, pač pa tudi njihova oblikovna zasnova. Koncertni madrigali so tako raznoliki, barviti, dramatični, živopisni. Nekateri daljši sestojijo iz vrste različnih in kontrastnih delov, ki imajo lahko tudi zelo različne razpoloženske vrednosti.

Koncertni madrigali so se komponirali za različne zasedbe od treh do sedem in več vokalnih in instrumentalnih glasov z obligatnim continuom. Izbira glasbil, ki so tudi v zbirkah zgodnjega 17. stoletja le redko predpisana, je bila največkrat prepuščena izvajalcem. Continuo je bil navadno poverjen kateri od lutenj ali čembalu; ostali instrumentalni glasovi so bili največkrat godala, violine, viole različnih uglasitev in flavte. Zlasti pogoste zasedbe so bile: dva enaka glasova (največkrat dva soprana ali dva tenorja) s continuom, se pravi duet, ki ga moremo imeti za izrazit podžanr koncertnega madrigala; trije ali več vokalnih glasov s continuom; dva soprana, (vokalni) bas, dve violini, continuo; solistični glas, dve violini, continuo itd.

Vse Monteverdije zbirke madrigalov od pete dalje vsebujejo tudi koncertne madrigale ali pa izključno le te. Poleg njega so na začetku 17. stoletja koncertne madrigale komponirali še Sigismondo d'India (ok.1582–1629), Domenico Mazzocchi (1592–1665) idr. Vendar pa koncertni madrigal v zgodovini glasbe ni začetek novega; prej ga je mogoče videti kot končno razvojno stopnjo madrigalne umetnosti. Produkcija koncertnih madrigalov ni bila posebno velika; bolj kot koncertne madrigale so skladatelji komponirali solistične madrigale in solistične arije, poleg tega pa še zmeraj tudi madrigale v polifoniji enakovrednih glasov. V času proti sredini 17. stoletja je vse te lirske žanre začela nadomeščati kantata.

ZAČETKI OPERE

Recitativ, kot se je oblikoval v Camerati, je izhajal iz zvočnosti govora, kar pomeni, da je bilo z njim mogoče prikazovati govoreče osebe in dialog med njimi. Prav zato se je mestoma označeval z izrazom »*genere rappresentativo*«, 'prikazovalna zvrst'. Kot nekaj, kar je že samo po sebi prikazovalno, je recitativ vodil k pétemu gledališču, gledališču, kjer se osebe prikazujejo s petjem. Z izrazom, ki ga 16. stoletje še ni poznalo, je bila to opera: novi in v nadaljnji zgodovini glasbe zelo pomemben žanr. Vendar pa recitativ ni bil edini dejavnik, ki je omogočil opero; do nje je privedel tudi siceršnji razvoj italijanskega

gledališča, gledaliških in polgledaliških zvrsti, ki so v 16. stoletju vključevale vse več glasbe. Kot predhodnike opere je tako mogoče videti intermedije, mascherato ter uprizarjanje raznih iger s petjem in glasbo. Marsikatero sestavino ali lastnost je zgodnja opera prevzela prav iz navedenih gledaliških oziroma polgledaliških zvrsti.

GLASBA V ITALIJANSKEM GLEDALIŠČU 16. STOLETJA

V italijanskem gledališču 16. stoletja (kot tudi kasnejših obdobjih) je bil čas med enim in drugim dejanjem, ko so se z večjim ali manjšim hrupom menjavale kulise, zapolnjen z različnimi dogodki; vse, kar se je dogajalo med dvema dejanjema igre, se imenuje intermedij. Beseda se uporablja zlasti v množini (it. »intermedi«, 'intermediji'), saj je bilo v eni igri več intermedijev: v igri s tremi dejanji sta bila dva. Intermediji so bili pogosto glasbeni: skupina madrigalov s sorodno vsebino, na začetku, koncu ali sredi katerih so se lahko izvajale instrumentalne skladbe, ki jih je morda spremljal ples; madrigali so mogli biti peti solistično, tako da so bili razen enega glasovi kompozicije izvajani instrumentalno, in tovrstni solistični madrigali so se lahko izmenjevali z zbornskimi. Intermediji za dano igro so bili vsebinsko povezani ali uglaseni na isto temo, čeprav največkrat niso prikazovali nove zgodbe. Njihova tema je bila pogosto na neki način povezana s priložnostjo, ob kateri se je igra uprizarjala. Pevci in plesalci intermedijev so bili kostumirani in predstavljali so lahko določene osebe, npr. alegorične.

Iz 16. stoletja so najbolj znani intermediji, uprizorjeni med dejanji igre *La pellegrina*, igrane na toskanskem dvoru v Firencah leta 1589 ob poroki Ferdinanda de' Medici in Kristine Lorrainske. Pri teh intermedijih so sodelovali vsi protagonisti monodije: zamislil si jih je grof Giovanni de' Bardi; njihovo realizacijo je vodil Emilio de' Cavalieri, ki je bil v tistem času intendant umetniških dejavnosti na toskanskem dvoru; skladatelji glasbe so bili Jacopo Peri, Giulio Caccini, Luca Marenzio.

Kot je razvidno iz tega prikaza, intermediji niso bili glasbeni žanr (kot npr. madrigal); bolj kot to so bili gledališko-glasbeni dogodki. Glasba intermedijev se ni ločevala od siceršnjih žanrov italijanske glasbe: madrigala, villanelle, instrumentalnih žanrov. Skladatelji, ki so komponirali intermedije, so pravzaprav komponirali le madrigale, skupine madrigalov, druge kompozicije, le da so bile te zamišljene kot glasba med dejanji dane igre. Glasba intermedijev, kolikor se je ohranila, se torej ni ohranila kot glasba intermedijev, pač pa v obliki posameznih skladb: madrigalov, villanell itd. Sodobni sezname skladateljskih opusov največkrat ne navajajo intermedijev, pač pa madrigale in druge kompozicije, za katere se ve ali domneva, da so se izvajale kot intermediji.

Druga gledališka oziroma polgledališka zvrst, povezana z opero, je bila *mascherata*, primerljiva s francoskim dvornim baletom in angleško masko (gl. str. 345 in 362). *Mascherata* je bila dogodek sredi aristokratskega, dvornega banketa, ko je družabnost nepričakovano prekinila skupina pevcev, instrumentalistov, plesalcev, igralcev, ki so zapeli nekaj skladb in morda tudi zaplesali. Zapete kompozicije so imele skupno vsebinsko poanto in *mascherata* je mogla biti tudi kratka igrice, kratek dramski prizor s petjem. Pete kompozicije so bile največkrat posebej za priložnost napisani madrigali ali pa instrumentalne plesne skladbe. Tudi *mascherata* je bila torej bolj kot glasbeni žanr glasbeno-gledališki dogodek.

Italijanska dramatika 16. stoletja je poznala tragedijo, komedijo in pastoralo, in v vseh teh zvrsteh se je občasno pelo in igralo. Dejanja tragedij so se zelo pogosto zaključevala s petimi zbori, kot je bilo to v grški tragediji. Ta element je prešel v zgodnjo opero, kjer so se dejanja ali prizori tudi zaključevali z zbori. V komedijah sta bila pogosta solistično petje in ples. A največ glasbe je bilo v pastoralah. Pastoral je bila v italijanskem gledališču 16. stoletja nova gledališka zvrst: igra iz sveta mitoloških pastirjev, v kateri so nastopali pastirji, pastirice, nimfe, antični bogovi. Pastoral, ki ni bila ne tragična ne komična, se je dogajala v idealiziranem, pesniškem svetu, kot ga srečujemo v antični bukolični poeziji. Najpogostejša tema pastoral so bile ljubezenske vezi med pastiricami in pastirji, v katere so se vmešavali bogovi. Ker so pastirji notorični muziki – v prostem času, ki naj bi ga imeli na pretek, naj bi izrezovali piščali, piskali in peli –, je bila v pastoralah glasba še posebej bogata: posamezni deli pastoral so bili uglasbeni kot madrigali, ki jih je pela skupina nastopajočih ali pa en sam ob spremljavi glasbila, ki je prevzelo ostale glasove kompozicije. Najslovitejša pastoral 16. stoletja je bila že omenjena *Il pastor fido*, ki jo je leta 1590 izdal Giovanni Battista Guarini. Posamezni odlomki te igre so se zelo pogosto uglasbljali kot samostojni madrigali. Po svoji dramskozvrstni pripadnosti prve opere niso bile ne tragedije ne komedije, pač pa pastore; gledano z določenega stališča je tako mogoče reči, da je opera izšla iz italijanske pastore.

Petje, bodisi solistično ali zbarsko, igranje, ples, vse to je imelo v gledališkem uprizorjanju 16. stoletja predvsem vlogo pozitivne. Kot je bilo omenjeno, je bila glasba pastoral, *mascherat*, intermedijev predvsem madrigalna, čeprav izvajana tudi solistično. Vendar pa z madrigalnimi kompozicijami ni bilo mogoče prikazovati govorečih in delujočih oseb, z njimi ni bilo mogoče uglasbljati dialogov. To je omogočil šele recitativ, s katerim je bil na poti k operi opravljen zadnji in odločilni korak.

PRVE OPERE

Ni znano, da bi se Camerata, znotraj katere je nastal recitativ, dejavno ukvarjala z gledališčem. Temu se je posvečala druga skupina florentinskih razumnikov. Približno v istem času kot Camerata, zlasti pa po letu 1592, ko je Giovanni de' Bardi zapustil Firenze, se je v hiši florentinskega meščana Jacopa Corsija (1561–1602) zbirala skupina umetnikov, združenih v neformalno akademijo, znano tudi kot *Accademia degli Alterati* ('Akademija predrugečenih'). Poleg Corsija, ki je postal v tistem času ena od osrednjih osebnosti florentinskega intelektualnega življenja, sta bila najpomembnejša člana skupine dvorni pesnik toskanskega dvora Ottavio Rinuccini (1562–1621) in skladatelj Jacopo Peri. Alterati so se očitno ukvarjali z vprašanjem oživitve grške drame, ki naj bi bila po mnenju Girolama Meija in drugih humanistov 16. stoletja peta od začetka do konca, oziroma z vprašanjem glasbenega gledališča, ki bi se posluževalo recitativa. Plod njihovih prizadevanj in iskanj je bila prva v celoti uglasbena pastoralna igra *Dafne*, ki jo ima glasbena zgodovina za prvo opero. Njeno besedilo je bilo delo pesnika Ottavia Rinuccinija, glasba skladatelja Jacopa Perija. Umetnika sta delo snovala od leta 1594 dalje, prvič pa je bilo izvedeno v karnevalu 1597–1598, in sicer v Corsijevi hiši. Kasneje je bila opera še nekajkrat ponovljena, leta 1599 tudi v palači Pitti, se pravi na dvoru družine de' Medici. Prva opera, ki je bila gledališkozvrstno pasterala, je prikazovala antični mit o lovki Dafne: kako jo zalezuje bog Apolon in kako se na begu pred njim, v trenutku, ko jo skuša zgrabiti, spremeni v lovorovo drevo (>δάφνη<, ž, pomeni v antični grščini 'lovor'). Od opere je ohranjeno le nekaj odlomkov.

Opera *Dafne* ni ostala osamljena. Le nekaj let je minilo do nastanka drugih v celoti petih glasbenogledaliških stvaritev, saj so leta 1600 nastala oziroma bila izvedena kar štiri dela, ki jih je mogoče imeti za opere: (1) *Rappresentazione di Anima et di Corpo* ('Igra o Duši in Telesu') skladatelja Emilia de' Cavalierija; delo je doživelo prvo izvedbo meseca februarja 1600 v Rimu in jeseni istega leta je izšlo v tisku; (2) *Euridice* ('Evrídika') skladatelja Jacopa Perija, uglasbitev istoimenskega Rinuccinijevega libreta; opera je bila izvedena oktobra 1600 v Firencah in na začetku leta 1601 je izšla v tisku; (3) *Euridice* skladatelja G. Caccinija, uglasbitev istega Rinuccinijevega libreta; delo je bilo izvedeno šele leta 1602, natisnjeno pa je bilo že konec leta 1600, kak mesec pred izdajo Perijeve opere. 4. *Il rapimento di Cefalo* ('Ugrabitev Kefala') G. Caccinija. To delo se z izjemo nekaj drobcev ni ohranilo.

Kot je bilo opisano v Caccinijevem življenjepisu (gl. str. 61), sta tako *Euridice* kot *Il rapimento di Cefalo* nastali za posebno priložnost: za poroko Marie de' Medici s francoskim kraljem Henrikom IV. Priprave na ta prvovrstni

diplomatski dogodek so potekale mesece in same poročne slovesnosti, na katerih so bili prisotni mnogi evropski aristokrati in diplomati, so trajale več tednov. Kralj Henrik IV. se poročnih slovesnosti osebno ni udeležil; bil je na vojaškem pohodu, tako da ga je moral zastopati namestnik. Nad gledališkim in glasbenim dogajanjem v času slovesnosti je bdel skladatelj Emilio de' Cavalieri, ki je bil takrat, kot je bilo že omenjeno, nadzornik umetniških dejavnosti – umetniški direktor – toskanskega dvora. *Euridice* je bila izvedena 6. oktobra 1600 v palači Pitti. (Palača Pitti, onkraj reke Arno, je bila od sredine 16. stoletja dalje osrednja rezidenca družine de' Medici; družina jo je kupila od propadlega firenškega bankirja Pittija, ki jo je dal zgraditi zase.) Tri dni kasneje je bila uprizorjena Caccinijeva izgubljena opera *Il rapimento di Cefalo*, spektakularno glasbenogledališko delo, v katere uprizoritvi je sodelovalo kakih sto glasbenikov in ki je zasenčilo uprizoritev *Euridice*. Zdi se, da sta si bila Peri in Caccini rivala. Oba sta uglasbila Rinuccinijevo *Euridice* in domnevno je vsakdo od njiju upal in pričakoval, da bo izvedena njegova uglasbitev. Dne 6. oktobra je zvenela sicer Perijeva glasba, a kot je bilo omenjeno, so tisti pevci, ki so bili povezani s Caccinijem, njegovi učenci in sorodniki, v uprizoritvi opere peli svoje vloge po njegovi, in ne Perijevi uglasbitvi. Glasba prve uprizoritve je bila tako delo dveh skladateljev. Sam Caccini se je podvizal in še pred Perijem izdal svojo uglasbitev opere; na začetku leta 1601 mu je s svojo izdajo sledil Peri.

JACOPO PERI

Življenje (Rim ali Firenze 1561 – Firenze 1633). Kot je razvidno iz zgornjega pregleda, je bil prvi operni skladatelj Jacopo Peri. Ni znano, ali se je rodil v Firencah ali v Rimu, a sam se je imel za potomca stare firenške družine. Kot deček je prepeval v cerkvi Santissima Annunziata v Firencah. Komponirati je začel zelo zgodaj, saj je njegov učitelj, Cristofano Malvezzi po imenu, v dve svoji tiskani zbirki vključil tudi dve kompoziciji mladega Perija: v zbirko iz leta 1577 – Peri je imel tedaj šestnajst let – je sprejel njegov štiriglasni *ricercare*, v kasnejšo zbirko svojih madrigalov pa njegov petglasni madrigal. Peri je sprva služboval kot organist v eni od firenških cerkva in to mesto je obdržal vse do leta 1605. Po svoji usmerjenosti je bil vsekakor blizu pojmovanjem članov Camerate; morda je bil tudi sam njen član, vendar z ohranjenimi dokumenti tega ni mogoče potrditi.

Kmalu po tem, ko je leta 1587 v Toskani zavladal Ferdinando I. de' Medici, je postal Peri plačani glasbenik firenškega dvora. Tu se je udejstvoval kot izvajalec, pevec in skladatelj, zlasti pri prirejanju dvornih glasbenogledaliških predstav. Med drugim je znano, da je kot pevec lastne kompozicije nastopil v enem od že omenjenih intermedijev k igri *La Pellegrina*, ki je bila leta 1589 del slavnosti

ob poroki Ferdinanda I. s Kristino Lorrainsko (gl. str. 65). Kot je bilo že navedeno, je bil v devetdesetih letih član neformalne akademije Jacopa Corsija (Accademia degli Alterati), znotraj katere sta skupaj s pesnikom Ottaviem Rinuccinijem ustvarila prvo znano opero, pastoralo *Dafne*. To izgubljeno delo je bilo izvedeno v Corsijevi hiši v karnevalu 1597–1598 (karneval se je začel takoj po božičnih praznikih). V predstavi je Peri sam igral vlogo Apolona. Opisano je tudi že bilo, kako je bila oktobra 1600 izvedena njegova *Euridice*, v kateri je sam pel glavno moško vlogo, vlogo Orfeja, in kako se je Caccini podvizal, da je pred njim izdal svojo uglasbitev Rinuccinijevega libreta. Kot skladatelj in izvajalec pevec je Peri še nadalje sodeloval pri različnih dvornih prireditvah, baletih, intermedijih, operah itd. Nekatera kasnejša operna dela, namenjena firenškemu dvoru, je snoval skupaj s skladateljem Marcom da Gaglianom, kar pomeni, da je bila glasba delo obeh. Zdi se, da je bil pri skupinskem delu Peri specializiran zlasti za komponiranje recitativov.

Peri je bil v dobrih odnosih z mantovskim dvorom. Za mantovske poročne slovesnosti leta 1608 je snoval opero, ki pa je bila kasneje opuščena v prid Monteverdijevi operi *Arianna* ('Ariadna'), in uglasbljal je pesmi raznih mantovskih dvornih pesnikov. V svojih kasnejših letih se je udejstvoval tudi pri firenški bratovščini Compagnia del'Arcangelo Raffaello, ki je prirejala igre z religiozno vsebino in petjem, znane pod imenom »sacra rappresentazione«, 'sveta predstava'. Nekaj tovrstnih iger je imelo Perijevo glasbo.

Opus. Peri naj bi bil avtor sedmih oper, a od teh sta ohranjeni samo *Euridice* in *La Flora, o vero il natal de' fiori* ('Flora ali rojstvo cvetja'), ki jo je napisal skupaj z da Gaglianom in za katero je prispeval le glasbo za vlogo Clori. Od ostalih oper kot tudi drugih scenskih del oziroma dogodkov (intermediji, igre tipa sacra rappresentazione) so ostali le fragmenti. Poleg tega je uglasbil okoli 30 pesmi za enega, dva ali tri glasove s continuum. Del njegovega lirskega opusa je izšel v zbirki *Le varie musiche* ('Razne skladbe'), ki jo je izdal leta 1609. Tudi Peri je bil torej odločen pristaš nove glasbe svojega časa: ni komponiral ne polifonih del ne instrumentalne glasbe.

J. PERI, EURIDICE

Za prvo ohranjeno opero velja Perijeva *Euridice* ('Evridika'), katere vsebina je prosta predelava znane zgodbe iz Ovidovih *Metamorfoz*. Kot omenjeno, je njen libreto spesnil Ottavio Rinuccini. Delo ima prolog in šest scen. *Prolog*: Nastopi alegorija Tragedije (La Tragedia) in napove novo, prijetnejšo zvrst gledališča. Doslej je Tragedija pretresala z grozljivimi in krvavimi zgodbami; inspirirana po Apolonu bo zdaj budila nežnejša čustva. *1. prizor*: Pastirji in nimfe zaljšajo Evridiko (*Euridice*), ki se pripravlja na poroko s pevcem Orfejem

(Orfeo). Evridika povabi družčino v bližnji gaj, kjer naj bi se veselili in plesali. V pričakovanju Orfeja pastirji pojejo in plešejo. 2. *prizor*: Ko Orfej opeva svojo ljubezen do Evridike, nastopi glasnica Dafne in naznani grozljivo novico: Evridiko je v gozdu pičila kača, in zaradi strupenega pika je umrla. Orfej napove, da bo sledil mrtvi Evridiki. Pastirji in nimfe objokujejo Evridikino smrt. 3. *prizor*: Pastir Arcetro poroča, kako je sledil Orfeju, ki je hitel k mrtvi Evridiki: Ko je Orfej ob mrtvi nevesti obupoval, se je z neba spustila čudovita žena in mu ponudila pomoč. Pastirji in nimfe, Arcetrovi poslušalci, upajo v srečno rešitev in se odpravijo k templju, kjer naj bi povzdignili svoj glas k nebu. 4. *prizor*: Venera (Venere), žena, o kateri je poročal Arcetro, privede Orfeja v Podzemlje (Inferno). Preden ga pusti samega, ga opogumi: Tako kot more s svojim petjem ganiti nebo, bo morda ganil tudi bogove Podzemlja. Sledi dolga žalostinka, v kateri Orfej pozove podzemske sence, naj jokajo in žalujejo z njim. Za tem se obrne na Plutona (Plutone) in ga poprosi, da bi mu vrnil Evridiko. Na prigovarjanje Proserpine in Harona (Caronte) se Pluton usmili Orfeja: Naredil bo izjemo, prelomil bo sicer nespremenljivi zakon, po katerem se nihče iz Podzemlja ne more vrniti med žive. Pluton vrne Orfeju Evridiko in oba smeta iz Podzemlja nazaj na svet. Prizor se zaključi z zborom podzemskih duhov. 5. *prizor*: Pastirji in nimfe strahoma pričakujejo Orfejev prihod iz Podzemlja. Pastir Aminta poroča, kako je bil na mestu, kjer je Evridika umrla, nenadoma oslepljen od bliska; ko je zopet spregledal, sta stala pred njim Orfej in Evridika. 6. *prizor*: Nastopita Orfej in Evridika. Orfej pove, da je vse, kar se je zgodilo, dosegel s svojim petjem. Pastirji in nimfe veselo pojejo in plešejo.

Osnovne oblikovne sestavine Perijeve opere so recitativi, točneje recitativni nastopi oseb, arije, zbori. Dialogi, monologi, pripovedi, vse to je uglasbeno v stile recitativo. Kot si v Rinuccinijevem libretu sledijo nastopi oseb, tako se v Perijevi operi vrstijo recitativni nastopi. Recitativni nastopi bodisi komaj opazno prehajajo drugi v drugega ali pa se zaključujejo z močnejšimi ali šibkejšimi kadencami, odvisno od skladateljevega razumevanja dramske situacije. Ker izhajajo iz zvočnosti govora, največkrat nimajo ne razpoznavne metrike ne motivov; tudi zato jih je težko členiti v oblikovno zaključene celote. Vendar kažejo nekateri recitativni nastopi težnjo po zaključenosti: potekajo v isti tonaliteti in končajo se z razločno kadenco. Značilen primer recitativnega nastopa, oblikovanega kot samostojna kompozicija, je Orfejeva žalostinka, ki jo v 4. prizoru poje v Podzemlju (»Funeste piaggie, ombrosi orridi campi«, 'Usodni bregovi, temne, strašne poljane'). Ves čas poteka v d; trikrat se ponovi vzklík »Lacrimate al mio pianto, Ombre d'inferno«, 'Jokajte ob moji tožbi, podzemske sence', vedno z isto glasbo, kar daje nastopu značaj oblikovne

celote. Tako oblikovane recitativne nastope je mogoče primerjati s sočasnimi solističnim madrigalom.

Med navezujočimi se recitativnimi nastopi je tudi nekaj arij. To niso arije v kasnejšem smislu, pač pa kitične pesmi, oblikovane kot kitične pesmi zato, ker ima njihovo besedilo kitično obliko. Nekatere arije vključujejo t. i. ritornello, kratko instrumentalno medigro, ki se ponavlja med posamičnimi kiticami in jih ločuje. Tako je oblikovan npr. Tragedijin prolog. Perijeve arije, ki so primerljive s sočasnimi solističnimi arijami, kakršne je komponiral Caccini, imajo preprosto melodiko; v sklopu celote delujejo kot nepomembno poživilo glavnega, preko recitativnih nastopov potekajočega dogajanja.

Kot je razvidno že iz vsebine, se prizori opere zaključujejo z zbori, kar je bila pogosta lastnost italijanskega gledališča 16. stoletja. S tem imajo prizori svoje težišče, celotno Perijevo delo pa razpoznavno obliko in glasbeno dramaturgijo.

E. DE' CAVALIERI, RAPPRESENTATIONE DI ANIMA ET DI CORPO

Tretji protagonist novega recitativa je bil že omenjani Emilio de' Cavalieri (ok. 1550–1602), dolgoletni intendant umetniških dejavnosti na dvoru družine de' Medici v Firencah.

Leto 1600 je bilo razglašeno za sveto leto. Cavalierijeva alegorična 'Igra o Duši in Telesu' je bila uprizorjena v okviru praznovanja le-tega, in sicer v Rimu, v oratoriju pri Chiesa Nuova; ta je pripadal Oratorijski kongregaciji (Congregazione dell'Oratorio), ki jo je ustanovil Filippo Neri (1515–1595), kasnejši sv. Filip Neri, s katerim je bil skladatelj osebno znan. Delo je imelo dve uprizoritvi, obe februarja leta 1600; predstavljali sta pomembna dogodka v okviru praznovanja svetega leta, in tako so se ju udeležili številni kardinali in rimski aristokrati. Skladatelj je v tistem času bival v Rimu in zato je bil na uprizoritvah osebno navzoč. Jeseni istega leta 1600 je delo izšlo v tisku. Na naslovnici je navedeno, da je zamišljeno »per recitar cantando« (za pojoče recitiranje); s tem je skladatelj izrecno poudaril, da se za prikazovanje oseb poslužuje recitativa.

Uprizoritev v oratoriju pri Chiesa Nuova je imela sceno in v igri nastopajoče kostumirane alegorične osebe niso le pele, pač pa tudi igrale. Prav zaradi tega imajo nekateri Cavalierijevo *Rappresentazione* za prvo ohranjeno in izdano opero, saj je bila Perijeva *Euridice* izvedena šele pol leta kasneje, oktobra 1600. Vendar pa se *Rappresentazione* tako po svoji vsebini kot po svoji družbeni funkciji močno loči od prvih oper; z ozirom na oboje, funkcijo in vsebino, bi jo bilo mogoče imeti za prvi oratorij.

Rappresentazione je alegorična igra, katere vsebina poudarja enotnost duše in telesa. Ima tri razmeroma kratka dejanja, razdeljena na prizore. Poleg

alegoričnih oseb nastopa v igri tudi zbor, ki so mu poverjena razmišljajoča besedila. *I. dejanje:* Čas (Tempo) opozarja, da vse hitro mineva in da je konec blizu. Prizadevati si je treba za dobro; dobro prinaša čast. Razum (Inteletto) razmišlja o tem, da si vsakdo želi sreče. A kaj prinaša srečo? Sreča je lahko le biti pri Bogu. V pogovoru Telo (Corpo) nagovarja Dušo (Anima), naj išče čutno ugodje in slavo. Duša je nezaupljiva. Sprašuje se, zakaj jo tuzemski svet tlačí k tlom, in pozove Telo, naj jo spremlja na poti k počitku v Bogu. Telo ne ve, komu naj sledi: Duši ali občutkom ugodja. Odloči se za Dušo, s katero bosta skupaj iskala večno življenje in Odrešenika. *II. dejanje:* Dobri svet (Consiglio) razlaga, da je življenje na zemlji le vojna: vsak človek, ki se je predal Bogu, je podvržen tudi preizkušnjam. Srečen je tisti, ki premaga sovražnike, za kar je poplačan v nebesih. Nastopi Ugodje (Piacere), ki skuša omrežiti in zapeljati Telo in Dušo. Telo okleva, a Duša je neomajna v prepričanju, da Ugodje ponuja le slabo. Duša nagovori nebo, ki govori le resnico, in na vrsto vprašanj dobi v obliki odmeva odgovore, ki potrdijo njeno držo. Z neba se spusti Angel varuh (Angelo Custode): še se bo treba bojevati, a on bo stal ob strani in pomagal. Zdaj nastopita Svet (Mondo) in Posvetno življenje (Vita Mondana), ki ponovno pregovarjata Dušo in Telo, da bi jima sledila. Angel zahteva, da se Svet in Posvetno življenje pokažeta v pravi luči. Ko ju Telo in Duša vidita brez olupšav, se z gnusom odvrneta od njiju. Angel pozove, naj tisti, ki je zmagal na zemlji, obrne svoj pogled proti nebu. Nebo se odpre in prikažejo se angeli, ki z milim petjem vabijo navzgor. *III. dejanje:* Razum našteva vse, kar je v nebesih dobro; Dobri svet opozarja pred vsem hudim, kar je v peklju. Prikažejo se pogubljene duše, ki potrdijo izrečene besede: v peklju sta trpljenje in smrt. Prikažejo se blažene duše, ki potrdijo izrečene besede: v nebesih so večno življenje, veselje, blaženost. Duša in Telo se slednjič dokončno odločita, da se bosta skupaj povzpenjala po ozki poti proti nebesom. Zadnji prizor je zasnovan kot skupna hvalnica Bogu. Delo se zaključi z zborom, ki ga spremlja ples.

Cavalierijeva partitura je oštevilčena; vsaka točka, vsak še tako kratek nastop kake osebe nosi številko, in delo ima vsega skupaj 91 številok. Podobno kot v Perijevi operi so glavne sestavine igre nastopi posameznih oseb, zbori in samostojne instrumentalne kompozicije, označene z izrazom »sinfonia«. Nastopi posameznih oseb so oblikovani bodisi kot zaključene kompozicije z razločno zaključno kadenco ali pa se brez vidnejše glasbene zareze nadaljujejo v sledeči nastop, tako kot pri Periju. Glasbeno nezaključeni so zlasti kratki nastopi posameznih oseb v dialogih. Nekateri nastopi sledijo dramski situaciji in glasbeno zato niso enoviti; taka sta npr. nastopa pogubljenih in blaženih duš (št. 71 in 74): najprej poje ena sama, zadnji verz pa odpojejo štiri (zbor).

Cavalierijev recitativ je drugačen od Perijevega in Caccinijevega. Zelo pogosto poteka v razpoznavnem glasbenem metrumu, s čimer se odmika od govoru podobnega glasbenega recitiranja, kot ga je razvil Peri. Hkrati je v splošnem bolj poudarjeno melodiozen. Nekateri nastopi so oblikovani predvsem z razvijanjem melodije in se tako približujejo arijam, čeprav niso označeni s tem izrazom. Med nastopi je tudi nekaj takih za dva ali tri pevce; ti so še zlasti oblikovani kot arije in jih je mogoče pojmovati kot duete in tercete. Pravi tercet je npr. št. 19, kjer poje Ugodje z dvema spremljevalcema (»Piacere con due compagni«); besedilo tega nastopa je kitično in med posameznimi kiticami se oglašata instrumentalni ritornello. Kot zaključeno kompozicijo v kitični obliki je nastop mogoče primerjati s kitičnimi žanri poznega 16. stoletja. A kljub temu, da so Cavalierijevi nastopi melodiozni, ne izkazujejo motivov in motivične obdelave; taki so prosto pripovedni in celo amorfni.

Zbori so poudarjeno homofoni; med njihovimi posameznimi deli so instrumentalni ritornelli. Nekateri so oblikovno bolj razvejani; v zadnjem zboru II. dejanja (št. 54, tik pred simfonijo) se izmenjujejo (en) solist, zbor, dva solista, ritornello, ob koncu pa nastopi še štiriglasni »odmev«, ki kot glas iz Nebes potrdi glavno misel besedila (»È sorte avventurosa de' mortali«, 'To je nevarno negotova usoda umrljivih ljudi'). I. in II. dejanje se zaključita s simfonijo, III. z zborom z ritornelli, ki je označen kot »Festa« ('Praznik') in je bil scensko zamišljen kot ples.

Cavalieri je pri uglasbljanju gotovo sledil smislu petih besed in dani dramski situaciji. Težko je reči, ali ima njegovo delo, ki je v kompozicijskem smislu nekako monotono in šablonsko, tudi kako celoto obvladujočo glasbeno dramaturgijo.

Monodične kompozicije, kakršne so se pojavile na prehodu 16. v 17. stoletje, so bile v primerjavi s polifonijo 16. stoletja in podvigi poznih madrigalistov kompozicijsko zelo preproste. Večinoma so sestajale le iz dveh glasov: pevskega glasu in continua. Caccini, Peri, Cavalieri, pa tudi Viadana so nedvomno sledili Galileijevemu navodilu – zavestno ali nezavedno –, naj skladatelj raje prislusne živemu govoru, kot pa da bi se uril v polifoniji.

HUMANISTIČNA DVORNA OPERA

Kot je razvidno iz doslejšnjega prikaza, je bila opera v svojih začetkih dvorna umetnost in to je ostala tudi v prvih desetletjih 17. stoletja. Njeni tvorci so bili humanistično usmerjeni ljudje, ki so se zanimali za glasbo antike in antično gledališče. Prav zaradi tega se zgodnja italijanska opera iz časov pred javnim in komercialnim uprizarjanjem opernih del označuje včasih z izrazom humanistična dvorna opera.

V prvih dveh desetletjih 17. stoletja je bilo na italijanskih dvorih uprizorjeno kakih dvajset glasbenogledaliških del, od katerih so bila nekatera peta v celoti in jih je mogoče imeti za opere, druga pa so poleg glasbe vključevala tudi govor. Nekatera teh del so izgubljena in zanje ni mogoče natančneje vedeti, kaj so bila. Opere oziroma glasbenogledališka dela so se uprizarjala zlasti v treh središčih: v Firencah, v Mantovi in v Rimu. V Firencah so se kot del dvornih prireditev še nadalje uprizarjale igre s petjem oziroma opere. A novi korak v zgodovini žanra predstavljajo opere, ki so nastale in bile uprizorjene v Mantovi, na dvoru mantovske vladajoče družine Gonzaga. Te opere so: *Orfeo* ('Orfej') skladatelja Claudia Monteverdija iz leta 1607; *Dafne* ('Dafne'), ki jo je na Rinuccinijevo besedilo napisal Marco da Gagliano in je bila uprizorjena leta 1608, in sicer za poroko Francesca Gonzaga z Margareto Savojsko; *Arianna* ('Ariadna') C. Monteverdija, izvedena prav tako leta 1608 in z izjemo slovitega lamenta izgubljena. Mantovske opere so bile napisane po vzoru firenških, zelo verjetno tudi s tendenco, preseči in prekositi tisto, kar je nastalo na toskanskem dvoru. (O Monteverdijevi operi *Orfeo* gl. str. 91.) Opere oziroma igre z obilico glasbe so se v tem zgodnjem času izvajale slednjič tudi na več lokacijah v Rimu, ki je postal pomembno operno središče zlasti potem, ko je bil Maffeo Barberini leta 1623 izvoljen za papeža Urbana VIII. (O opernih podvigih družine Barberini gl. str. 153.)

Claudio Monteverdi

Življenje

Opus

Polemika z Artusijem

Genere concitato

Madrigali

Madrigal Ohimè, dov'è il mio ben

Madrigal Il ballo delle ingrate

Opera Orfeo

Marijine večernice

Najvidnejši skladatelj konca 16. in prve polovice 17. stoletja je bil Claudio Monteverdi, ki je bil ustvarjalno dejaven kar šest desetletij. Kot številni drugi je tudi on komponiral za potrebe svojega okolja in bil tako ves čas v glavnem razvojnem toku italijanske glasbe. To pomeni, da se je kot skladatelj nenehno razvijal: Začel je kot polifonik, sledil sodobni madrigalni umetnosti, privzel monodijo in recitativ in skladateljsko pot zaključil kot izkušeni operni skladatelj. Njegov opus se tako razpenja od kompozicij, zasnovanih v polifoniji enakovrednih glasov, iz katerih ni mogoče slutiti, kako bo njihov avtor zaključil svojo razvojno pot, do obsežnih opernih del, kakršna so se komponirala sredi 17. stoletja. Postavlja se vprašanje, kaj je v Monteverdijevem tako razpetem opusu tisto, kar odraža istega, enega glasbenega genija.

ŽIVLJENJE

(Cremona 1567 – Benetke 1643)

Monteverdijev oče je bil lekarnar in ranocelnik v Cremoni. Svoje delo, za katero ni imel ustreznih dovoljenj, je opravljal v manjši stojnici, ki je bila pred cremonsko katedralo, in najemnico zanjo je plačeval cremonskemu kapitulju. Kot nekateri njegovi stanovski tovariši je dovoljenje za svoje zdravništvo dobil šele kasneje, proti koncu osemdesetih let stoletja, in sicer zato, ker mesto ni imelo ustreznega urejenega zdravstva. Obenem s tem mu je bil uradno priznan naziv »dottore«. Claudio in njegov brat Giulio Cesare, ki je tudi postal poklicni glasbenik, sta se glasbeno izobraževala pri skladatelju Marc'Antonio Ingegneriju (Marc'Antonio Ingegneri, 1535/36–1592), ki je bil tisti čas vodja glasbene kapele, »maestro di cappella« cremonske stolnice. Zdi se, da je bilo Ingegnerijevo poučevanje privatno, saj Claudievega imena med imeni zboristov cremonske stolnice ni bilo mogoče najti. Claudio je bil očitno zelo nadarjen in ambiciozen; leta 1582, ko mu je bilo petnajst let, je pri beneškem založniku Gardanu izdal zbirko triglasnih motetov, ki so ji do njegovega triindvajsetega leta sledile: zbirka duhovnih madrigalov (madrigalov z duhovnimi besedili), zbirka canzonett ter dve knjigi madrigalov. V svojih zgodnjih dvajsetih letih se je Monteverdi začel razgledovati po ustreznem službenem mestu in po nekaj poskusih drugje je okoli leta 1590 postal »suonatore de vivuola« v kapeli mantovskega vojvode Vincenza I. Gonzage. Iz navedenega izraza ni jasno, kateri instrument natančno naj bi igral, violino ali violi, vsekakor pa je bil sprejet med vojvodove instrumentaliste.

Vodja mantovske glasbene kapele je bil v tistem času skladatelj Giaches de Wert. O morebitnih stikih med skladateljema se ne ve ničesar, vendar se

v Monteverdijevih zgodnjih mantovskih madrigalih kaže de Wertov vpliv. Monteverdijev položaj dvornega godalca je bil sicer nizek, vendar je njegov skladateljski ugled rasel. Leta 1592 je izdal tretjo knjigo madrigalov, posamezne njegove kompozicije pa so se začele pojavljati v raznih večavtorskih zbirkah. Tako je nekaj njegovih madrigalov izšlo v zbirki *Fiori del giardino* ('Cvetke z vrta'), izdani v Nürnbergu leta 1597. Kot član kapele je Monteverdi večkrat potoval z vojvodo. Ko se je leta 1595 Vincenzo I. udeležil vojnega pohoda proti Turkom, je Monteverdi kot eden od vojvodo spremljajočih glasbenikov potoval z njim na Madžarsko, leta 1599 pa ga je spremljal na poti v neko zdravilišče na Flamskem. Leta 1600 se je vojvoda Vincenzo I. udeležil firenških slavij ob poroki Marie de' Medici s francoskim kraljem Henrikom IV., v okviru katerih se je izvedlo prvo ohranjeno operno delo, *Euridice* Jacopa Perija. Možno je, da je bil v vojvodovem spremstvu tudi Monteverdi, ki bi se tako tedaj mogel seznaniti z opernimi prizadevanji svojih toskanskih sodobnikov. Skladno s svojo stanovsko pripadnostjo se je Monteverdi v času mantovskega službovanja poročil s kapelno pevko Claudio Cattaneo, hčerko enega od svojih kolegov dvornih godalcev.

Monteverdijevi madrigali so krožili tudi v prepisih in nekateri od teh so bili leta 1598 izvajani v okviru slovesnosti ob poroki Marije Avstrijske s Filipom III., španskim kraljem, ki je bila v Ferrari. Tu jih je slišal oziroma videl teoretik in skladatelj Giovanni Maria Artusi, učenec Gioseffa Zarlina, ki je dve leti za tem, leta 1600, izdal spis z naslovom *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* ('Artusi ali o nepopolnosti sodobne glasbe'). V njem je polemično napadel sodobno glasbo, med drugim tudi Monteverdijev način komponiranja, zlasti njegovo obravnavanje disonanc, ki ga je, ne da bi imenoval avtorja, prikazal s primeri iz Monteverdijevega takrat še neobjavljenega madrigala *Cruda Amarilli* ('Trdosrčna Amarilis'). Spis je sprožil dlje časa trajajočo polemiko (gl. str. 83), v katero se je vključil tudi Monteverdi, in sicer z uvodom v peto knjigo svojih madrigalov iz leta 1605, v katero je uvrstil tudi sporni madrigal *Cruda Amarilli*. V tem kratkem besedilu je Monteverdi napovedal, da bo napisal spis z naslovom *Seconda pratica, overo Perfettione della moderna musica* ('Druga [kompozicijska] praksa ali popolnost sodobne glasbe'), vendar se to ni zgodilo. Uvod v peto knjigo madrigalov je bil skupaj z daljšim komentarjem Monteverdijevega brata Giulia Cesara ponovno objavljen v Monteverdijevem naslednjem tisku, *Scherzi musicali* iz leta 1607.

Polemika z Artusijem Monteverdiju ni škodovala; nasprotno, še povečala je njegovo poznanost in ugled. Po smrti mantovskega kapelnika leta 1601 – njegovo ime je bilo Benedetto Pallavicino in bil je de Wertov naslednik – je izpraznjeno mesto zasedel Monteverdi, ki je leta 1602 postal tudi mantovski

državljan. Kot vodja kapele je imel nove zadolžitve: poučeval je pevce, med drugimi mlado sopranistko Caterino Martinelli, vodil žensko pevsko skupino, komponiral. Po naročilu prestolonaslednika Francesca Gonzage je leta 1607 ustvaril svojo prvo opero *Orfeo* ('Orfej'), katere libreto je spesnil Alessandro Striggio (ok. 1573–1630), ki je bil tudi član mantovskega dvora. Opera je bila prvič izvedena februarja 1607, in sicer najprej v okviru na mantovskem dvoru delujoče akademije »Accademia degli Invaghiti« ('Akademija zavzetih'); mesec dni kasneje je bila ponovljena pred celotnim dvorom.

Istega leta 1607 se je Monteverdi z obolelo ženo za nekaj časa vrnil v Cremono, kjer naj bi jo Monteverdijev oče skušal ozdraviti. Vendar je Claudia Monteverdi septembra 1607 v Cremoni umrla in zapustila moža s tremi nepre-skrbljenimi otroki. Monteverdi je še nekaj tednov ostal pri očetu, potem pa se je moral, čeprav nerad, vrniti v Mantovo, saj so se začele priprave na poroko vojvodovega naslednika Francesca z Margareto Savojsko. Za to priložnost naj bi Monteverdi napisal intermedije za neko gledališko predstavo, novo opero *Arianna* ('Ariadna') na libreto Ottavia Rinuccinija in balet *Il ballo delle ingrate* ('Ples nehvaležnic'). Še preden sta bila opera in balet dejansko izvedena, ju je moral na ukaz vojvodinje Eleonore Medici-Gonzaga, ki je z ljubosumnim očesom gledala na umetniško življenje sosednjega toskanskega dvora, ustrezno spremeniti. Marca 1608 je nepričakovano umrla sopranistka Caterina Martinelli, ki naj bi pela naslovno vlogo v novi Monteverdijevi operi, vlogi Ariadne, kar je skladatelja močno potrlo. Nadomestila jo je pevka iz potujoče gledališke skupine Comici Fedeli, ki je bila (gledališka skupina) takrat anga-žirana na mantovskem dvoru. Slavja ob poroki so potekala maja 1608 in opera je bila izvedena z velikim uspehom, zlasti njen *Lamento d'Arianna*, ki je tudi edino, kar se je od opere ohranilo.

Kasneje leta 1608 se je Monteverdi, nezadovoljen z razmerami v Mantovi in zdi se, da tudi duševno strt, ponovno zatekel k očetu v Cremono. Oče, zaskrbljen za sinovo zdravje, je v pismu, ki ga je pisal v Mantovo, prosil za sinov odpust, a prošnja je bila zavrnjena: Monteverdi naj bi se vrnil k svojim dolžnostim, ki so bile v tistem času zlasti priprava glasbe za karneval 1609. Za tem je Monteverdi sam pisal vojvodi; kot je razvidno iz tega pisma, v katerem se med drugim pritožuje nad zlobnim in žaljivim vedenjem nekaterih mantovskih dvornih avtoritet, je bil nad razmerami v Mantovi razočaran. Iz Mantove je prišel odgovor, s katerim mu je vojvoda Vincenzo povečal plačo s 100 na 300 skudov letno, hkrati pa ga pozval, naj se vrne k svojim dolžnostim. Monteverdi se je uklonil, a se je kljub povečanju plače začel razgledovati po novem službenem mestu.

Leta 1610 je Monteverdi izdal zbirko sakralnih kompozicij *Sanctissimae*

Virgini missa senis vocibus ... ac vesperae (‘Šestglasna maša, posvečena presveti Devici ... in večernice’), ki obsega mašo in uglasbitev Marijinih večernic. Posvetil jo je papežu Piju V. in se odpravil v Rim, da bi mu delo osebno poklonil. Čeprav je v Rimu urejal šolanje za enega od svojih sinov, Francesca, ki naj bi bil sprejet v rimski Seminario Romano, se je domnevno tudi sam ogledoval po morebitnem službenem mestu v kateri od rimskih cerkva. Vendar se njegovi upi niso izpolnili in še nadalje je moral ostati v Mantovi. Njegovo mantovsko obdobje se je končalo s smrtjo vojvode Vincenza Gonzage leta 1612. Novi vojvoda Francesco, ki je sicer le nekaj mesecev kasneje, decembra 1612, nepričakovano umrl, je skrčil umetniško delovanje dvora. Ob intrigi nekega glasbenika, ki si je obetal zasesti mesto vodje kapele, je odpustil Monteverdija, ki se je poleti 1612 brez službe tako zopet zatekel k še živečemu očetu v Cremono. Monteverdijev položaj se je uredil po zanj srečnem naključju: Leta 1613 se je zaradi smrti izpraznilo mesto vodje kapele cerkve sv. Marka v Benetkah. Monteverdi se je prijavil, avgusta meseca pred komisijo prokuratorjev izvedel nekaj svojih sakralnih del in bil sprejet z začetno plačo 300 dukatov letno. Oktobra 1613 se je iz Mantove preselil v Benetke. Ohranilo se je poročilo, da so ga na poti napadli cestni roparji.

Glasbena kapela doževe cerkve sv. Marka je bila v 16. in 17. stoletju ena najodličnejših glasbenih institucij v Evropi. Ker je bila v času Monteverdijevega prihoda v slabem stanju, se je Monteverdi posvetil njenemu reorganiziranju. Angažiral je nove soliste in instrumentaliste, izboljšal je zbor; ponovno je uvedel vsakodnevno petje maše, pri čemer je segal po delih Palestrine, Lassa in drugih polifonikov; zlasti pa je za doževo cerkev in njeno kapelo komponiral, predvsem za bogoslužje pomembnejših praznikov. Dejaven je bil tudi zunaj kapele; iz njegovih beneških pisem je znano na ducate priložnosti, predvsem sakralnih, pa tudi banketnih, za katere je prispeval sicer mnogokdaj izgubljeno glasbo. Tako je bilo npr. v hiši beneškega aristokrata Girolama Moceniga, najbrž za karneval leta 1624–1625, izvedeno njegovo delo *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (‘Boj med Tankredom in Klorindo’), dramski madrigal, ki ga je kasneje objavil v osmi knjigi svojih madrigalov.

Po nekaj letih je Monteverdi obnovil vezi z Mantovo in leta 1616 je za mantovski dvor ustvaril balet *Tirsi e Clori*. Zdi se, da bi se leta 1620, po smrti mantovskega kapelnika, svojega nekdanjega rivala, mogel vrniti na svoje staro mesto, vendar tega ni storil. Do leta 1626, ko je umrl vojvoda Ferdinando Gonzaga – tega leta ga je nasledil Vincenzo II. –, je dobival iz Mantove razmeroma veliko naročil. Čeprav je imel v Benetkah dobro plačo, si je ves čas prizadeval, da bi za svoje mantovsko delo dobil stalno pokojnino.

V dvajsetih letih 17. stoletja je postal Monteverdi evropsko znan. Preko

svojega nekdanjega mantovskega sodelavca, zdaj glasbenika na poljskem dvoru, je bil za zelo visoko plačo 1000 skudov leta 1623 povabljen na poljski dvor. Omenjeni glasbenik je pri mantovskem vojvodu Ferdinandu Gonzagi že zaprosil za dovoljenje, da bi Monteverdi smel oditi na Poljsko – Monteverdi je bil še vedno mantovski državljani. Vendar se umetnik za ta korak ni odločil. Kljub temu, da je bil zaposlen v Benetkah, je v letih 1627 in 1628 dlje časa bival v Parmii, kjer je kot skladatelj in glasbenik sodeloval pri slovesnostih ob poroki parmskega vojvode Odoarda Farneseja z Margherito de' Medici, ki je bila decembra 1628.

Stiki z Mantovo so se končali leta 1630, ko so mesto zavzele cesarske čete, ki so prinesle vanj kugo. Prebežniki, ki so se iz Mantove umaknili v Benetke – med njimi je bil tudi Monteverdijev libretist Alessandro Striggio, avtor libreta za opero *Orfeo* –, so kugo zanesli tudi sem in do jeseni je v Benetkah umrlo ogromno število ljudi. Benečani so za umiritev epidemije začeli graditi novo cerkev, Santa Maria della Salute. Ob posvetitvi cerkve, pa tudi dne 21. novembra 1631, ko se je ob koncu epidemije v njej darovala posebna maša, se je izvajala Monteverdijeva glasba. V času epidemije se je dal Monteverdi posvetiti v duhovnika in kmalu za tem, leta 1632, je dobil beneficij, kanonikat v rodni Cremoni. Kljub temu je ostal na položaju vodje beneške glasbene kapele in beneficij mu je bil le dodatni vir stalnih dohodkov.

V Benetkah je Monteverdi izdal še tri knjige madrigalov, od katerih sta pomembni zlasti sedma, imenovana *Concerto*, in osma, *Madrigali guerrieri, et amorosi* ('Vojni in ljubezenski madrigali'), ki vključujeta predvsem dela, nastala za beneške aristokratske bankete. Izdal je tudi veliko retrospektivno zbirko sakralnih, »moralnih in duhovnih« del z naslovom *Selva morale e spirituale*. Ko so se konec tridesetih let začela odpirati beneška profitna operna gledališča (gl. str. 157), je Monteverdi kot eden najbolj cenjenih opernih skladateljev časa napisal zanje tri opere, od katerih sta ohranjeni dve: *Il ritorno d'Ulisse in patria* ('Odisejeva vrnitev v domovino') in *L'incoronazione di Poppea* ('Kronanje Popeje'). Slednja je bila na sporedu v beneškem gledališču San Giovanni e Paolo v karnevalu 1642–1643, se pravi v času, ko je bilo Monteverdiju že več kot petinsedemdeset let. Tudi njegova *Arianna* ('Ariadna') je bila v Benetkah ponovno uprizorjena.

Leta 1643 je bil Monteverdi več mesecev v rodni Cremoni in Mantovi, kjer si je še zmeraj prizadeval dobiti pokojnino. Kmalu po vrnitvi v Benetke je novembra 1643 zbolel in umrl. Po njegovi smrti sta bili objavljeni še deveta knjiga njegovih madrigalov ter zbirka njegovih še neobjavljenih sakralnih del. – Znano je, da se je Monteverdi v prostem času rad ukvarjal z alkimijo.

OPUS

Z izjemo dveh beneških oper in nekaj manjših kompozicij so ohranjena le tista Monteverdijeva dela, ki so izšla v tisku, bodisi v času njegovega življenja ali pa v letih po njegovi smrti, ko so se izdajale kompozicije iz njegove zapuščine. Večina Monteverdijevih skladb je bila objavljena v izdajah, ki so vsebovale le njegova dela, manjši del pa tudi v večavtorskih zbornikih in zbirkah. Monteverdijev ohranjeni opus sestoji iz madrigalov, canzonett oziroma nemadrigalnih uglasbitev različnih italijanskih lirskih besedil, glasbenogledaliških del in sakralnih kompozicij. Ob tem je treba pripomniti, da se nekateri njegovi madrigali lahko pojmujejo tudi kot glasbenogledališka ali baletna dela, saj so bili zamišljeni za dramski prikaz oziroma ples. Instrumentalne glasbe Monteverdi ni komponiral, če ne štejemo kratkih vložkov v njegovih dramskih in baletnih delih.

Monteverdi je izdal osem knjig madrigalov, deveta pa je izšla po njegovi smrti. V teh zbirkah je okoli 150 kompozicij in med njimi nekaj takih, ki so pisane v prikazovalnem načinu (*genere rappresentativo*); v slednjih so osebe dejansko predstavljene, se pravi, da vključujejo solistično uglasbitev njihovega govora, nekajkrat tudi s predpisanim dramskim prikazom. Med tovrstnimi madrigali so npr. *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* ('Boj med Tankredom in Klorindo'), *Il ballo delle ingrate* ('Ples nehvaležnic'), *Lamento della Ninfa* ('Nimfina tožba' z začetkom »Non havea Febo ancora«). *Il ballo delle ingrate* predvideva tudi ples in ga je mogoče razumeti kot balet. Poleg madrigalov, ki predstavljajo osrednjo nit skladateljevega opusa, ima Monteverdi še manj zahtevne, nemadrigalne uglasbitve italijanskih pesniških besedil. To so bodisi kitične canzonette ali druge, največkrat triglasne kompozicije. Tovrstne skladbe so izhajale ločeno od madrigalov in v treh zbirkah jih je okoli 45. Od Monteverdijevih glasbenogledaliških del so ohranjene tri opere: *Orfeo* ('Orfej'), ki je izšel leta 1609, ter rokopisno ohranjeni operi *Il ritorno d'Ulisse in patria* ('Odisejeva vrnitev v domovino', 1639) in *L'incoronazione di Poppea*, ('Kronanje Popeje', 1642). Kake štiri mojstrove opere so izgubljene, od opere *Arianna* je ohranjena le 'Ariadnin lamento', *Lamento d'Arianna*, ki jo je Monteverdi izdal posebej, skupaj z uglasbitvama dveh ljubezenskih pisem, zamišljenima v prikazovalnem načinu (*genere rappresentativo*).

Leta 1582 izdani skladateljski prvenec komaj petnajstletnega mladeniča je bil zbirka nekaj več kot 20 triglasnih motetov. Naslednji Monteverdijev sakralni tisk je izšel šele leta 1610. Očitno je, da se je mladi skladatelj, ki je bil v službi posvetnega vladarja, trudil uveljaviti zlasti kot avtor madrigalov. Zbirka iz leta

1610 vsebuje šestglasno mašo, ki je parodija moteta *In illo tempore* Nicolasa Gomberta (ok. 1495–1560), in slovite *Vesperae* (*Marijine večernice*). V naslednjih letih so Monteverdijeva sakralna dela izhajala v raznih zbornikih, samostojno zbirko lastnih sakralnih kompozicij z naslovom *Selva morale e spirituale* pa je izdal šele leta 1641. (Naslov pomeni 'Moralni in duhovni gozd', kar bi se prosto moglo prevesti kot 'Zbirka raznovrstnih moralnih in duhovnih kompozicij'; it. izraz »selva«, 'gozd', je rabljen metaforično za nekaj, kar obsega veliko raznovrstnih enot.) Ta velika retrospektiva njegovega beneškega ustvarjanja vključuje eno štiriglasno mašo, nekaj samostojnih mašnih stavkov in vrsto uglasbitev drugih sakralnih, večinoma liturgičnih besedil, med katerimi je največ psalmov in himnusov. Tudi postumno izdana zbirka Monteverdijevih sakralnih kompozicij vsebuje eno štiriglasno mašo ter vrsto uglasbitev liturgičnih besedil, skoraj izključno psalmov. Monteverdijev sakralni opus šteje tako nekaj več kot 20 triglasnih motetov, 3 maše, *Vesperae* in nekaj čez 60 drugih kompozicij. Razen maš in zgodnjih motetov, ki so v polifoniji enakovrednih glasov, so vsa ta dela zasnovana kot duhovni koncerti.

POLEMIKA Z ARTUSIJEM

Kot je bilo omenjeno, je leta 1600 Giovanni Maria Artusi (ok. 1540–1613) izdal spis *L'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica* ('Artusi, ali o nepopolnosti sodobne glasbe'), v katerem je napadel Monteverdijev način komponiranja. Artusi je bil glasbeni teoretik in skladatelj, sicer pa kanonik v Bologni. Nekaj časa je študiral pri Gioseffu Zarlinu v Benetkah in ostal je njegov zagovornik in občudovalec. Med drugim je izdal razpravo o kontrapunktu, v kateri je prikazal in opisal glasbeni stavek, kot ga je v svojih delih utemeljeval Zarlino. Artusi je bil dobro izobražen v antični glasbeni teoriji, kar je vplivalo na njegove poglede. Polemika, ki jo je sprožil njegov spis, se je sukala okoli podobnih vprašanj kot Galileijev *Dialogo*.

Artusijeva razprava je po antičnih zgledih napisana v obliki dialoga med gospodom Variem (Vario) in gospodom Luko (Luca): Nekega jutra je prišel gospod Luka v samostan, kjer je živel častiti gospod Vario. Srečala sta se na vrhu stopnic, potem pa poiskala primeren kraj, kjer bi se lahko v miru pogovorila. Ko sta se namestila, se je razvil pogovor: Luko so prijatelji, ljubitelji glasbe, povabili poslušat neke nove madrigale. Na prireditvi jih je bilo predstavljenih več, ne da bi bilo povedano, kdo so njihovi avtorji. Luku so kljub nekaterim nenavadnim in zvočno trdim mestom po svoje ugajali. V lastno zabavo jih je nekaj prepisal in zdaj jih želi pokazati Variu, da bi slišal njegovo

mnenje. V nadaljevanju ima Luka vlogo obzirnega zagovornika v madrigalih prisotnih novosti; večkrat tudi pove, kako moderni skladatelji zagovarjajo in utemeljujejo svoje postopke. Vario ga avtoritativno, vendar argumentirano zavrača. Kot je razvidno iz iztržkov, objavljenih v spisu, sta sogovornika obravnavala mesta iz Monteverdijevih leta 1600 še ne objavljenih madrigalov, zlasti iz madrigala *Cruda Amarilli*, ki ga je Artusi očitno spoznal preko prepisov. Čeprav je moral vedeti, da je Monteverdijevo delo, se skladateljevo ime v spisu ne omenja.

Artusi je Monteverdijeve kompozicije poslušal z ušesi kontrapunktika 16. stoletja, Zarlinovega učenca. Mesta, ki mu jih je kazal Luka, so bila zanj povsem nesprejemljiva. Artusijevi glavni očitki so bili, da skladatelj ne obravnava disonančnih intervalov na njim ustrezni način, da se napačno poslužuje akcenc, da meša moduse. Po Artusiju zmotljivi čut sluha skladatelju (in poslušalcu) ne more biti zanesljivo vodilo; njegove odločitve morajo biti utemeljene v zanesljivejšem razumu. V glasbi mora vse izhajati iz enega izhodišča in vse mora biti v tem smislu med sabo povezano. V pogledu obravnavanja konsonanc in disonanc to pomeni, da se v kompoziciji ne morejo poljubno in samovoljno pojavljati katera koli sozvočja. Disonance, ki so nekaj drugega kot konsonance, se prav zato lahko pojavljajo le pod določenimi pogoji (kot pripravljene zadržki, prehajalni toni itd.). A v madrigalu *Cruda Amarilli* nikakor ni tako. Nad besedami »ahi lasso« (kot tudi na nekaterih drugih mestih) nastopita v sopranu dve nepovezani, lebdeči disonanci, ki nista ne pripravljene ne razvezani: sopran vstopi s tonom, ki je v razmerju do basa disonanca, in iz tega skoči v drugi disonančni ton.

Artusi si je predstavljal, da je razlika med konsonanco in disonanco utemeljena v sami naravi in da mora skladatelj to razliko, ki obstoji neodvisno od človekove volje, upoštevati: »Tudi če bi hotel, da disonanca postane konsonanca, ostane dejstvo, da je nasprotna konsonanci; po naravi je disonantna in konsonantna postane lahko le, če konsonanca postane disonantna. To pa nas pripelje v nesmisel.« Prosta uporaba disonanc torej ni utemeljena in zato so kompozicije kot *Cruda Amarilli* po Variu (in Artusiju) »absurdna zmeda«, »zvočni eksces, ki ni utemeljen v razumu«, zaradi česar so zavajajoče in škodljive. Ko Luka omeni, da skušajo moderni skladatelji uvesti nekaj novega, se Vario strinja, da so novosti lahko dobre in celo potrebne; vendar pripomni, da morajo biti tudi utemeljene, kar pa za novosti v obravnavanih skladbah ni mogoče reči.

Artusiju je prvi odgovoril neki anonimni avtor, katerega spis se ni ohranil. Da je obstajal, je razvidno iz drugega dela Artusijeve kritike sodobne glasbe (*Seconda parte dell'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, 'Drugi

del spisa Artusi, ali o nepopolnosti sodobne glasbe'), ki je izšel leta 1603 in v katerem Artusi citira neimenovanega »akademika« in njegove misli. Kot je bilo omenjeno, je Monteverdi Artusiju odgovoril šele leta 1605, in sicer z uvodom v peto knjigo svojih madrigalov; vanjo je – takoj za uvod, na prvo mesto – demonstrativno uvrstil sporni madrigal *Cruda Amarilli*, v nadaljevanje pa še druge napadene kompozicije. Monteverdijev kratki odgovor je bil ponatisnjen v njegovem naslednjem tisku, *Scherzi musicali* iz leta 1607, tokrat z obsežnejšim razlagalnim komentarjem njegovega brata Giulia Cesara.

Zanimivo je, da Claudio in Giulio Cesare Monteverdi ne oporekata veljavnosti Artusijevih pogledov. Spoštljivo se izražata o kontrapunktskih preteklega in polpreteklega časa, pri čemer omenjata imena, kot so Johannes Ockeghem, Josquin des Prez, »Messer Adriano«, tj. Adrian Willaert, v delih katerega naj bi glasbena umetnost dosegla svoj vrhunec. A ta umetnost je po njunem mnenju »prima pratica«, 'prva kompozicijska praksa', 'prvi kompozicijski način', kjer je pomembna sama glasba, v njunem jeziku »harmonija«, se pravi, kako oblikovati melodije, kako spajati glasove, obravnavati konsonance in disonance itd.; vse to naj bi bilo odlično popisano v Zarlinovih delih. V »prvi kompozicijski praksi«, kot sta jo pojmovala, je torej na prvem mestu glasba sama, »harmonija«, in ta je pomembnejša od besedila in njegove vsebine.

A poleg tega obstoji po njunem gledanju tudi »seconda pratica«, 'druga kompozicijska praksa'. Ob razlagi tega načina komponiranja se Giulio Cesare sklicuje na Platonovo *Državo* in v latinskem prevodu Marsilia Ficina citira znano mesto iz njene tretje knjige (398d): v glasbi (»melodia«) morata harmonija (»harmonia«) in ritem (»rithmus«) slediti besedilu (»oratio«). V drugem kompozicijskem načinu naj bi bilo torej pomembno to, kako slediti besedilu, kako ga uglasbiti, da bo prišlo do izraza, ne pa, kako se obravnavajo konsonance in disonance. Z besedami Giulia Cesara je *seconda pratica* tisti način komponiranja, pri katerem besedilo vodi glasbo, ne pa glasbeni zakoni, ki bi narekovali, kako mora biti besedilo uglasbeno. Kot mojstri drugega načina so v komentarju Giulia Cesara omenjeni naslednji skladatelji: Cipriano de Rore, Carlo Gesualdo, Emilio de' Cavalieri, Luca Marenzio, Marc'Antonio Ingegneri (Claudijev učitelj), Luzzascho Luzzaschi, Jacopo Peri, Giulio Caccini in drugi napredni madrigalisti in monodiki poznega 16. stoletja.

Monteverdi ne pove, kaj mu *seconda pratica* pomeni kompozicijsko, zaradi česar je pojem do določene mere nejasen, vendar je gotovo, da je z njim zaobjel več kot zgolj monodijo. Iz navedenih skladateljskih imen je razvidno, da je Monteverdi označeval z njim vse tisto, kar je bilo v poznem 16. stoletju odklon od polifonije enakovrednih glasov: vse tiste novosti, ki jih je mogoče

razumeti kot posledico težnje po učinkovitejši izraznosti, kakršne v okviru klasične vokalne polifonije ni bilo mogoče doseči.

GENERE CONCITATO

Monteverdi sicer ni napisal obljubljenega spisa o drugi skladateljski praksi, vendar je bil razmišljajoč glasbenik. To je razvidno iz uvoda v njegovo osmo knjigo madrigalov z naslovom *Madrigali guerrieri, et amorosi* ('Vojni in ljubezenski madrigali'), ki med drugim kaže, kako je pojmoval glasbo. Sklicujoč se na antične avtorje Monteverdi uvodoma ugotavlja, da pozna človeška duševnost tri osnovna stanja: jezo, uravnovešenost in ponižnost (»ira«, »temperanza«, »humiltà« ali »supplicatione«). Ta stanja se izražajo z glasbo, ki je 'nemirna', 'umirjena' in 'mehka' (»concitato«, »temperato«, »molle«). Vendar pa so po Monteverdijevem mnenju skladatelji do njegovega časa komponirali le »umirjeno« in »mehko«, nikoli pa ni slišal »nemirne« glasbe. To se mu zdi pomanjkljivo, saj je »nemirno« glasbo jasno nakazal že Platon, in sicer na mestu, kjer govori o harmonijah, ki ustrezajo pogumnemu bojevniku (*Država*, III, 10, 399a; Monteverdi navaja latinski prevod odlomka). Ob zavesti, da so v glasbi potrebna nasprotja, se je Monteverdi, kot pravi sam, odločil poiskati ali ponovno odkriti 'nemirno zvrst' glasbe (»genere concitato«). Na tem mestu se sklicuje na Boetijevo izjavo, po kateri glasba človeški značaj bodisi plemeniti bodisi izprija (to je pravzaprav le naslov prvega poglavja Boetijevega traktata *De institutione musica*).

V nadaljevanju se Monteverdi opre na antično metriko; spondeju, ki sestoji iz dveh dolgih zlogov (z implikacijo, da to ustreza »mehkobi«), postavi nasproti »tempo pirrichio«, 'pirični tempo' ali 'pirični ritem'. Pirik (ή πυρρίχη, ó πυρρίχιος) je bil grški bojni ples, o katerem se ne ve veliko, tako da tudi Monteverdi ni mogel imeti natančnejše predstave o njem. Za spondejski ritem si je Monteverdi zamislil dve semibrevis (dve celinki), za njemu nasprotni pirični ritem pa zaporedje šestnajstink, točneje šestnajstinsko ponavljanje istega tona. To naj bi izražalo razburjenost in bilo tako »genere concitato«, 'nemirni način'. Kot nadaljuje, je svojo iznajdbo preizkusil z uglasbitvijo odlomka o Tankredu in Klorindi iz epa *La Gerusalemme liberata* ('Osvobojeni Jeruzalem') Torquatta Tassa, ki je bil po njegovem mnenju mojster v prikazovanju duševnih lastnosti. S tem je mislil na madrigal *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, objavljen v isti osmi knjigi madrigalov. Zgodba o Tankredu in Klorindi vsebuje namreč po Monteverdijevem mnenju dvoje močnih nasprotnih čustev, razpoloženj: boj, molitev in smrt (»guerra cioè, preghiera et morte«). Monteverdi nadalje

poudarja, da je on iznajditelj »genere concitato«, ki ga priporoča tudi drugim skladateljem, in da je glasba z vpeljavo tega načina postala popolnejša, saj more zdaj izražati vsa tri osnovna razpoloženja.

Madrigal *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* na več mestih res vključuje dramatično hitro ponavljanje istega tona in je s tem značilni primer Monteverdijeve zamisli »genere concitato«.

Iz Monteverdijeve razprave je razvidno, da je skladno s svojim časom pojmoval glasbo v smislu teorije afektov (gl. str. 109), katere utemeljitev je videl v delu grških filozofov.

MADRIGALI

Monteverdi je celo življenje komponiral madrigale. Zdi se, da so mu predstavljali žanr, v katerem je preizkušal nove kompozicijske možnosti. Kot je bilo omenjeno, je sam izdal osem knjig madrigalov, medtem ko je deveta izšla postumno leta 1651. Vseh skupaj je okoli sto petdeset. Kot madrigalist je Monteverdi uglasbljal zlasti sodobne italijanske pesnike, zelo pogosto odlomke iz T. Tassa ter G. B. Guarinija. Vsebine njegovih madrigalov so največkrat ljubezenske, erotične, pastoralne ali vse troje hkrati.

Monteverdijevi madrigali kažejo mojstrov skladateljski razvoj, ki ga je mogoče videti tudi kot razvoj italijanske glasbe od konca 16. do sredine 17. stoletja. Madrigali prvih štirih knjig (izdane so bile v letih 1587, 1590, 1592 in 1603) so petglasne kompozicije, pisane v naprednem glasbenem jeziku poznega 16. stoletja, podobno kot madrigali drugih italijanskih skladateljev časa. Zanje je še posebej značilno različno in kontrastno oblikovanje glasov: Posamezni glasovi ali njihovi pari se pogosto gibljejo izstopajoče, hitreje, včasih v smislu parlanda, s čimer sta doseženi plastičnost kompozicijske vertikale in pripovedna živahnost. S takimi in podobnimi postopki se Monteverdijevi zgodnji madrigali oddaljujejo od ideala enakovrednih, v enovito tkivo zlitih glasov in približujejo se koncertu ter monodiji.

Za prelomno velja Monteverdijeva peta knjiga madrigalov iz leta 1605. Kot je bilo omenjeno, je njena prelomnost v tem, da je pevskim glasovom pridružen continuo, za katerega je izrecno določeno, da je v nekaterih madrigalih obvezen. Poleg tega ima eden od madrigalov zbirke tudi instrumentalni uvod in instrumentalno medigro – oboje je označeno kot »sinfonia«. Continuo je skladatelju omogočil nove tipe glasbenega stavka in nove kompozicijske rešitve, saj je bil del kompozicije zdaj lahko zasnovan le za enega ali dva pevca solista s continuum.

Šesta knjiga madrigalov iz leta 1609 vsebuje tako petglasne madrigale brez *continua* kot skladbe za pevce in instrumente s *continuum*, med katerimi so nekatere izrecno označene kot »concertato«. V prvi skupini je sloviti *Lamento d'Arianna*, petglasni madrigal, ki je nastal kot polifona predelava monodičnega speva iz skladateljeve izgubljene opere *Arianna*. Sedma knjiga, izdana leta 1619, nosi naslov *Concerto*. Tu ni več zgolj vokalnih kompozicij, značilnih za skladateljeve zgodnje zvezke, pač pa le še koncertni madrigali: skladbe za pevce in solistična glasbila s *continuum*.

Naslednja, osma knjiga Monteverdijevih madrigalov je izšla šele leta 1638, skoraj dvajset let za poprejšnjo. Njena posebnost je v tem, da ni zbirka poljubnih, pač pa tematsko uglašanih kompozicij, kar je izraženo že v njenem naslovu: *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo* ('Vojni in ljubezenski madrigali z nekaterimi deli v prikazovalnem načinu'). Madrigalom z vojno tematiko sledijo madrigali z ljubezensko tematiko, pri čemer vsebujejo besedila pogoste in razločne namige, da je to, kar se dogaja v ljubezni, primerljivo s tistim, kar se dogaja v vojni. Kot je bilo že razloženo, je z »genere rappresentativo« skladatelj mislil tiste madrigale, v katerih so osebe tudi prikazane, se pravi, da nastopijo kot dramski igralci. Najznamenitejši tak madrigal je *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* ('Boj med Tankredom in Klorindo'), uglasbitev obširnega odlomka iz epa *Gerusalemme liberata* ('Osvobojeni Jeruzalem') Torquata Tassa. V njem nastopajo pripovedovalec in oba naslovna junaka, za katera je predvideno, da opisovano dogajanje – dvoboj s tragičnim smrtnim izidom – ob petju tudi dramsko uprizorita. Tovrstni madrigali se označujejo včasih z izrazom dramski ali scenski madrigal. Nekateri madrigali osme knjige so dolge kompozicije, pogosto iz več oblikovno zaključenih delov, ki bi jih bilo mogoče razumeti tudi kot stavke.

Monteverdijevi pozni madrigali so zasnovani za zasedbe, značilne za monodične in koncertne kompozicije časa, in izkazujejo zasedbam ustrezne tipe glasbenega stavka. Tu so solistični madrigali, se pravi kompozicije za enega pevca solista s *continuum*, kompozicije za dva, tri pevce s *continuum*, tj. dueti in terceti, madrigali za večje število solističnih glasov in *continuo*, poleg teh pa tudi izraziti koncerti: skladbe za enega ali več pevskih in različno število solističnih instrumentalnih glasov. Kot glasbili se poleg *continua* pogosto pojavljata dve violini. Pevski, pa tudi instrumentalni glasovi so oblikovani solistično, se pravi tako, da je vsakega posamičnega od njih mogoče jasno zaznati. Glasovi redko nastopajo vsi hkrati; raje se izmenjujejo ali družijo v menjajoče se pare, zaradi česar je tekstura teh kompozicij največkrat redka in pregledna. Glasbila se včasih enakovredno družijo s pevske glasovi, pogosto

ponavljajo posamične fraze pevskih glasov, medtem ko imajo ti pavze, večkrat pa nastopajo tudi s kratkimi, a formalno zaključenimi uvodi in medigrami.

Tako kot v zgodnjih je tudi v Monteverdijevih poznih madrigalih izhodišče kompozicije vsebina besedila, zlasti vsebina posamičnih besed, besednih zvez, pesniških podob in izjav, ki jih je mojster skušal čim bolj nazorno in učinkovito izraziti z glasbo. To pomeni, da je Monteverdi v svojih poznih madrigalih kljub drugačni kompozicijski zasnovi obdržal in nadalje razvijal ustaljeno obliko madrigalnega žanra: Velika večina njegovih poznih madrigalov – ne prav vsi – sestoji iz motivično različnih delov, ki bolj ali manj neopazno prehajajo drugi v drugega in preko katerih se postopno podaja vsebina petega besedila. Ob tem je razumljivo, da so v kompozicijah za večje zasedbe posamezni deli zaradi številnejših zvočnih kombinacij bolj kontrastni. Mojstrovi pozni madrigali, dinamični in živahni, predstavljajo tako naravno nadaljevanje njegove zgodnje madrigalne umetnosti, le da so zasnovani kot monodične ali koncertne kompozicije.

MADRIGAL OHIMÈ, DOV'È IL MIO BEN

Primer Monteverdijevega koncertnega madrigala je *Ohimè, dov'è il mio ben* ('Joj, kje je moje dobro') iz njegove sedme knjige madrigalov, naslovljene kot *Concerto*. Kompozicija je uglasbitev pesmi iz osmih jambskih enajstercev z rimami ab ab ab cc in napisana je kot duet za dva soprana in instrumentalni continuo. Ima štiri oblikovno zaključene dele, od katerih je vsak uglasbitev po dveh verzov oziroma ene kitice. (V spodnji predstavitvi so deli ločeni s presledki; besedilo je členjeno z ozirom na oblikovne dele skladbe, ne po verzih.)

Ohimè dov'è il mio ben,
dov'è il mio core?
Chi m'asconde il mio ben
e chi m'el toglie?
Chi m'asconde il mio ben
e chi m'el toglie?

Dunque ha potuto sol
desio d'honore
darmi fera cagion
di tante doglie,
darmi fera cagion
di tante doglie.

Dunque ha potuto in me
più che l'mio amore
ambizios' e troppo lievi voglie,
ambizios' e troppo lievi voglie.

Ahi sciocco mondo e cieco,
ahi cruda sorte
che ministro mi fai della mia morte.

Vsi štirje deli kompozicije imajo v continuu domala isto melodijo, ki ima tole konturo: **b a g f g f e s d – b c d e f g c d g – b a g f g c d g**. Ta melodija, ki je v vsakem delu kompozicije malenkostno spremenjena in prilagojena, je v bistvu melodija bergamasce (b f g d – b f g c d g). Kot omenjeno (gl. str. 32), je bila bergamasca v Monteverdijevem času splošno razširjena in poznana basovska melodija, ki se je v obliki ostinata uporabljala bodisi kot osnova različnim kompozicijam ali pa kot osnova instrumentalnemu improviziranju. Tudi zgornja glasova se sicer na daleč in približno zgledujeta pri bergamasci. Madrigal je torej zamišljen kot variacije na prosto obravnavani obrazec bergamasce. Ker se ta ponavlja iz kitice v kitico, ima kompozicija obliko kitičnih variacij.

Če si ogleđamo odnos med besedilom in glasbo, vidimo, da so posamezni vsebinski deli besedila, tj. posamezne besede, besedne zveze, izjave, stavki, uglasbeni kot kratke dvoglasne imitacije (imitacijski odseki), ki se pogosto zaključujejo z zlitjem obeh glasov v paralelne terce z istočasnim izgovarjanjem besedila, čemur sledi kadenca. Vsak del besedila je torej uglasben z lastnim motivom, ki je obravnavan kot kratka dvoglasna imitacija. Skladba, ki se sicer močno oddaljuje od polifonije druge polovice 16. stoletja, ima tako isto oblikovno zasnovo kot polifoni madrigal in predstavlja preoblikovanje starega polifonega načina pristopa k uglasbljanju besedil v smislu novih tipov glasbenega stavka.

Basovski glas (continuo) je zasnovan bistveno drugače kot zgornja dva glasova. Glasbeni stavek kompozicije je tako izrazito polaren, saj sestoji iz počasi potekajočega instrumentalnega basovskega glasa in dveh visokih, hitro potekajočih pojočih glasov, katerih melodika je zasnovana solistično in virtuosno. Zgornja glasova sama zase ne bi mogla obstajati: osmišlja ju šele continuo (in njegova akordska realizacija), ki vzpostavlja harmonski prostor, v katerem se moreta prosto gibati. Polarnost glasbenega stavka kompozicije se odraža tudi v tem, da med continuom in zgornjima glasovoma ni motivičnih povezav: motivi zgornjih glasov se ne pojavljajo v continuu in postopi ali figure continua se ne pojavljajo kot motivi v zgornjih dveh glasovih. Z vsem prikazanim

je kompozicija povsem drugačna kot madrigali poznega 16. stoletja, vključno z Monteverdijevimi zgodnejšimi deli.

MADRIGAL *IL BALLO DELLE INGRATE*

Eden od madrigalov osme knjige je že omenjeni *Il ballo delle ingrato* ('Ples nehvaležnic'), zamišljen v genere rappresentativo. Skladba, ki traja nekaj več kot pol ure, je bila napisana in izvedena ob priložnosti poroke Francesca Gonzage z Margareto Savojsko, ki je bila junija 1608 v Mantovi. Vsebina besedila, delo pesnika Ottavia Rinuccinija, je ta: Pred vhodom v Podzemlje se srečata Venera (Venere) in njen sin Amor (Amore). Amor se odpravi v Podzemlje in se čez čas vrne s Plutonom (Plutone). Venera potoži Plutonu, da puščice njenega sina nimajo prave moči, in sicer zaradi nedostopnosti dam, ki jih trpljenje njihovih oboževalcev ne gane. Pluton vpraša Amorja, kaj svetuje, in Amor predlaga, naj pridejo nedostopne dame, ki zaradi svoje neobčutljivosti trpijo zdaj v Podzemlju, v svarilo drugim za kratek čas ponovno na svet. Pluton se sprva brani, potem pa privoli. Iz Podzemlja pride tedaj skupina nedostopnih dam v žalost vzbujajočem stanju. Ko zaplešejo svoji zunanosti in svojemu stanju ustrezni ples, se obrnejo na ženske v občinstvu in jih opomnijo, naj bodo usmiljene do trpečih oboževalcev. Zatem se vrnejo v Podzemlje. Kot poroča kronika slovesnosti ob poroki Francesca in Margarete, je bil *Il ballo delle ingrato* izveden kot francoski balet; plesalkam, ki so igrale vlogo nedostopnih dam, se je v plesu pridružilo osem parov gledalcev, med katerimi sta bila tudi vojvoda in njegov naslednik, novoporočeni princ Francesco.

Besedilo je skoraj v celoti uglasbeno kot vrsta recitativnih nastopov nastopajočih oseb. Zaključenih glasbenih oblik je malo: skupina zgolj instrumentalnih plesov sredi skladbe, se pravi glasba za ples nedostopnih dam, ter Plutonova arija, ki jo poje pred dokončnim odhodom dam v Podzemlje. Ta arija ima tudi instrumentalni ritornello. Kompozicija se zaključi tako, kot narekuje samo besedilo: s tožbo ene od dam, ki je uglasbena kot recitativ, in s pozivom, podanim kot kratek zbor, ki ga nedostopne dame iz Podzemlja naslavljajo na gledalce. Kot je razvidno iz tega prikaza, lahko v kompoziciji *Il ballo delle ingrato* vidimo bodisi dolg večdelni madrigal bodisi kratko glasbeno igro z elementi mascherate.

OPERA ORFEO

Prve opere, ki so nastala v Firencah, se sodobnemu glasbenemu svetu ne zdijo posebno zanimive; Monteverdijev *Orfeo* ('Orfej') je tako najstarejša še zmeraj

izvajana opera. Kot Rinuccinijeva *Euridice* ('Evridika'), ki sta jo uglasbila Jacopo Peri in Giulio Caccini, pripoveduje tudi *Orfeo* zgodbo o antičnem pevcu Orfeju in njegovi poti v Podzemlje. Dogajanje je postavljeno v svet pastirjev, in tako je tudi Monteverdijeva opera pastorala. V 16. stoletju je bil Orfejev mit znan zlasti iz Ovidovih *Metamorfoz*, vendar sta tako Rinuccini kot avtor libreta Monteverdijeve opere Alessandro Striggio postopala z njim razmeroma prosto.

Vsebina. Prolog: Alegorija Glasbe (*Musica*), ki more s svojimi zvoki pomiriti žalostna srca, jih navdati bodisi z ljubeznijo bodisi s sovraštvom, napove zgodbo o Orfeju (*Orfeo*), tj. o pevcu, ki je s svojim petjem krotil živali in si celo podvrgel Podzemlje. V tem, ko bo *Musica* prepevala, naj molčijo ptiči, potihnejo naj vetrovi in umirijo naj se valovi. *I. dejanje:* Eden od pastirjev naznani, da se je Evridika (*Euridice*) slednjič usmilila zaljubljenega Orfeja in uslišala njegovo ljubezen. Zbor pastirjev in nimf kliče boga Himenaja (*Imeneo*). Nimfa (*Ninfa*) pozove muze, naj uravnajo svoje napeve s prošnjami bogu Himenaju. Nastopita drugi za drugim oba zaljubljenca: Orfej in Evridika, ki izpovesta svojo srečo. Pastir pozove prisotne, naj odidejo k templju, kjer bodo prosili boga, naj ohrani njuno srečo. Pastirji in nimfe se s pesmijo odpravljajo k templju. *II. dejanje:* Orfej, nimfe in pastirji še naprej praznujejo veseli dan; odpravijo se v prijetno bukovo senco, kjer pozovejo Orfeja, naj ob svoji liri zapoje. Sledi Orfejeva arija, v kateri se spominja žalostnih dni, zaradi katerih je zdajšnje veselje toliko večje, saj se je nekdanja boleost spremenila v radost. Takoj za tem nastopi ena od Evridikinih spremljevalk in sporoči grozljivo novico: Na cvetočem travniku je Evridiko pičila kača in z Orfejevim imenom na ustnicah je umrla. Orfej se odloči, da se bo odpravil v Podzemlje in s svojim petjem omečil vladarja Podzemlja, da mu vrne Evridiko; če pa ga ne bo mogel pregovoriti, bo ostal v Podzemlju pri Evridiki tudi sam. Vsi žalujejo; zbor pastirjev in nimf razmišlja, kako človek ne sme zaupati varljivi sreči, saj je tik ob sreči pogosto velika nesreča. *III. dejanje:* Orfej je na poti v Podzemlje. Spremlja ga alegorija Upanja (*Speranza*), a ko prideta do vhoda v najnižji del Podzemlja, ga Upanje zapusti. Na vratih je namreč napis: »Lasciate ogni speranza voi che entrate« ('Pustite vsako upanje, vi, ki vstopate', Dante, *Božanska komedija*, Pekel, III, 9). Ko se Orfej znajde sam, ga ustavi Haron (*Caronte*), brodnik, ki prevaja umrle čez reko v osrednji del Podzemlja. Vpraša ga, kaj dela tu živ, saj mrtvi nikakor ne morejo bivati skupaj z živimi. Sledi Orfejeva arija *Possente spirito* ('O, mogočni duh'), v kateri se predstavi, razodene, da je namenjen k mrtvi Evridiki, in prosi, da bi se ga Haron usmilil in ga prepeljal čez reko; edino njegovo orožje so strune. Haron odvrne, da ne ve, kaj je usmiljenje, a omamljen od Orfejevega petja zaspi. V tem ko spi, se Orfej prepelje na drugi

breg reke. Dejanje se zaključi z zborom duhov, ki si ga je libretist zamislil kot parafrazo sklepne misli ene od Horacijevih od (*Ode*, I, 3). Ta je naslovljena na ladjo, ki naj bi prepeljala Horacijevega prijatelja, pesnika Vergila, čez nevarno morje v Atiko, od koder naj bi se tudi srečno vrnil. Libretist je Orfejev položaj očitno vzporejal z Vergilovim in prepesnil zaključno misel Horacijeve ode: Človek more vse, tudi narava je pred njim nemočna. *IV. dejanje*: Proserpina (Proserpina), Plutonova (Plutone) žena, prosi svojega moža in poglavarja Podzemlja, naj se usmili Orfeja, če je le kdaj bil tudi sam resnično zaljubljen vanjo. Pluton privoli: Evridika se bo smela vrniti na svet; na poti iz Podzemlja bo sledila Orfeju, a dokler bosta v Podzemlju, se Orfej ne sme ozreti nazaj, da bi jo videl. Če bo prekršil ta ukaz, se bo morala Evridika za vedno vrniti v Podzemlje. Zbor duhov komentira dogajanje rekoč, da ta dan v Podzemlju vlada ljubezen. Orfej, ki mu na poti iz Podzemlja sledi Evridika, opeva moč svoje lire. Naenkrat ga obide dvom: Kdo zagotavlja, da mu Evridika v resnici sledi? Razdvojen se obrne nazaj. Zagleda jo, a v tem se oglasi eden od duhov: Zakon je bil prelomljen, in Evridika se mora vrniti nazaj. Orfej skuša iti za njo, vendar ga nevidne podzemne sile privedejo nazaj na svet. *V. dejanje*: Sredi gozdov, ki so nekaj že bili priče njegove bolečine, Orfej objokuje večno ločitev od Evridike. Odgovarja mu Odmev (*Eco*). Ob misli na Evridikino odličnost se odloči, da ne bo več dopustil, da bi ga še kdaj zaradi kake ženske ranile Amorjeve puščice. V tem se z neba spusti bog Apolon (*Apollo*), Orfejev oče. Opomni ga, da se je prehitro veselil in prehitro žalostil; vse na zemlji je minljivo. Če hoče uživati večno življenje, naj odide z njim v nebo. Na vprašanje, ali bo še kdaj videl Evridiko, mu Apolon odvrne, da bo njeno lepoto prepoznaval v soncu in zvezdah. Orfej in Apolon se dvigneta v nebo. Pastirji v zaključnem zboru slavijo Orfeja, ki je po trpljenju na zemlji in v Podzemlju dosegel nebeško blaženost.

Igra je razdeljena le na dejanja, ne pa tudi na prizore. Večji del besedila je v prostih verzih z rimami ali brez njih; med temi so razporejene kitične pesmi v določenih pesniških oblikah. Začetek drugega dejanja je npr. v štiristopičnih trohejskih štirivrstičnicah, pravkar omenjena Orfejeva arija *Possente spirito* je v tercinah itd. S tem razlikovanjem je besedilo že samo nakazovalo, kako naj bodo posamezni njegovi deli uglasbeni.

Glasba. Leta 1609 je Monteverdi izdal partituro svoje opere in na začetku tiska navedel vse za izvedbo dela potrebne instrumente. Med temi so basovska in akordska glasbila, s katerimi naj bi se izvajal continuo (»duoi contrabassi de viola«, »tre bassi da gamba«, »duoi gravicembani«, »duoi chitaroni«, »duoi organi di legno«, »un regale«), visoka godala (»dieci viole da brazzo«, »duoi violini piccoli alla Francese«), harfa z dvojno vrsto strun (»un

arpa doppia«), pihala in trobila (»quattro tromboni«, »duoi cornetti«, »un flautino alla vigesima seconda«, »un clarino con tre trombe sordine«). Kaj natančno je mišljeno s temi zgodovinskimi žargonskimi izrazi, more pokazati šele specialna študija. Na nekaterih mestih partiture so instrumenti izrecno predpisani: Harona spremlja npr. rezek regal, v Orfejevi ariji *Possente spirito* so za vsako kitico navedena druga glasbila. Kjer pa glasbila niso predpisana, je Monteverdi izbiro prepustil izvajalcem. Kot zgodnje opere nasploh tudi Monteverdijev *Orfeo* v pogledu dejanske izvedbe tako ni povsem določen.

Monteverdi je izhajal iz florentinskih oper, ki jih je nedvomno poznal, saj sta tako Perijeva kot Caccinijeva *Euridice* izšli v tisku. Po osnovni zamisli, kaj opera je, je *Orfeo* tako enak Perijeji *Euridice*. V tem smislu sestoji iz recitativnih nastopov, arij, zborov ter kratkih instrumentalnih vložkov.

Vendar je Monteverdijevo delo precej drugačno od Perijevega. Monteverdi se je skušal približati duševnemu stanju dramskih vlog oziroma njihovem položaju in vse to podati z glasbo. Z drugimi besedami bi bilo mogoče reči, da sta bila vir njegove inspiracije vsakokratno duševno stanje nastopajoče osebe in dana dramska situacija. Drugi na drugega navezujoči se deli opere so tako skladno z razvijajočim se dogajanjem in razvijajočimi se usodami nastopajočih glasbeno raznoliki, in prav v tej raznolikosti, ki sledi dramskemu dogajanju, je glasbena dramatika opere.

Kot pri Periju so tudi pri Monteverdiju zaporedni recitativni nastopi bodisi ločeni s kadencami ali pa prehajajo drugi v drugega brez izrazitejših glasbenih zarez. Monteverdi sledi dramskemu poteku. Nastop osebe, ki je kot besedilo razmeroma samostojen, je uglasben kot zaključeni recitativni nastop; ko pa dramski potek zahteva drugače, prehajajo recitativni nastopi govorečih oseb neopazno drugi v drugega. Tako je zlasti, ko so izjave govorcev kratka vprašanja ali kratki vzkliki. Nekateri recitativni nastopi modulirajo v drugo tonalno območje, kar pomeni, da menjavanje tonalnih središč ne poteka zmeraj vzporedno z menjavanjem nastopajočih oseb. S tem se vprašanje, kaj je glasbeno zaključeno in kaj ne, še dodatno zapleta. Sicer se Monteverdi najbrž ni spraševal, kaj je glasbeno zaključeno in kaj neprekinjeni recitativ, pač pa je ob podoživljanju dramskega dogajanja zgolj sledil svojim glasbenim predstavam.

Kot Perijeji recitativni nastopi izhajajo tudi Monteverdijevi iz zvočnosti govora, zlasti s tem, da so členjeni kot govor. Glasbene fraze si v recitativih sledijo tako kot govorne izjave. Vendar je Monteverdi v želji, izraziti duševno stanje govorcev, svoje recitativne nastope razločneje oblikoval kot glasbo in jih ustrezno diferenciral: skladno z duševnim stanjem nastopajočih je recitativni nastop ene osebe melodično pogosto povsem drugačen kot sledeči recitativni

nastop druge. Vzporedno s tem melodika Monteverdijevih recitativnih nastopov pogosto presega recitativno oblikovanje in se bliža arioznemu. V tem smislu Monteverdijevi recitativi niso zmeraj brez motivov; v njihovem melodičnem poteku vodstvo mestoma prevzame sama glasba, glasbeni motiv, ki se razvija oziroma okoli katerega se suče del kompozicije. Nekateri recitativni nastopi, tako npr. poročilo o Evridikini smrti v II. dejanju, so izrazito ariozni in ekspresivni; taki bi bili lahko samostojni monodični madrigali.

Vendar je v operi prisoten še drugačen način melodičnega oblikovanja. Nekateri nastopi oseb, zlasti krajši, so zasnovani tako, da je v ospredju v določenem razpoznavnem metrumu razvijajoča se melodija, in jih je mogoče imeti za kratke arije. Tako so oblikovani tudi nastopi po dveh oseb (dva pastirja, Orfej in Apolon ob koncu opere), saj je hkratno petje dveh že samo po sebi težko uglasbiti kot recitativ (ki se zgleduje pri govoru). Čeprav so kratki, so tovrstni nastopi pravi dueti. Kot kratek duet je zasnovan tudi zaključni prizor dramskega dogajanja, ko se Orfej in Apolon pojoč dvigneta v nebo.

Poleg omenjenih enodelnih arij so v operi tudi kitične arije ali dueti, pri katerih se glasba iz kitice v kitico ponavlja. Taka sta npr. arija drugega pastirja na začetku II. dejanja in njej sledeči duet drugega in tretjega pastirja (gl. preglednico 4). Štiri daljše arije močno presegajo florentinske okvirje: Prvo poje kot prolog Musica, ostale tri so dodeljene Orfeju. Prva Orfejeva arija je v II. dejanju sredi vesele scene, tik pred nastopom Glasnice (gl. preglednico 4). Druga, že omenjena *Possente spirto*, s katero se Orfej v Podzemlju predstavi Haronu, je sredi III. dejanja, se pravi v središču celotnega dela; to je najboljše arija opere in njen najbolj poznani odlomek. Tretja Orfejeva arija je v IV. dejanju in je izraz njegovega veselja, da mu je bila Evridika vrnjena. Orfejeve simetrično razpostavljene arije, ki jih je tako razpostavil libretist, so po svojem izrazu zelo značilne, saj skušajo podati vsakokratno duševno stanje glavnega junaka. Orfejeva arija iz II. dejanja je tako nekaj povsem drugega kot njegova arija iz III. dejanja, ki jo poje v Podzemlju. Prva Orfejeva arija je kitična, ostali dve kot tudi uvodni prolog Musice pa so oblikovane kot kitične variacije na ostinatni bas: vsaka kitica besedila je v glasbenem smislu variacija poprejšnje oziroma prve. Vse kitične arije, bodisi daljše ali krajše, imajo ritornelle: kratke instrumentalne medigre, ki nastopajo med kiticami.

Kot je bilo omenjeno, je arija *Possente spirto* ('O, mogočni duh', gl. preglednico 3) najbolj znani odlomek opere in njena največja formalno zaključena enota. Orfej se v njej predstavi kot pevec, ki s svojim petjem premami Harona; arija je torej prikaz Orfeja kot pevca, njegov glasbeni avtoportret, in prav zato jo je mogoče videti kot osrednjo sestavino opere. Besedilo arije sestoji iz šestih tercijn v jambskem enajstercu, ki jim sledi še en verz, s katerim se

zaključí običajno zaporedje rim: aba bcb cdc ... mnm n. Arija ima obliko kitičnih variacij na ostinatni bas: vsaka kitica z izjemo pete je variacija na ostinatni bas oziroma ostinatno zaporedje akordov, ki so osnova Orfejevemu petju in solističnim glasbilom, ki se izmenjujejo z njim. Ostinatni bas, ki se z izjemo pete v vsaki kitici ponovi, sestoji iz temeljnih tonov bodisi durovih ali molovih akordov v tem zaporedju: g d g f c g d b f g c a g d g d c g d g. Ritem, po katerem si navedeni akordi sledijo, je vsakič drugačen. Prvi, drugi in tretji kitici sledijo kratke instrumentalne medigre, ritornelli, ki so, čeprav različni, zgrajeni nad zadnjimi šestimi toni ostinatnega zaporedja: g d c g d g. V nadaljnjih nastopih ostinatnega basa, se pravi v kiticah, ki nimajo ritornella, so ti toni opuščeni. Orfejevo petje spremljajo menjajoči se instrumenti: v prvi kitici dve violini, v drugi dva korneta, v tretji harfa, v četrti dve violini in »basso da braccio«; peta kitica je uglasbena le s continuo, šesto pa spremljajo poleg continua tri viole da braccio. Instrumentom, ki v prvih treh kiticah spremljajo petje, so dodeljeni tudi ritornelli.

Preglednica 3: Oblika arije *Possente spirito*

Kitica	Rit.	Bas	Glasbila
1		ostinatni bas	dve violini
	A	zadnji toni ostinatnega basa	
2		ostinatni bas	dva korneta
	B	zadnji toni ostinatnega basa	
3		ostinatni bas	harfa
	C	zadnji toni ostinatnega basa	
4		ostinatni bas z vrivki, brez zadnjih tonov	dve violini, basso da braccio
5		prosti	(samo continuo)
6		ostinatni bas brez zadnjih tonov	tri viole
zaklj. verz		prosti	

Arija poteka torej takole: Orfej zapoje prvo kitico; med posamičnimi deli besedila prve kitice so kratke medigre, v katerih se izmenjavata in si odgovarjata solistični violini. Za tem nastopi ritornello, dodeljen istima instrumentoma. Podobno sta zgrajeni tudi druga in tretja kitica: med posamičnimi deli besedila so kornetoma oziroma harfi dodeljene medigre, ob koncu obeh kitic pa sta ritornella, dodeljena istim instrumentom (po drugi kitici kornetoma, po tretji harfi). Tudi v četrti kitici so kratki instrumentalni vložki, njihova basovska melodija pa je, drugače kot v predhodnih kiticah, vrivek v siceršnje ostinatno zaporedje. Peta kitica je uglasbena prosto, se pravi brez ostinatnega basa. Ta odklon je mogoče interpretirati tako, da se v besedilu te kitice Orfej živo spomni

na Evridikine oči. Glasba je na tem mestu očitno čustveno zanesena in prav v tem je mogoče videti razlog za odklon. Zadnja kitica temelji na ostinatnem basu arije; Orfeja spremljajo godala, vendar nimajo instrumentalnih mediger. Zaključni verz, ki stoji zunaj strukture tercina, ima prosti bas.

Zanimivost arije *Possente spirto* je tudi v tem, da je Monteverdi v partituri za prve tri kitice podal dve verziji Orfejevega parta, od katerih je druga virtuozna in izvajalsko izredno zahtevna predelava prve. Ker je arija Orfejev avtoportret, naj bi pevec razkazal z njo vso svojo pevsko umetnost. V Monteverdijevem času je bilo običajno, da so pevci sami spreminjali in z virtuoznimi dodatki okraševali pisane solistične parte, vendar se zdi, da Monteverdi ornamentiranega izvajanja te arije ni hotel prepustiti okusu pevcev, zaradi česar je sam predpisal, kako naj se arija dejansko izvaja. Virtuozna verzija Orfejevega parta kaže izvajalsko prakso zgodnjega 17. stoletja.

Preglednica 4: C. Monteverdi, *Orfeo*, II. dejanje, začetni prizor

Kitica	Rit./Simf.	Nastopajoča oseba	Oblika
	simfonija		
1. kitica		Orfej	kratka arija
	A		kratka kitična arija
2. kitica		2. pastir	
	A		
3. kitica		2. pastir	kratek kitični duet
	B		
4. kitica		2. in 3. pastir	
	B		kitična oblika
5. kitica		2. in 3. pastir	
	C		
6. kitica		2. in 3. pastir	kitična oblika
	C		
7. kitica		zbor nimf in pastirjev	
	D		kitična arija
8. kitica		Orfej	
	D		
9. kitica			
	D		
10. kitica			
	D		
11. kitica			

Opera ima vrsto kratkih instrumentalnih prediger, mediger in poiger. Začne se z značilno kompozicijo, označeno kot *Toccata*, ki velja za zvočni emblem

mantovskega dvora. Monteverdi jo je kasneje vključil v prvi stavek svojih *Marijinih večernic* (*Domine ad adjuvandum*). V samem poteku igre se pojavljajo ritornelli in simfonije (it. »sinfonia«). Ritornelli nastopajo med kiticami kitično oblikovanih besedil, ne glede na to, ali so kitice uglasbene kot arije, zbori ali kako drugače. Vloga ritornellov je dobro razvidna iz začetnega prizora II. dejanja, do nastopa Glasnice (gl. preglednico 4), katerega besedilo sestoji iz enajstih štirivrstičnih kitic. Te so dodeljene izmenično Orfeju (1), drugemu pastirju (2, 3), drugemu in tretjemu pastirju (4–6), zboru (7) in Orfeju (8–11). Vsaka kitična oblika (v glasbenem smislu) ima svoj ritornello: kitična arija drugega pastirja, duet dveh pastirjev, sledeča kitična enota, v kateri zbor (7. kitica) ponovi glasbo predhodne kitice, poverjene pastirjema (6. kitica), prva Orfejeva arija. Ponavljajoči se ritornelli spajajo sceno v razpoznavno oblikovno in glasbenovsebinsko zaokroženo celoto.

Drugače kot ritornelli so simfonije, ki se pojavljajo na začetku, koncu, pa tudi sredi dejanj, vezane na vsebino drame. Tako se posebna simfonija, skrivnostna in zamolkla, oglašča v tistem delu opere, ki se godi v Podzemlju, posebna simfonija uvaja in zaključi zbor duhov ob koncu III. dejanja. Nekatere simfonije nastopijo večkrat, nekatere pa le enkrat, tako npr. simfonija na začetku II. dejanja. Simfonije in ritornelli, ki so vsi zelo kratki, niso le priložnostno poživilo ali signal publiki, da se začena novo dejanje, pač pa imajo dramsko funkcijo, in sicer v tem smislu, da ustvarjajo skladno z vsebino opere ustrezno glasbeno vzdušje. Opera se zaključi s plesom *Moresca*.

Slednjič ima igra o Orfeju tudi zборе, ki so zbori v igri nastopajočih oseb: zbori nimf in pastirjev ter zbori duhov v Podzemlju; slednji imajo razmišljajoča besedila. Zbori se pojavljajo sredi samega dogajanja, zlasti pa se z njimi zaključujejo dejanja, ki dobijo s tem določeno glasbenodramaturško zaključenost.

Kljub temu, da je Monteverdi sledil duševnemu stanju nastopajočih oseb, je dramaturgija celote nekako ploskovita: posamezni nastopi oziroma glasbene sestavine delujejo kot mirujoče točke in dramaturško gibanje se ustvarja šele z njihovim zaporedjem, v tem smislu, da so si vrsteči se nastopi oziroma glasbene sestavine, od katerih ima vsaka duševnemu stanju osebe ali dramski situaciji ustrezni glasbeni izraz, glasbeno različne. Sodobni poslušalec, ki vé za opero z glasbeno dražljivimi arijami in za glasbeno dramo, lahko v Monteverdijevem delu marsikaj tudi pogaša, in spregleda lahko svojskost Monteverdijeve glasbene dramaturgije.

MARIJINE VEČERNICE

Kot je bilo omenjeno, so bile Monteverdijeve *Marijine večernice* (*Vesperae*) skupaj z eno od njegovih maš in nekaterimi drugimi sakralnimi kompozicijami izdane leta 1610. Možno je, da so nastale za kako posebno priložnost na mantovskem dvoru, vendar o tem ni nič znanega. Po svoji funkciji so liturgična glasba, saj so uglasbitev ključnih besedil oficijskega obreda večernic (*vesper*) za Marijine praznike, med katera je vstavljeno nekaj paraliturgičnih besedil marijanske vsebine. Liturgična besedila so (gl. preglednico 5): Domine ad adjuvandum, petero psalmov, himnus Ave Maris stella ter kantik Magnificat (pesniško besedilo, ki ga je po poročilu evangelista Luka izrekla Marija). Večernice različnih praznikov so imele različen izbor psalmov in Monteverdi je uglasbil tiste, ki so bili namenjeni Marijinim praznikom. Tudi himnus Ave maris stella je bil sestavni del večernic Marijinih praznikov, medtem ko je kantik Magnificat zaključeval vsake večernice. Vsakega od psalmov kot tudi kantik Magnificat je v dejanski liturgiji uokvirjala koralna antifona, v vsakem Marijinem prazniku druga, ki se je zapela na začetku in na koncu psalma oziroma kantika. Monteverdi antifon za večernice Marijinih praznikov ni uglasbil, namesto tega pa sledi vsakemu psalmu izbrano paraliturgično besedilo, ki se na neki način navezuje na Marijo. Domnevno so bila ta besedila oziroma njihove uglasbitve mišljene kot nadomestki za ustrezne antifone. (Nigra sum in Pulchra es so sicer tudi koralne antifone, vendar imajo kot take prva krajše, druga pa daljše besedilo; Duo seraphim je gregorijanski responzorij, ne antifona; teh besedil Monteverdijevih *Marijinih večernic* torej ni mogoče imeti za liturgična besedila.) Začetni Domine ad adjuvandum je v resnici le odgovor na klic »Domine in adjutorium meum intende«; s tem klicem, odgovorom nanj ter sledečo doksologijo so se normalno začenjali vsi deli oficijskega obredja in tudi večernice. Monteverdi je uglasbil le odgovor in doksologijo; sam klic »Domine in adjutorium meum« naj bi se namreč pel kot enoglasni koralni spev.

Vsa liturgična besedila Monteverdijevih *Marijinih večernic* so uglasbena tako, da vključujejo koralne melodije, po katerih bi se pela kot koralni spevi. V primeru psalmov in kantika Magnificat so te koralne melodije psalmodični obrazci, imenovani tudi psalmodični toni, v primeru himnusa pa njegova melodija. Kot je razvidno iz preglednice 5, so nekateri psalmi uglasbeni le za zbarske glasove s continuom, drugi za različno število zbarskih in solističnih glasov s continuom, prvi psalm, himnus ter kantik pa vključujejo poleg tega še instrumentalni ansambel. Paraliturgična besedila so uglasbena za soliste in

continuo, in sicer tako, da število glasov raste: prvo je za enega solista, drugo za dva, tretje za tri, četrto za dva solista in šestglasni zbor; zadnjemu psalmu sledi *Sonata sopra Sancta Maria*. To je obsežna, večdelna osemglasna instrumentalna skladba, ki je zamišljena tako, da se v njej ves čas pojavlja klic »Sancta Maria, ora pro nobis«, poverjen sopranom, ki ga ponavljajo z isto preprosto melodijo. Z različnimi zasedbami, z menjavanjem koralnih in prostih stavkov kot tudi z rastočim številom glasov v stavkih *Marijine večernice* pričajo, da so bile zasnovane kot zaokrožena celota.

Preglednica 5: Sestav *Marijinih večernic*

Besedilni začetek	Funkcija	Zasedba
Domine ad adjuvandum	liturgično	6 glasov, 6 glasbil, continuo
Ps Dixit dominus	liturgično	6 glasov (zbor in solisti), 6 glasbil, continuo
Nigra sum	paraliturgično	1 solist, continuo
Ps Laudate pueri	liturgično	8 glasov (zbor in solisti), continuo
Pulchra es	paraliturgično	2 solista, continuo
Ps Laetatus sum	liturgično	6 glasov (zbor in solisti), continuo
Duo seraphim	paraliturgično	3 solisti, continuo
Ps Nisi dominus	liturgično	10 glasov (2 zbora), continuo
Audi coelum	paraliturgično	2 solista, 6 glasov (zbor), continuo
Ps Lauda Ierusalem	liturgično	7 glasov (2 zbora), continuo
Sonata sopra Sancta Maria		1 glas, 8 glasbil, continuo
himnus Ave maris stella	liturgično	8 glasov (2 zbora, solisti), 5 glasbil, continuo
Magnificat	liturgično	7 glasov (zbor in solisti), 6 glasbil, continuo

Z glasbenožanrskega stališča so *Marijine večernice* serija duhovnih koncertov, velikih in malih. Psalmi so dolge kompozicije; čeprav imajo koralne melodije, so te pogosto prikrite in nimajo vloge teme. Vsak delec besedila katerega koli psalma ima svojsko glasbeno upodobitev s svojsko tematiko, kar pomeni, da so uglasbitve psalmov zasnovane v smislu navezovalnega zaporedja različnih in kontrastnih delov; nekateri od teh s svojo obsežnostjo in tematsko enovitostjo tendirajo k samostojnim stavkom. Zaključni *Magnificat* je impozantna skladba; vsak od dvanajstih verzov besedila je formalno zaokrožena celota, ki bi jo bilo mogoče imeti za stavek; vsak ima lastno zasedbo in lastno tematiko, ki se razvija hkrati z dobro slišno koralno melodijo – vedno istim psalmodičnim obrazcem. Uglasbitve paraliturgičnih besedil kažejo podobno zasnovo: to so mali duhovni koncerti, v katerih se vzporedno z vsebino posameznih delov

besedila drugi na drugega navezujejo tematsko različni deli. Od psalmov in kantika se uglasbitve paraliturgičnih besedil ne ločijo le po manjši zasedbi, pač pa tudi po izrazito solistični in virtuozni zasnovi pevskih glasov.

Marijine večernice so raznolika, zvočno polna, barvita in čustveno močna glasba.

Glasba 17. stoletja

Glasbeni jezik z začetka in glasbeni jezik s konca 17. stoletja

Sočasna misel o glasbi

Delitev glasbenih dejavnosti

Teorija afektov

Glasbena retorika

GLASBENI JEZIK Z ZAČETKA IN GLASBENI JEZIK S KONCA 17. STOLETJA

Posplošeno gledano se je glasba v dobrem stoletju, od konca 16. do začetka 18. stoletja, močno spremenila. Kompozicije s konca 16. stoletja so pisane in zamišljene v menzuralni notaciji; potekajo v enem od dvanajstih modusov; mnoge imajo zgolj navezovalno obliko – sestojijo iz vrste drugi v drugega prehajajočih delov brez ene same teme in brez razvidnega načela, kako se deli povezujejo v celoto; besednih oznak za tempo ali značaj nimajo, in če jih poslušamo z današnjimi ušesi, mnoge med njimi tudi nimajo razpoznavnega značaja. Dobro stoletje kasneje je bilo precej drugače. Kompozicije z začetka 18. stoletja so zamišljene v taktih, potekajo v določenem duru ali molu (ne glede na to, kako se je o tem izrekala sočasna teorija); mnoge med njimi imajo besedne oznake za hitrost in značaj, ki ga je tudi sicer lahko prepoznati; slednjič izkazuje velika večina kompozicij z začetka 18. stoletja določeno glasbeno obliko.

Do vsega tega je privedel razvoj glasbe v 17. stoletju; razvoj, ki ga ni mogoče zvesti na eno samo v prihodnost usmerjeno premico. Za njim se namreč skriva na stotine medsebojno prepletenih dogajanj, »zgodb« o posameznih okoljih in ljudeh, skladateljih in njihovih opusih. Če obravnavamo posamezne vidike glasbe, tj. tonalnost (v širokem pomenu besede), časovno organiziranost, oblikovno organiziranost, izraznost, je razmeroma lahko razložiti razliko med dvema časovno oddaljenima točkama, veliko težje pa je prikazati kontinuirani razvoj, ki je privedel do stanja, kakršno je bilo na začetku 18. stoletja.

Z znaki za menzure in proporce menzuralne notacije je bilo mogoče določiti le to, koliko krajših vrednosti ima naslednja daljša notna vrednost: dve ali tri; okvirno je bil s tem določen tudi tempo. Večkrat se zatrjuje, da glasba, zamišljena in zapisana v menzuralni notaciji, ki načeloma ne zaznamuje poudarkov, poudarkov ni imela. Te trditve najbrž ni mogoče slepo aplicirati na katero koli glasbo poznega 16. stoletja, zapisano v menzuralni notaciji. Kot je bilo že omenjeno, je menzuralna notacija kot osnovne vrednosti poznala brevis, semibrevis (celinko), minimo (polovinko), semiminimo (četrtnko), tako da je glasba, zapisana v tej notaciji, potekala predvsem v teh vrednostih. Raba osmink je bila v vokalni polifoniji omejena; pogostejše so bile osminke v instrumentalni glasbi; šestnajstinke so bile izjemne.

Glasba, zapisana v taktih, je bistveno drugačna od tiste, zapisane v pravkar predstavljeni menzuralni notaciji. Takt je osnovna metrična enota kompozicije, znotraj katere prva doba nosi poudarek. Vrste taktov, npr. 2/4, 3/4, 6/8 ipd., so določene z ulomki, katerih imenovalc označuje osnovno vrednost gibanja,

števec pa, koliko v imenovalcu določenih vrednosti vključuje dani takt. V tričetrtinskem taktu je osnovna enota četrtnina, takt vključuje tri četrtnike in prva od njih je poudarjena. V triosminskem taktu je osnovna enota osminka, v taktu so tri osminke in prva je poudarjena. Ulomke, s katerimi so označeni takti, je treba razumeti v razmerju do vrednosti $1/1$, ki je zmeraj celinka: tri četrtnine, navedene v oznaki za tričetrtinski takt, so tri četrtnine ene celinke ($1/1$); tri polovice v tripolovinskem taktu so tri polovice ene celinke ($1/1$). Takti kot metrične enote kompozicije so v zapisu ločeni s taktnicami; kompozicija, zamišljena v taktih, sestoji iz določenega števila metričnih enot, ki so s tem, da je na začetku vsake poudarek, dobro razpoznavne. Ker so v taktih osnovne metrične enote največkrat četrtnike in osminke (včasih pa tudi polovinke ali šestnajstinke), poteka glasba, zamišljena v taktih, v krajših vrednostih; osminke in šestnajstinke, ki so v menzuralni notaciji izjemne, so v notaciji s takti (taktovna notacija) običajne.

Vendar pa takti (drugače kot proporci v menzuralni notaciji) ne označujejo hitrosti, tempa; četrtnina tričetrtinskega takta je lahko v dejanski izvedbi daljša ali krajša. Prav zato so se sredi 17. stoletja v italijanski glasbi začele pojavljati oznake za hitrost, ki so večkrat obenem tudi oznake za značaj kompozicije: *allegro*, *adagio*, *grave* itd.

Zdi se, da prehod menzuralne notacije v taktovno (in razvoj glasbe, zamišljene v menzuralni notaciji, v glasbo, zamišljeno v taktovni notaciji) ni povsem pojasnjen. Vsekakor obstoji v glasbi 17. stoletja veliko primerov, ki so v pogledu metrične organiziranosti dvoumni; dvoumni s stališča današnjega razumevanja, saj smemo predpostaviti, da so bili v svojem času in okolju razumljivi. Zvezo med menzuralno in taktovno notacijo predstavlja *tactus*, kot je obstajal v glasbi 16. stoletja. Kot je bilo že omenjeno, je bil *tactus* gib roke (ali udarec) pevovodje, ki je vodil skupino pojočih. *Tactus* je obsegal gib roke navzdol in gib roke navzgor. Načeloma je pevovodja z gibi roke nakazoval *semibrevis*, se pravi celinke: na prvo polovinko se je roka spustila, na drugo dvignila. Ker je *tactus* načeloma veljal eno celinko, so tudi takti taktovne notacije določeni z ozirom na vrednost celinke ($1/1$). To pomeni: tričetrtinski takt velja tri četrtnine nekdanjega *tactus*a (celinke), triosminski takt tri osmine nekdanjega *tactus*a itd.

Podobno dvojnost lahko vidimo v funkcijski tonalnosti v razmerju do modalnosti. Kot je bilo prikazano (gl. str. 20), se modalnost kaže v intervalnih razmerjih tonov dane melodije do izhodiščnega tona, imenovanega finalis. Melodija, ki poteka v prvem modusu, avtentičnem na *d*, ima v razmerju do tona *d* v smeri navzgor malo *terco f* in veliko seksto *h*, v smeri navzdol pa veliko sekundo *c*; melodija, ki poteka v petem modusu, avtentičnem na *f*, ima nad tonom *f* veliko *terco a* in pod tonom *f* malo sekundo *e*; melodija v sedmem

modusu, avtentičnem na g, ima nad tonom g tudi veliko terco h, a pod njim veliko sekundo f itd. Glasba poznega 16. stoletja je potekala v dvanajstih že predstavljenih modusih (na d, e, f, g, a in c, gl. str. 21), ki so se lahko transponirali tudi za kvarto navzgor oziroma za kvinto navzdol. V primeru transpozicije je imel glasbeni zapis en nižaj; kompozicija na g s stalnim nižajem b je bila tako v prvem ali drugem modusu na d.

Različno od modalnosti je funkcijska tonalnost funkcijsko razporejanje (terčno grajenih) akordov okoli durovega ali molovega trizvoka, ki predstavlja središče harmonskega prostora (toniko). V tonalni kompoziciji se posamezni akordi razumevajo z ozirom na funkcijo, ki jo imajo v razmerju do tonike, z ozirom na oddaljenost od tonike – oddaljenost po kvintnem krogu, ki je bodisi večja bodisi manjša. Vsaj od mojstra Josquina des Preza dalje, se pravi od druge polovice 15. stoletja dalje, lahko sledimo rastoči zavesti o tonalni razsežnosti v kompoziciji nastopajočih akordov. Velika večina glasbe druge polovice 16. stoletja izkazuje tonalne odnose in jo je kljub temu, da so jo njihovi avtorji razumeli kot modalno, mogoče razlagati kot tonalno, čeravno je njen tonalni prostor razmeroma ozek. Ta proces se je nadaljeval in v glasbi z začetka 18. stoletja je tonalnost izrazito prisotna. Kompozicije zgodnjega 18. stoletja imajo toniko bodisi na katerem od finalisov modalnega sistema (d, e, f, g, a, c) ali pa na kakem drugem od dvanajstih tonov (tako na h, b, fis, es itd.); zamišljene so bodisi v duru ali molu (na enem od dvanajstih tonov) in notirane so z določenim številom stalnih predznakov, višajev ali nižajev. Vsaka ima toniko, durov ali molov akord na izbranem tonu, ki deluje kot tonalno središče celote. Če razumemo modalnost kot odnos tonov melodije (ali več hkrati potekajočih melodij) do izhodiščnega tona, je to, da so kompozicije bodisi v duru ali molu, ostanek modalnosti v tonalnosti oziroma modalni aspekt tonalnosti. (S stališča tonalnosti je vseeno, ali je tonika durov ali molov akord; to, da je kompozicija ali durska ali molska, se kaže le v tem, da je nad izhodiščnim tonom v prvem primeru velika, v drugem pa mala terca). Modalnost in tonalnost se torej ne izključujeta, pač pa sta dva različna aspekta tonske organiziranosti glasbe.

V zvezi z vlogo modalnosti oziroma tonalnosti je pomenljivo še eno dejstvo: različnim modusom so se večkrat pripisovali različni značaji. Vse to je imelo svoj izvor v znamenitih Platonovih izvajanjih o etosu harmonij (v antičnem pomenu besede). Dejstvo je, da so se v teku 17. stoletja kompozicije z določenim značajem vse bolj izrazito zasnajevale v določenih durih ali molih: vigorozni allegro je bil pogosto v D-duru, umirjena idilična pastorala v F-duru, trpljenje in smrt sta se povezovala z e-molom itd. Posamezni duri in moli so imeli tako v zavesti skladateljev in glasbenikov že sami po sebi določene barve in določene vsebinske odtenke. O tem pojavu je mogoče zanimivo razmišljati

z več vidikov: glasbeno- in kulturnozgodovinskega, akustičnega, psihološkega. Eksaktno razložiti ga ni mogoče.

Naslednje, kar tudi značilno loči glasbo z začetka 18. stoletja od one s konca 16. stoletja, je bolj očitna ustaljenost ali tipiziranost glasbenih oblik. Vsaka kompozicija ima določeno obliko, vendar so bile oblike v glasbi konec 16. stoletja v splošnem bolj arbitrarne ali celo naključne: tako je bilo zlasti v vokalni polifoniji, kjer je bila oblika kompozicije na neki način odvisna od besedila oziroma skladateljevega razumevanja besedila. V 17. stoletju so se razvile različne glasbene oblike: vzorci, sheme, kako razporediti posamezne dele kompozicije ali kako voditi glasbeni tok. In skladatelji 18. stoletja so svoje nove skladbe, ne samo instrumentalne, pač pa tudi vokalne, zelo pogosto zasnavljali v že obstoječih glasbenih oblikah.

Pri glasbenih oblikah, kot so se razvile v glasbi 17. stoletja in kot so obstajale v zgodnjem 18. stoletju, je zanimivo opazovati, kako mnoge na neki način uresničujejo idejo kroga ali idejo odmika od izhodišča in vrnitve vanj. Tako je zasnovan npr. instrumentalni koncert: tema, ki se na začetku predstavi v osnovni tonaliteti, se v teku stavka pojavlja v nekaj sosednjih tonalitetah, kot da bi potovala po harmonskem prostoru, ob koncu pa se vrne v izhodišče in jo končno spet slišimo in dojemamo v osnovni tonaliteti, kot da bi se vrnila domov. Podobno idejo ima fuga, kjer se tema tudi pojavlja v več bližnjih tonalitetah, kar pomeni, da na neki način kroži po harmonskem prostoru. V ariji da capo predstavlja njen srednji del odmik, tretji in zadnji pa vrnitev v izhodišče. V domala vseh dvodelnih oblikah modulira prvi del v tonaliteti dominante (ali pa v paralelni dur), v drugem pa se glasbeni tok od dominante vrača k toniki: kar je ob koncu prvega dela zvenelo kvinto višje, na dominantni, na koncu drugega dela pristane na toniki kot na svojem pravem mestu. Tudi številne druge oblike in posamezne kompozicije so narejene tako, da ob koncu spet slišimo tisto, kar je bilo na začetku, kot da bi glasbeni tok opisal določeni krog. S to zamisljivo obliko je povezano dejstvo, da je tematika kompozicij zgodnjega 18. stoletja skoraj zmeraj hierarhizirana; v tem smislu, da ima domala vsako oblikovno zaključeno delo eno samo glavno in razpoznavno glasbeno misel, ki jo slišimo na začetku. Ne samo v monotematskih kompozicijah, tudi v tistih, ki sicer niso strogo monotematske, ima določena glasbena tvorba vlogo tematskega izhodišča ali tematske osnove.

V teku 17. stoletja so se razvile večstavčne oblike, ki jih v glasbi 16. stoletja z nekaj omejitvami ni bilo. Kot pravo večstavčno kompozicijo starejših obdobij bi lahko prepoznali le mašo. (Po vsebini besedil povezane ciklese motetov ali madrigalov, kot so nastajali v 16. stoletju, bi težko imeli za večstavčne skladbe, in tako tudi dele dvo- in večdelnih motetov in madrigalov. Pač pa so se v smislu

večstavčnosti tu in tam v drugi polovici 16. stoletja pojavljali plesni pari.) V 17. stoletju sta nastali večstavčna suita in sonata, na začetku 18. stoletja večstavčni instrumentalni koncert, pa tudi dvostavčne kompozicije tipa preludij in fuga. Poleg tega so se v 17. stoletju razvile večje vokalne oblike (opera, oratorij, kantata), ki sestojijo iz več stavkov oziroma več oblikovno zaključenih enot že iz neglasbenih razlogov: njihovo dramsko ali kako drugače pripovedno besedilo je oblikovano tako, da je že samo nakazovalo členitev v posamezne glasbeno zaključene enote.

V zvezi s suito in sonato bi lahko razmišljali o dveh vrstah večstavčnosti. Gledano zgodovinsko je suita nastala z druženjem različnih plesov v isti tonaliteti; suitna večstavčnost je tako združevalna. Nasprotno se nastanek večstavčne sonate zgodovinsko razlaga kot posledica razširitve in oblikovne osamosvojitve posameznih delov kancone. Sonatno večstavčnost bi tako lahko označili kot razširitveno. Pri suiti si načeloma lahko predstavljamo, da bi jo bilo možno sestaviti z združitvijo že prej obstoječih plesov; pri sonati pa je njena večstavčnost nujno zastavljena že v osnovni kompozicijski zamisli.

Nadalje je treba poudariti, da so se v teku 17. stoletja močno razvili instrumentalni idiomi. Instrumentalni idiomi so v določeni meri obstajali že v glasbi druge polovice 16. stoletja: tako specifična glasba za lutnjo in specifična glasba za glasbila s tipkami, čeravno brez izrazitejšega razlikovanja med orglami in čembalom. A kar zadeva enoglasna glasbila, godala, pihala, trobila, instrumentalne idiomatike skorajda ni bilo; polifona ansambelska glasba je bila domala zmeraj komponirana tako, da iz posameznih melodičnih glasov ni razvidno, katerim glasbilom naj bi bili namenjeni. Dobro stoletje kasneje je bilo bistveno drugače. Ne le, da je obstajala glasba, ki je bila že v kompozicijski zasnovi zamišljena za čembalo, in glasba, ki je bila že v kompozicijski zasnovi zamišljena za orgle; v italijanski glasbi se je izoblikoval izrazit godalni idiom, in sicer za godala družine violin, ki so v teku stoletja izpodrinila viole. Obenem s tem se je začel uveljavljati ansambel ne nujno solistično zasedenih godal s continuum (dve violini in continuo, dve violini, viola in continuo ipd.) kot standardno glasbeno telo, iz katerega se je proti koncu 17. stoletja razvil orkester. Ansambel oziroma orkester je bodisi spremljal pevca solista bodisi igral ansambelske oziroma orkestrske kompozicije, v instrumentalnem koncertu skupaj s solisti. Zdi se, da razločna afektnost glasbe (gl. nadaljevanje), tako razpoznavna v glasbi od sredine 17. stoletja dalje, ne bi bila možna brez razvitih instrumentalnih idiomov, in še zlasti godalnega.

Obenem z razvitjem instrumentalnih idiomov se je izoblikoval tudi idiom solističnega virtuoznega petja. To je nedvomno obstajalo tudi že v glasbi druge polovice 16. stoletja, vendar predvsem kot virtuozna in napol improvizirana

solistova interpretacija sicer mnogo preprostejše linije (npr. v dveh verzijah Monteverdijeve arije *Possente spirto*, gl. str. 95). Drugače je v arijah in duetih od konca 17. stoletja dalje, kjer je virtuozno idiomatsko petje že del same kompozicijske zasnove. V določenem smislu bi tako lahko govorili o instrumentalizaciji solističnega petja.

Slednjič velja izpostaviti, da imajo kompozicije z začetka 18. stoletja skoraj zmeraj razpoznavni značaj ali glasbeno vsebino, ki jo je mogoče uvrstiti v določeni tip. Oblikovno zaključena dela, skladbe ali stavki večstavčnih del so ali veseli, vigorozni ali pompozni, razigrani, umirjeni, žalostni, turobni itd. Z drugimi besedami bi lahko rekli, da je bila kompozicija kot oblikovno zaključeno delo ali kot stavek večstavčnega dela v zgodnjem 18. stoletju skoraj zmeraj izraz enega samega afekta, kar je bilo v glasbi poznega 16. stoletja prisotno le v veliko manjši meri. V okviru težnje po posredovanju določenega afekta so se v teku 17. stoletja razvili in vzpostavili nekateri tipi kompozicij, določeni predvsem po svojem značaju ali glasbeni vsebini. Najizrazitejša te vrste primera sta bila lamento, tj. tožba, in pastoral. Težko, če sploh možno, je presoditi, kaj je bil vzrok takemu razvoju. Pogosto se to, da je glasba 17. stoletja vse izraziteje izražala določeni afekt, povezuje s sočasnim pojmovanjem smisla glasbe, s t. i. teorijo afektov.

SOČASNA MISEL O GLASBI

DELITEV GLASBENIH DEJAVNOSTI

Medtem ko se v srednjem veku področja glasbenih dejavnosti v splošnem niso strogo ločevala, se je v 16. stoletju razmeroma široko uveljavilo deljenje glasbenih dejavnosti na tri velika področja: *musica theorica*, *musica practica*, *musica poetica*. To delitev, ki ima svoje korenine v aristotelski filozofiji, najdemo npr. v traktatu *Practica musicae*, ki ga je leta 1556 izdal nemški skladatelj, organist, profesor na univerzi v Wittenbergu Hermann Finck (1527–1558). Tri navedena področja so poimenovana po treh grških glagolih: θεωρέω, 'gledam', 'motrim'; πράττω, 'delam', 'uresničujem', in sicer tako, da se izpolnjuje dokončni smisel stvari; ποιέω, 'izdelujem'. *Theorica* je torej čisto in brezinteresno opazovanje glasbe, ki ga vodi sama želja po vedenju brez zunanjega smotra; opazovanje, ki ima smisel le samo v sebi, se pravi teorija sama; *practica* je igranje in petje, s čimer se izpolnjuje končni smoter vse glasbene dejavnosti; *poetica* je izdelovanje glasbe, se pravi komponiranje. Pri komponiranju je smisel izdelovanja zunaj samega izdelovanja: smisel skladateljevega dela ni to, da piše, pač pa to, da nekdo zapisano kasneje zapoje

ali zaigra. Nasproti temu je tisto, kar nastane kot *musica practica*, igranje, petje, izpolnitev končnega smisla. Ker delovanje znotraj »poetike« še ni izpolnitev končnega smisla, za njim nekaj ostane: narejena kompozicija. Nasprotno za »praktiko« ne ostane nič, saj se je s tem, ko je bila kompozicija zaigrana, njen smisel dokončno uresničil.

Izraza *practica* in *theorica* sta se v zvezi z glasbo uporabljala že pred 16. stoletjem; nasprotno temu pa je bil izraz *musica poetica* v 16. stoletju nekaj novega. Prvi ga je domnevno uporabil in definiral glasbeni teoretik Nikolaus Listenius (rojen ok. 1510), in sicer v svojem leta 1533 izdanem spisu *Rudimenta musicae* ('Osnove glasbe', 'Glasbena začetnica'). Tudi Listenius je deloval v Wittenbergu, kjer je študiral in bil kasneje učitelj na latinski šoli. Njegov traktat je bil splošno poznan in zelo verjetno je Finck povzel pojmovanje poetike po njem. Listenius je poetiko označil kot delovanje, pri katerem nastane »opus consummatum et effectum« ali »opus perfectum et absolutum«, se pravi 'dovršeno in izpeljano' oziroma 'popolno in neodvisno delo'. Ta izjava je v zgodovini glasbenoestetske misli znamenita, saj priča o zavesti, da so glasba pravzaprav glasbena dela, od katerih je vsako nekaj svojkega in individualnega.

Z izrazom *musica poetica* se je v 17. stoletju označevalo torej komponiranje, in knjige, ki so ga imele v svojem naslovu, so bile učbeniki komponiranja. Najznamenitejša takšna knjiga je bila latinsko pisana *Musica poetica*, ki jo je leta 1606 izdal Joachim Burmeister (1564–1629), učitelj na mestni šoli v Rostocku.

TEORIJA AFEKTOV

Po splošnem prepričanju 16., 17. in tudi 18. stoletja naj bi bil smisel glasbe ta, da izraža različna razpoloženja in da jih vzbuja v poslušalcih, ki jih tako podoživljajo. Na začetku svoje prve razprave, *Kompendija o glasbi* (*Compendium musices*), je mladi René Descartes leta 1618 zapisal: »Finis ut delectet variosque in nobis moveat affectus. Fieri autem possunt cantilena simul tristes et delectabiles, nec mirum tam diversae: ita enim elegeographi et tragoedi eo magis placent, quo maiorem in nobis luctum excitant.« 'Namen glasbe je: da ugaja in vzbuja v nas različna razpoloženja. Skladbe so lahko hkrati žalostne in prijetne, in ni čudno, da so tako različne: saj tudi elegiki in tragiki toliko bolj ugajajo, kolikor večjo žalost vzbujujejo.' Ključni pojem tega in tovrstnih razmišljanj je pojem afekta, ki ga je treba razumeti kot določeno duševno stanje, močno čustvo ipd. Glasba izraža torej različna duševna stanja, afekte, in jih tudi vzbuja: kolikor bolj intenzivno in prepričljivo, toliko boljša in toliko popolnejša kot umetnost je.

Kot je znano, si je doba prizadevala dognati, kaj so čustva ali duševna stanja in kako pride do njih. Isti Descartes je leta kasneje (1549) napisal v francoščini

razpravo *Les passions de l'âme* ('Stanja duše', smiselno 'Stanja človeške duševnosti'), v kateri je skušal na fiziološki način razložiti, kako nastajajo občutki, čustva ipd.: Čuti kot vid, tip itd. zaznavajo, so v službi zaznavanja; dražljaji potujejo po telesu, na neki način udarjajo na človekovo duševnost in povzročajo določene občutke, čustva, stanja. Če so dražljaji močnejši, je tudi z njimi povzročeno stanje bolj izrazito, kar pomeni, da obstoji med zunanjimi dražljaji in duševnimi stanji vzročna povezava.

Ta vzročna povezava se je iskala tudi v glasbi. Ena najboljsežnejših razprav o glasbi, nastalih v 17. stoletju, je *Musurgia universalis* ('Splošno glasbotvorje'), delo učenega jezuita Athanasiusa Kircherja (1601–1680) iz leta 1650, ki obsega kakih tisoč latinsko pisanih strani. (Izvod te knjige so imeli tudi ljubljanski jezuiti; zdaj je v NUK.) Takole je Kircher v šestem poglavju razmišljal o afektih in vzbujanju afektov z glasbo:

»Qua ratione instituenda melothesia, ut datum quemvis affectum moveat. Octo potissimum affectus sunt, quos musica exprimere potest. Primus est amoris. Secundus luctus seu planctus. Tertius laetitiae et exultationis. Quartus furoris et indignationis. Quintus commiserationis et lacrymarum. Sextus timoris et afflictionis. Septimus praesumptionis et audaciae. Octavus admirationis. Ad quos omnia reliqua pathemata facile revocantur. Affectus amoris est passio, sive desiderium perfruendae pulchritudinis dilecte rei ... Et quoniam in amantibus iam motus sunt vehementes, modo languidi, nonnumquam suaviter titillantes, ut ad similia pathemata alium commoveas similibus harmonicis motibus melothesia, ut gaudeat, necesse est. Hinc enim fiet, ut motus huiusmodi harmonici per intervalla vehementia, languida, mollia, et exotica spiritum ceu amorosum passionis organum similiter afficiant.«

'Kako mora biti narejena skladba, da bo lahko vzbudila kateri koli afekt. Osem je afektov, ki jih more glasba zlasti izraziti: prvi ljubezni, drugi žalosti in gorja; tretji veselja in radosti; četrta besa in jeze; peti usmiljenja in solza; šesti strahu in bede; sedmi prevzetnosti in drznosti; osmi občudovanja. Vse ostale afekte je mogoče zvesti na te. Afekt ljubezni je hrepenenje ali želja po uživanju lepote ljubljene stvari ... Ker doživljajo ljubeči močna duševna gibanja, bodisi da so ta hrepeneča bodisi včasih sladko dražeča, se mora glasba posluževati podobnih gibanj, če hočeš k podobnim čustvom ganiti drugega. Tako se bo namreč zgodilo, da bodo tovrstni glasbeni postopi s silovitimi, medlečimi, mehкими in nenavadnimi intervali podobno navdali duha oziroma tisti del duševnosti, ki je sposoben ljubezni.'

In nadalje: »Affectus doloris est passio animae, qua vel ob insignem adversitatem v. g. ob parentum, filiorum, amicorum mortem, aut similes sinistros eventus intrinseco compassionis dolore tangimur. Ut igitur similes doloris

affectus harmonicis modulis exprimantur, primo doloris energiam, motusque animi in dolore se exerentes comparatos habeas oportet: hisce enim si similes motus harmonicos accomodes, praestabis haud dubie, quod intendis.«

‘Afekt žalosti je čustvo, ki nas navda z notranjo bolečino ob veliki nesreči, npr. ob smrti staršev, otrok, prijateljev ali ob podobnih hudih dogodkih. Da bi bili podobni afekti izraženi z glasbo, si moraš najprej dobro predstavljati notranjo moč žalosti in gibe duše, kot se kažejo v žalosti. Če boš tem gibom prilagodil gibanje glasbe, boš brez dvoma dosegel, kar nameravaš.’

Prepričanje, da so med zunanjimi dražljaji in čustvi razložljive vzročne povezave, je vodilo k iskanju vzročnih povezav med posameznimi glasbenimi sestavinami in čustvi, ki naj bi jih vzbujale, oziroma k pripisovanju afektnih vrednosti posameznim glasbenim sestavinam. Določena glasba očitno vzbuja določena čustva; ker pa je v določenem modusu, določeni menzuri ali taktu, ker ima določeni tempo, določena sozvočja, je vzrok čustev, ki jih vzbuja, pravzaprav v njenih tovrstnih sestavinah. Od tod so se pojavljale misli, da je za takšno razpoloženje primeren ta modus, za drugačno neki drugi, da se veselje izraža z modusom na g, da je za radost primeren tridelni metrum, da se bolečina izraža z disonancami in kromatiko itd. Sklop razmišljanj, da je smisel glasbe vzbujanje duševnih stanj, in sklop raznolikih sodb o tem, katere glasbene sestavine vzbujajo katera duševna stanja, se včasih označuje kot teorija afektov. Opomniti velja, da sodbe o vrednosti posameznih glasbenih sestavin niso bile niti enotne niti utemeljene – slednje niti niso mogle biti.

Vse to je razvidno tudi iz navedenega odlomka iz *Musurgia universalis*. Kircher je očitno verjel v vzročno povezavo med zunanjimi dražljaji, tudi glasbenimi, in duševnimi stanji. Njegove misli o notranji moči raznih čustev, o tem, kako naj se skladatelj pogloblja vanje, in o glasbenem gibanju so zelo zanimive. Očitno si je predstavljal, da je umetnik tisti, ki razume vsako človeško čustvo, duševno stanje, ki se zna popolnoma vživeti vanj, ki ve za »energijo« razpoloženj in afektov in zna vse to posneti in vložiti v svojo kompozicijo. Vendar pa Kircher ni mogel na racionalistični način razložiti, kako vse to poteka, niti ne, katere glasbene sestavine vzbujajo katera razpoloženja in zakaj.

Kot je razvidno iz tega prikaza, izhaja teorija afektov iz Platonovega razumevanja umetnosti kot mímesis. Po tem razumevanju je umetnost posnemanje in prikazovanje, ki ima določeni vpliv na tistega, ki posnemanje in prikazovanje podoživlja (gledalca, poslušalca). Teorijo afektov bi lahko imeli za ustrezno razširitev ali prilagoditev Platonovih pogledov za glasbo 16., 17. in tudi 18. stoletja.

S stališča kasnejšega razvoja glasbenoestetske misli je v zvezi s teorijo afektov zanimivo dvojje: (1) Odsotnost misli, da podoživljanje duševnih stanj ob glasbi oziroma preko glasbe ni premočrtno in neposredno: da doživljati

žalost ob žalostni glasbi ni isto kot biti resnično žalosten. (2) Odsotnost zavesti o glasbenem delu kot estetski celoti, ki le kot takšna lahko vzbuja določena stanja, občutke, doživetja (ne pa kot seštevek ali zmnožek učinkov svojih posameznih sestavin: ritmov, tempa, modusa itd.).

GLASBENA RETORIKA

Če se je v 16. in 17. stoletju utrdila zavest o glasbeni poetiki, o komponiranju, in če se je razmišljalo o smislu glasbe, je razumljivo, da se je razpravljalo tudi o tem, kako naj skladatelj doseže, da bo kot vzbujevalec afektov prepričljiv. Razmišljanje o tem je vodilo nekatere mislece, zlasti nemške, k prenašanju retorične teorije v glasbo.

Kot je znano, je bil vse od antike naprej prepričljiv govorni nastop osnovni instrument posredovanja misli, še zlasti pa osnovni instrument za doseg določenega cilja. Tako se je od vsakega izobraženca pričakovalo, da bo izurjen govornik, ki bo znal prepričati svoje poslušalce bodisi kot pravnik, politik, duhovnik, učenjak ali kaj drugega. Učenci latinskih šol so spoznavali retorično teorijo, za vajo so sami izdelovali latinske govore in jih deklamirali. V tej zvezi je v 16., 17., 18. stoletju nastalo veliko število raznih učbenikov retorike, ki so temeljili predvsem na antičnih avtorjih kot Ciceron in Kvintilijan. Ti učbeniki govorijo o tem, kako se govor naredi, kako se predstavi, kakšen mora biti, da bo dober in prepričljiv. Po eni od več različnih, čeprav v bistvu sorodnih poti, kako narediti govor, naj bi celotni postopek obsegal štiri stopnje: inventio ('iznajdba', 'osnovna zamisel'): govornik določi, kaj je tema njegovega govora; dispositio ('razporeditev'): govornik si zamisli, kako bo govor členjen, koliko delov bo imel in kaj bo njihova vsebina; elocutio ali elaboratio ('ubesedenje', 'izdelava'): govornik govor izdela, ga napiše; pronuntiatio ('izgovor', 'govorni nastop'): govornik se nauči govor primerno podati. Učbeniki so nadalje učili, koliko delov mora imeti govor, in pogosto se je mislilo, da morajo biti trije ali da jih mora biti pet: exordium ('uvod'): govornik vzbudi zanimanje za svoj nastop; narratio ('pripoved'): govornik razloži glavno misel; confirmatio ('utrditev'): govornik navaja dokaze za svojo trditev; confutatio ('zavrnitev'): govornik zavrne vse morebitne pomisleke ali ugovore; conclusio ('zaključek'): govornik glavno misel še enkrat poudari in utrdi.

Retorična teorija je govorila še o drugem: kako vzbuditi radovednost, kako ganiti, prepričati, kako čustveno delovati na poslušalce, slednjic tudi o tem, kako narediti govor pesniško lep. V tem smislu so se v učbenikih razlagale in priporočale retorične ali pesniške figure, ki so danes predvsem predmet literarne teorije: metafora, metonimija, oksimoron, parabola in številne druge.

Ker je bila retorična teorija vsesplošno poznana, se je začela prenašati v

glasbo. Tako kot obsega izdelava govora štiri stopnje, tako je lahko tudi izdelava kompozicije štiristopenjska: skladatelj si izmisli temo, zamisli si, koliko delov bo kompozicija imela, jo izdelava, napiše, nakar se kompozicija zaigra (kar sodi že v področje *musica practica*). Kot ima govor tri ali pet delov, jih ima lahko tudi kompozicija: gotovo je nekaj njen začetek, nekaj njen konec in nekaj, kar je v njeni sredi. Poleg tega so si številni razpravljavci zamišljali, da obstoji tudi v glasbi nekaj takega, kot so retorične ali pesniške figure: posebni postopki, okraski, ki dajejo kompoziciji in njenim delom poseben čar, lepoto, prepričljivost. V tem smislu so retoričnim oziroma pesniškim figuram skušali najti vzporednice v glasbi, in te so poimenovali bodisi z že obstoječimi latinskimi in grškimi izrazi, kot so bili uveljavljeni v retorični teoriji, ali pa z novimi.

Prvi, ki je v prikazanem smislu razpravljal o glasbenoretoričnih ali glasbenih figurah, kot se navadno imenujejo, je bil že omenjeni Joachim Burmeister, in sicer v svojem traktatu *Musica poetica*. Kot pove naslov in kot je bilo že omenjeno, je to učbenik komponiranja, v katerem je predstavljeno vse, kar mora skladatelj vedeti in znati, da lahko ustvarja glasbo. Ob koncu dela, potem ko je bilo povedano že vse bistveno, učbenik vključuje še poglavju o glasbenoretoričnih figurah. Če naj bi bila kompozicija lepa, se mora po Burmeistrovem mnenju posluževati tudi glasbenoretoričnih figur. Sledi predstavitev 26 figur z opisi in primeri iz raznih del skladateljev Burmeistrovega in neposredno predhodnega časa. Za Burmeistrom je vrsta teoretikov 17. in 18. stoletja razpravljala o glasbenih figurah, tako Athanasius Kircher v že omenjeni *Musurgia universalis*, Schützev učenec Christoph Bernhard (1628–1692) v razpravi *Tractatus compositionis augmentatus* ('Razširjena razprava o kompoziciji') iz leta 1657, Tomáš Baltazar Janovka (1669–1741) v delu *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* ('Ključ do zaklada velike glasbene umetnosti'), izdanem v Pragi 1701, Bachov sorodnik Johann Gottfried Walther (1684–1748) v rokopisnem spisu *Praecepta der musicalischen Composition* ('Načela glasbene kompozicije') iz leta 1708 in drugi.

Glasbenoretorične figure niso bile določene glasbene tvorbe ali motivi, ki bi jih skladatelj po lastni izbiri vnašal na ustrezna mesta svoje skladbe, pač pa so bile tipizirani vzorci motivov, raznih glasbenih tvorb in pa tipizirani vzorci raznih kompozicijskih postopkov, po katerih je skladatelj lahko oblikoval posamezna mesta svoje kompozicije. V tem smislu so mogle biti izvor skladateljeve umetniške invencije. Sodobni pregled glasbenoretoričnih figur, ki upošteva vse ustrezne vire, jih šteje okoli 150. Pripomniti velja, da so iste figure v različnih virih poimenovane včasih z različnimi izrazi, in obratno, da so isti izrazi uporabljeni mestoma za različne figure. Teorija glasbenoretoričnih figur, kolikor jo lahko razumemo kot teorijo, ni bila enotna. Zdi se, da so

nekateri avtorji skušali vsaki retorični figuri poiskati glasbeno vzporednico. Kot vsem drugim glasbenim sestavinam so se tudi glasbenim figuram pripisovale določene afektne vrednosti.

Sodobni pregled ločuje glasbenoretorične figure v sedem skupin: 1. figure s ponavljanjem; 2. figure s postopkom imitacije; 3. figure z disonancami; 4. figure s specifičnimi intervali; 5. figure s tonskim slikanjem (*hypotyposis*); 6. figure s posebno zvočnostjo; 7. figure s pavzami.

Navedimo nekaj primerov. Figure s ponavljanjem (1. skupina): *climax* (gr. 'lestev'): ponovitev določenega melodičnega segmenta za sekundo više; *paronomasia* (gr. 'ponovitev besede v drugem pomenu'): ponovitev melodičnega segmenta z drugačnim nadaljevanjem; *gradatio* (lat. 'stopnjevanje'): sekvence v smeri navzgor; *palilogia* (gr. 'ponovitev'): ponovitev določenega melodičnega segmenta v istem glasu. Primeri figur z imitacijo (2. skupina): *anafora* (gr. 'vzdigovanje'): imitacija v drugem glasu; *fuga imaginaria* (lat. 'namišljeni beg'): kanon. Primeri figur z disonancami (3. skupina): *cadentia duriuscula* (lat. 'trda kadenca'): disonančna kadenca, postopek, ko v trenutku, ko se disonančni zadržek razveže, nastopi v drugem glasu prehitrek; posledica sta dve disonančni sekundi druga za drugo; *ellipsis*, *elipsa* (gr. 'izpust'): izpust konsonančnega tona, zaradi česar so toni melodije v odnosu do drugih glasov disonančni. Primer figure s specifičnim intervalom (4. skupina): *exclamatio* (lat. 'vzklik'): melodična linija se dvigne za širši interval (npr. malo seksto), kar deluje kot vzklik. Primeri tonskega slikanja (5. skupina): *anabasis* (gr. 'stopanje navzgor'): melodična linija se vzpenja, s čimer slika ali nakazuje dvigovanje; *katabasis* (gr. 'stopanje navzdol'): melodična linija pada in slika s tem spuščanje; *circulatio* (lat. 'kroženje'): melodična linija se suka okoli istega tona in slika s tem kroženje ali nekaj okroglega. Primer figure s posebno zvočnostjo (6. skupina): *mutatio toni* ('menjava modusa'): nenadna menjava modusa, nenadna modulacija. Primer figure s pavzami (7. skupina): *suspirtio* (lat. 'vzdihovanje'): melodična linija se prekinja s pavzami, kar nakazuje vzdihovanje.

Če primerjamo glasbena dela 16., 17. in 18. stoletja s sočasno glasbenoretorično teorijo, lahko presojamo, v kolikšni meri je bila glasba v resnici skladna z zamisljimi o glasbeni retoriki in glasbenoretoričnih figurah. Gotovo je obliko marsikatero kompozicije časa mogoče razlagati z retorično tri- ali petdelnostjo, saj ima nazadnje vsaka kompozicija neki razločni začetek in neki razločni konec. Podobno lahko poslušalec na marsikaterem mestu kake kompozicije prepozna nekaj kot »*confirmatio*«, 'zatrjevanje', ali pa nekaj kot »*confutatio*«, 'zavračanje'. V konkretnem glasbenem toku skladb časa je skoraj zmeraj možno prepoznavati tudi glasbenoretorične figure, čeravno jih

je ponekod več, drugod manj. Vendar je razlaganje glasbe s pojmi iz retorične teorije največkrat neeksaktno, arbitrarno in v precejšnji meri prepuščeno razlagalčevi fantaziji.

Teorija glasbene retorike je bila v 17. in 18. stoletju ponekod bolj poznana, tako npr. v nemških deželah, drugod manj, vsekakor pa ni bila tako splošna in osnovna kot npr. teorija modusov. Prav zaradi tega je težko reči, kateri skladatelji so glasbeni tok svojih kompozicij zavestno oblikovali v smislu figur in kateri zgolj nezavedno. A ne glede na to imamo v seznamu glasbenoretoričnih figur katalog tipičnih kompozicijskih vzorcev in postopkov glasbe poznega 16., 17. in tudi 18. stoletja.

Italijanska instrumentalna glasba poznega 16. in zgodnjega 17. stoletja

Ansambelska glasba

Ansambelske kompozicije Giovannija Gabrielija

G. Gabrieli, Canzon noni toni à 8

G. Gabrieli, Sonata pian e forte

Sonata

Sonate Biagia Marinija

B. Marini, La Gardana

Glasba za glasbila s tipkami

Andrea Gabrieli

A. Gabrieli, Canzon ariosa

Claudio Merulo

Merulove orgelske kompozicije

C. Merulo, Toccata prima

Intonacije G. Gabrielija

Girolamo Frescobaldi

Kompozicijska izhodišča

Toccate

G. Frescobaldi, Toccata

Kancone

G. Frescobaldi, Canzona dopo l'Epistola

Ricercari, capricci

G. Frescobaldi, Ricercare dopo il Credo

Orgelske maše

ANSAMBELSKA GLASBA

V drugi polovici 16. stoletja je bilo komponiranje za instrumentalne ansamble v Italiji že močno razvito. O tem pričajo predvsem od sredine 16. stoletja dalje vse številnejši tiski. Po orientacijskem in nepopolnem pregledu je bilo od sredine 16. stoletja do okoli leta 1630 izdano okoli 100 zbirk z različnimi ansambelskimi kompozicijami, in te so bile delo kakih šestdeset do sedemdeset skladateljev (od katerih pa jih zdajšnje glasbeno življenje pozna le kakih 15). Skoraj vsa ta glasba je bila zasnovana polifono, se pravi za določeno število načeloma enakovrednih glasov: štiri, pet, šest, neredko tudi vse do petnajst in več, včasih pa tudi za dva ali tri. Skladatelji so zelo redko določili glasbila oziroma zasedbe, s katerimi naj bi se njihove kompozicije igrale, in včasih je na naslovnicaah navedba, da se lahko igrajo s katerimi koli glasbili (»per sonar con ogni sorte di stromenti«). Očitno so o dejanskih izvedbah odločale konkretne potrebe in možnosti.

Če si ogledamo naslove zbirk, vidimo, da so objavljene kompozicije označene največkrat kot *ricercari* ali *kancone* (»*canzoni*«), pogosto pa tudi kot sonate, fantazije, *capricci*, koncerti (»*concerti*«), *scherzi*, *balletti*, *simfonie* (»*sinfonie*«), posamezni plesi. Vsi ti in drugi izrazi so imeli svoje pomene, vendar jih skladatelji pri naslavljanju svojih zbirk niso pojmovali enotno, zaradi česar se pod istimi naslovi lahko skrivajo po tipu tudi zelo različne kompozicije. Iz samega naslova zbirke tako še ni razvidno, katere vrste kompozicij vsebuje. Izraz *sonata* je v 16. stoletju označeval katero koli instrumentalno skladbo (ožji pomen je dobil šele v teku 17. stoletja); kot *ricercari* so se včasih označevale skladbe, ki so bolj podobne *kanconam* ali pa instrumentalno okrašenim verzijam vokalnih kompozicij; za izrazoma koncert ali simfonija se lahko skrivajo precej različne kompozicije itd. Ne glede na to, kako so skladatelji sami imenovali in pojmovali svoja dela, sestoji italijanska ansambelska glasba s konca 16. in začetka 17. stoletja predvsem iz *ricercarov*, *kancon* in plesnih skladb.

Ker instrumentalne kompozicije nimajo besedila, po katerem bi se ravnala oblika skladbe, se je pri komponiranju ansambelskih kompozicij pozornost prenesla na glasbeno obliko samo. Problem, pred katerim so stali skladatelji poznega 16. stoletja, je bil, kako izpeljati kompozicijo, da bo sama po sebi kot glasba (brez besedila) smiselna in enovita. Kot je bilo že nakazano (gl. str. 34), se je pri *ricercaru* ta težnja manifestirala predvsem v monotematskosti kompozicije. Pri *kanconi* je možno zaznati različne in celo nasprotujoče si težnje, ki so se lahko manifestirale tudi v isti kompoziciji: težnja po vse večji raznolikosti posameznih delov kompozicije (pri čemer se smiselna celota vzpostavlja preko raznolikega), težnja po sorodnosti tem (ali motivov) posameznih delov

in težnja po hierarhizaciji motivov; slednje v tem smislu, da ima začetna tema (ali motiv) vlogo osrednje glasbene ideje celotnega dela. Navedene težnje, ki so bile enako prisotne tudi v sočasnih čembalskih in orgelskih ricercarih in kanconah, so v teku 17. stoletja privedle do novih glasbenih oblik.

Kot je bilo omenjeno, je za ansamble komponiralo nekaj ducatov skladateljev. Vidnejši med njimi so bili: Giovanni Gabrieli (med 1554 in 1557–1612), Claudio Merulo (1533–1604), Salamone Rossi (1570–1630), Luzzasco Luzzaschi (1545–1607), Annibale Padovano (1527–1575), Gabriello Puliti (med 1575 in 1580–1642/43), ki je med drugim deloval tudi v Kopru, Lodovico Viadana (ok. 1560–1627), Biagio Marini (1594–1663), Girolamo Frescobaldi (1583–1643), Gioseffo Guami (1542–1611), Ascanio Mayone (ok. 1565–1627), Dario Castello (1. polovica 17. stoletja) in drugi.

ANSAMBELSKESKOMPozICIJE GIOVANNIJA GABRIELIJA

V že omenjeno zbirko *Sacrae Symphoniae* ('Sveta sozvočja') iz leta 1597 je Giovanni Gabrieli vključil tudi nekaj instrumentalnih ansambelskih kompozicij; samo njegovim ansambelskim delom pa je bila posvečena posmrtna zbirka *Canzoni et sonate* ('Kancone in sonate') iz leta 1615, ki vključuje vsega skupaj 21 zaporedno oštevilčenih skladb. Poleg tega se je nekaj njegovih ansambelskih del ohranilo še drugače. Gabrielijeve ansambelske skladbe so se lahko igrale kjer koli, nedvomno tudi pri bogoslužju. Možno jih je imeti za sakralno glasbo, kar nakazuje tudi dejstvo, da jih je Gabrieli vključil v zbirko svojih sakralnih del.

Gabrielijeve ansambelske kompozicije so zasnovane za nedoločene zasedbe od 4 do 15 glasov, ena pa je celo 22-glasna. (Ker zasedbe niso predpisane, so novodobne izvedbe zvočno lahko tudi zelo različne.) Glasovi so pogosto razdeljeni v zборе, tj. v dve, tri štiriglasne skupine, obravnavane v smislu tehnike cori spezzati. Kompozicijsko so vse to neprekinjene skladbe iz drugi v drugega prehajajočih delov. Po naslovih so bodisi kancone ali manj številne sonate. Razlika med enimi in drugimi ni točno določljiva. Kancone so živahna in dogajanja polna glasba; njihov začetni motiv je domala zmeraj v značilnem daktilskem ritmu, ki ga je pogosto čutiti tudi iz celotne kompozicije. Pri številnih kanconah je tako ali drugače očitna težnja po tematski enovitosti ali tematski zaokroženosti.

G. GABRIELI, CANZON NONI TONI À 8

Za primer lahko vzamemo kancono v devetem modusu (plagalnem na a) za dve štiriglasni skupini, objavljeno v zbirki *Sacrae Symphoniae*. Kompozicija ima dva tematska sklopa (v preglednici 6 A in B), ki se izmenjujeta in od katerih

je prvi v dvodobnem, drugi pa v tridobnem metrumu. Prvi tematski sklop vključuje dva izrazita motiva, ki nastopita takoj na začetku drugi za drugim. Iz teh dveh motivov sta izpeljana tudi tretji in peti del skladbe, ki pa nikakor nista ponovitev prvega dela, pač pa sta (na osnovi obeh že znanih motivov) narejena na novo. Drugače je zamišljen del B; začne se z zelo izrazitim in v primerjavi z delom A skorajda kontrastnim motivom; nadaljevanje je izpeljano v enem samem, vsebinsko smiselnem loku, čeravno se vodilna melodija razvija ločeno od začetnega motiva. Četrty del kompozicije je enak drugemu, le da je tonalno spremenjen tako, da se začne in konča na a. V zadnjem delu skladbe je nakazano, da bi po logiki celote spet sledil del B; oglasi se le njegov začetni motiv, ki takoj preide v impozanten zaključek.

Preglednica 6: G. Gabrieli, *Canzon noni toni* (oblikovna shema)

Del	1	2	3	4	5	6
Tematika	A	B	A	B	A	B→zaključek
Ton. potek	a-a	d-a	a-a	a-a	a-a	d-a

Draž kompozicije je v tem, da se obe instrumentalni skupini nenehno izmenjujeta, kot da bi si odgovarjali ali si podajali posamezne motive in figure. Na začetku se tema (oba motiva) imitira v glasovih prve skupine; sredi kadence vstopi druga skupina s celotno temo; za tem slišimo celotno temo še v gostem osemglasnem stavku obeh skupin, pri čemer se drugi motiv oglašča več glasovih v zamiku. Po zaključnem akordu nastopi drugi del, za katerega se na tem mestu zdi, kot da bi imel vrednost druge teme. Vsekakor izkazuje celota premišljeno načrtovano obliko, ki je zelo različna od motivične navezovanosti (vokalne) šansone.

G. GABRIELI, SONATA PIAN E FORTE

Med instrumentalnimi kompozicijami zbirke *Sacrae symphoniae* je posebej znamenita *Sonata pian e forte*, zasnovana za dve štiriglasni skupini instrumentalistov. Znamenita je zato, ker je opremljena z dinamičnimi oznakami p(iano) in f(orte), kar je bilo v 16. stoletju zelo redko. Izmenjavanje tihega in glasnega v tej skladbi tako ni le nekaj poljubnega, pač pa je del kompozicijske zasnove.

Kompozicija je narejena tako, da se nenehno izmenjavajo prva skupina, druga skupina in obe skupini skupaj. Začetni del sonate poteka npr. takole: I. skupina, II. skupina, obe skupini, I. skupina, II. skupina, I. skupina, II. skupina, obe skupini, II. skupina, I. skupina itd. V daljšem zaključku igrajo vsi. Načeloma so kot f označeni tisti deli, ki so poverjeni obema skupinama, vendar ni zmeraj

tako: sredi kompozicije je mesto, kjer si skupini izmenjujeta kratek, ritmično izstopajoč motiv, ki je izrecno označen kot f.

Kar zadeva tematiko, je kompozicija navezovalna: tu ni ene same teme, pač pa se drugi na drugega navezujejo motivično različni deli. Nekateri od teh so bolj zaporedje akordov s konvencionalnimi melodičnimi postopi, kot pa da bi bili izraziti zaradi svojega motiva. Skladba se začne z daljšim, tri fraze obsegajočim delom za prvo skupino, zasnovanim v razgibani homofoniji; skladbo nadaljuje druga skupina, ki pa v smislu navezovanja ali nadaljevanja ne povzame prejšnjega, pač pa prinese v motivičnem pogledu nekaj novega; prvi skupni nastop (prvi f) prinese zopet nekaj novega. V osrednjem delu skladbe se zbora imitirata: določeni motiv se pojavi najprej v enem, potem v drugem zboru, običajno ne na isti višini; vendar pa so mesta, kjer igrata obe skupini, motivično zmeraj nova. Kompozicija se zaključi s prosto imitacijo kratkega motiva v obeh skupinah, čemur sledi impozantno razširjeni zaključek.

SONATA

Tradicija komponiranja ansambelske glasbe v polifoniji načeloma enakovrednih glasov se je nadaljevala v 17. stoletje; vendar se je v prvih desetletjih 17. stoletja začela uveljavljati glasba za manjše število solističnih instrumentalnih glasov, za enega, dva, tri s continuum. Pojav solistične instrumentalne glasbe z akordsko spremljavo, ki je v 16. stoletju ni bilo, si je mogoče razlagati kot instrumentalno vzporednico sočasni monodiji oziroma stavku iz solističnega pevskega glaslu in continua. Kot se je na začetku 17. stoletja uveljavila solistična lirika, tako se je nekoliko kasneje v instrumentalni glasbi začela pojavljati glasba za eno ali nekaj solističnih glasbil s continuum. Meja med polifono nesolistično glasbo, kot je prevladovala v drugi polovici 16. stoletja, in novo solistično glasbo s continuum je bila v zgodnjem 17. stoletju sicer pogosto zabrisana, saj v zbirkah časa navadno ni določil, kateri zasedbi natančno so namenjene. Vendar je novo vidno v manjšem številu glasov (en sam, dva, trije nasproti štirim, petim in več glasovom v polifonih ansambelskih kompozicijah), v prisotnosti continua, pa tudi v tem, da so se glasovi zasnajvali vse bolj idiomatsko in virtuosno, npr. violinsko, kar že samo po sebi nakazuje solistično zasedbo. Po letu 1620 sta se kot najpogostejši zasedbi tovrstnih kompozicij uveljavili zasedbi à deux in à trois (o teh izrazih gl. str. 273): za dva in tri solistične glasove s continuum.

Uveljavitev continua in pojav solistične glasbe sama po sebi nista pomenila nastanka novih oblik. V novem glasbenem stavku so se še nadalje komponirali plesi oziroma nizi plesnih kompozicij, variacije, npr. za violino in continuo,

zlasti pa kancone: kancone za ansambel s continuom kot tudi kancone za enega, dva, tri solistične glasove s continuom. Te kancone so sledile splošnemu razvoju žanra; kot ansambelske kancone so sestajale torej iz niza različnih, bolj ali manj dobro zaznavnih in med sabo razmejenih delov, ki so se razlikovali po tematiki, tempu, afektu, pri čemer so se uveljavljale že omenjene tendence po tematski enovitosti in tematskem hierarhiziranju. Oblika kancone, ki je imela na začetku 17. stoletja za seboj že skoraj stoletno zgodovino, je bila tako prenesena v novi glasbeni stavek s continuom, tudi solistični (glasbeni stavek s continuom).

Kot je bilo omenjeno, so imele zbirke instrumentalnih kompozicij oziroma instrumentalne kompozicije same v zgodnjem 17. stoletju raznolike naslove. Ne glede na to, kako so bile izvorno naslovljene, se skladbe za enega ali nekaj solističnih glasov s continuom danes označujejo in razumevajo kot sonate: bodisi da so po obliki večdelne kancone, plesi ali kaj drugega. Od sredine, druge polovice 17. stoletja dalje je bil izraz sonata v italijanski glasbi običajni izraz za solistično kompozicijo s continuom; to je razlog, da se kot sonate označujejo tudi tiste zgodnje solistične kompozicije, ki se izvorno niso tako imenovali. Pojav komponiranja za solistična glasbila s continuom, ki je bil na začetku 17. stoletja nekaj novega, pomeni tako začetek novega žanra, sonate.

Kot je razvidno iz tega pregleda, je sonata nastala v Italiji in kar nekaj desetletij je bila le žanr italijanske glasbe. Med zgodnjimi avtorji sonat so bili Biagio Marini, Dario Castello, Salamone Rossi, Girolamo Frescobaldi in drugi. V drugih evropskih deželah so se sonate v prikazanem smislu začele komponirati šele po sredini 17. stoletja.

SONATE BIAGIA MARINIJA

Kot prvi, ki je komponiral solistično glasbo s continuom, se včasih omenja Biagio Marini (1594–1663). Marini je bil v svojih dvajsetih letih nekaj časa violinist v kapeli sv. Marka v Benetkah, kar pomeni, da je igral pod Monteverdijevim vodstvom. Kasneje je kot kapelnik ali instrumentalist deloval v več italijanskih in nemških mestih. Svoj prvi tisk, *Affetti musicali* ('Glasbeni afekti', 'Glasbena razpoloženja'), je izdal leta 1617 v Benetkah. Kompozicije te zbirke so pisane za eno ali dve solistični glasbili, violini ali korneta, ter continuo. Tiste, ki niso plesi, so označene kot sonate, kancone ali simfonije (>sinfonia«), pri čemer oblikovne oziroma žanrske razlike med njimi niso povsem jasne. Marinijeve sonate niso dolge; sestojijo iz nekaj kratkih, tematsko različnih, kontrastnih in med sabo jasno razmejenih delov. Continuo daje le harmonsko osnovo, nad katero se razvija tematika solističnega glaslu (oziroma solističnih glasov). Čeprav zbirka izvajalsko ni točno določena, je v več kompozicijah očiten

violinski instrumentalni idiom, zaradi česar velja Marini za enega prvih violinskih skladateljev.

B. MARINI, LA GARDANA

Ena od sonat zbirke nosi naslov *La Gardana* ('Gardanova'). Kot poklon je bila posvečena beneški založniški hiši Gardano (ali Gardane), pri kateri je zbirka izšla. (Leta 1617 jo je v resnici vodila Diamante Magni, hčerka Angela Gardana.) Pisana je le za dva glasova: continuo in violinski glas oziroma glas korneta. Kot pri monodičnih kompozicijah tudi tu med glasovoma ni nikakršne tematske povezave. Continuo je le harmonska osnova, skozi katero se giblje melodična linija violinskega glasu. Po kompozicijski zahtevnosti se sonata nikakor ne more primerjati s polifono in večzbarsko zasnovanimi Gabrielijevimi kanconami.

La Gardana je kratka in očitno sekcijška (gl. preglednico 7). Njeno obliko lahko razumemo kot sestojéčo iz treh motivično oziroma tematsko izrazitih in medsebojno ločenih delov. Za vsakega je značilen svojski motiv ali svojska figura, ki obvladuje celotni del. Na začetku je kratek uvod, na koncu še krajši zaključek, pravzaprav le kadenca, in tudi znotraj kompozicije sta med I. in II. ter med II. in III. delom kratka prehoda. Oznaka za tempo ni, vendar je iz glasbe same očitno, da so vsi trije glavni deli hitri, uvod, prehodi in zaključek pa počasni. Ker se v že sicer kratki skladbi nenehno vrstijo novi elementi – komaj se nekaj začne, že sledi prehod ali kadenca in tej ponovno nekaj drugega –, daje vtis bežečega nizanjanja glasbeno inventivnih utrinkov.

Preglednica 7: B. Marini, *La Gardana*

Del	uvod	I. del	prehod	II. del	prehod	III. del	zaključek
Tonalni potek	A	A–D	G–A(dom)	A	A	A	A

GLASBA ZA GLASBILA S TIPKAMI

Tudi glasba za glasbila s tipkami je v italijanskem 16. stoletju doživela velik porast. Približno predstavo o njeni količini si lahko pridobimo s seznamom zgodnjih italijanskih tiskov čembalske in orgelske glasbe, čeprav zanesljivo ni popoln. Do leta 1650 je bilo v Italiji izdano okoli 120 zbirk z glasbo za glasbila s tipkami, od tega do sredine 16. stoletja le okoli 10. Stotine kompozicij, objavljene v teh zbirkah, so delo kakih šestdeset do sedemdeset skladateljev, od katerih so nekateri komponirali prvenstveno za glasbila s tipkami, medtem ko so številni objavili le po eno samo zbirko čembalskih ali orgelskih skladb. Če

upoštevamo, da se je veliko glasbe ohranilo tudi v rokopisih ali pa izgubilo, je bila produkcija čembalske in orgelske glasbe v Italiji res obsežna.

Žanrsko je bila italijanska orgelska in čembalska glasba raznolika. Za glasbila s tipkami so se prirejale vokalne kompozicije: moteti, madrigali, šansone, drugo. Nastajale so kompozicije na osnovi koralnih melodij: verzeti, orgelske maše; komponirale so se variacije, pogosto na znane melodije, na ostinatne vzorce; nastajali so številni plesi, druženi včasih v pare. Slednjič so tu še žanri, tipični za glasbila s tipkami: intonacija, toccata, ricercare, fantazija, capriccio, kancona. Drugače kot v Angliji, kjer se je konec 16. stoletja razvila izrazito čembalska glasba (ne pa orgelska), se je velika večina italijanske glasbe do sredine 17. stoletja igrala bodisi na orglah bodisi na čembalu. Bolj kot idiomatske so bile omejitve žanrske in funkcijske: plesi so bili namenjeni čembalu, tako tudi variacije na razne pesmi, medtem ko so se kompozicije na koralne melodije, vezane na bogoslužje, igrale predvsem na orglah.

Od številnih italijanskih čembalistov in organistov so danes širše poznani le nekateri. V drugi polovici 16. stoletja so bili pomembni zlasti trije beneški organisti: Andrea Gabrieli (1532/33–1585), Claudio Merulo (1533–1604) in Giovanni Gabrieli (med 1554 in 1557–1612). V Neaplju so delovali Giovanni de Macque (ok. 1548–1614), Ascanio Mayone (ok. 1565–1627) in Giovanni Maria Trabaci (1575–1647). V prvi polovici 17. stoletja je vse svoje sodobnike – gledano z današnje perspektive – zasenčil rimski organist Girolamo Frescobaldi.

ANDREA GABRIELI

Življenje (Benetke 1532/33 – Benetke 1585). Andrea Gabrieli je bil Benečan. Domneva se, da je bil kot mladenič v Veroni in da je bil na neki način povezan s kapelnikom tamkajšnje katedrale, skladateljem Vincenzom Ruffom. Leta 1557 se je potegoval za eno od dveh organistovskih mest v beneški baziliki sv. Marka, vendar ga je dobil Claudio Merulo. Za naslednjih nekaj let iz Gabrielijevega življenja ni zanesljivih podatkov. Vsekakor je moral priti v stik z Orlandom di Lassom, ki je kot kapelnik bavarskega vojvode Albrehta V. večkrat obiskal Benetke. Znano je, da sta bila leta 1562 oba mojstra v spremstvu Albrehta V. na poti iz Prage v Frankfurt, kamor je vojvoda potoval na kronanje Maksimilijana II. kot nemškega kralja (kasneje cesarja). Iz tega bi bilo mogoče sklepati, da je bil Gabrieli dejaven v kapeli bavarskega vojvode, kjer je nekaj časa deloval tudi njegov nečak Giovanni (gl. str. 53). Besedilo nekega Gabrielijevega madrigala nakazuje drugačno možnost: aludira na dogodek, ko se je kardinal Carlo

Borromeo 23. septembra 1565 slovesno preselil v Milan; na osnovi tega je nastala hipoteza, da je bil skladatelj dejaven v Milanu.

V začetku leta 1566 je postal Gabrieli eden od dveh organistov v baziliki sv. Marka v Benetkah, kar je ostal do svoje smrti. V tistem času je bila kapela cerkve sv. Marka na zelo visokem nivoju. Vodil jo je znameniti teoretik in skladatelj Gioseffo Zarlino; drugo organistovsko mesto je imel Claudio Merulo, za njim pa od leta 1585 Andreev nečak Giovanni Gabrieli, najvidnejši beneški skladatelj druge polovice 16. stoletja. Znano je, da je bil Andrea Gabrieli leta 1574 povabljen, da postane član glasbene kapele bavarskega vojvode Wilhelma V., kar se je zelo verjetno zgodilo na Lassovo pobudo. Gabrieli je ponudbo odklonil. Vsekakor je bila zveza z Lassom za Gabrielija zelo pomembna, tudi v umetniškem smislu.

Opus. Gabrieli ima obsežen vokalni in obsežen instrumentalni opus. V njem je 7 maš, okoli 120 motetov in okoli 180 uglasbitev italijanskih besedil, med katerimi so predvsem madrigali, pa tudi nekateri drugi preprostejši žanri. Poleg tega je prispeval zборе za italijanski prevod Sofoklejeve tragedije *Edippo tiranno* ('Ojdip tiran'), kar sodi med redke ohranjene primere gledališke glasbe druge polovice 16. stoletja.

Gabrielijeva instrumentalna dela so z izjemo dveh ansambelskih le za glasbila s tipkami. Domala vsa so bila izdana v tiskanih zbirkah; te je po njegovi smrti pripravljala njegov nečak Giovanni, ki je vanje prilagal tudi svoja dela. Andrea Gabrieli ima ciklus 8 po modusih urejenih intonacij, 6 toccat, glavnino njegovega instrumentalnega opusa pa predstavljajo *ricercari*, ki jih je okoli 30, ter 15 kancon. Tu so še 3 predelave vokalnih kompozicij, 1 fantazija, 1 plesna kompozicija, 3 v prepisih ohranjene orgelske maše.

Zanimiva je zbirka *Canzoni alla francese et ricercari ariosi* ('Francoske kancone in ariozni ricercari') iz leta 1605. Vsebuje 5 kancon, ki so vse narejene po šansonah raznih avtorjev, tudi Lassa, domala vsaki kancon pa sledi *ricercare*, zasnovan na osnovi iste šansone. Naslov zbirke izpričuje generično povezavo med francosko šansono in italijansko kancono (gl. str. 34).

A. GABRIELI, CANZON ARIOSA

Primer kancone starejšega tipa je *Canzon ariosa* ('Ariozna kancona') A. Gabrielija, ki jo je njegov nečak Giovanni Gabrieli vključil v zbirko stričevih in svojih kompozicij z naslovom *Intonazioni d'organo di Andrea Gabrieli et di Giovanni suo nipote* ('Orgelske intonacije Andrea Gabrielija in njegovega nečaka Giovanniija'). Zbirka je izšla leta 1593. Kompozicijski princip skladbe je ta: Kot pri šansoni (in drugih polifonih vokalnih kompozicijah 16. stoletja) se v štiriglasni polifoniji navezujejo drugi na drugoga različni deli, in v vsakem

od njih se v smislu imitacije obravnava določeni motiv, vselej drugi. Vendar to ni vokalna šansona, pač pa prava kompozicija za glasbila s tipkami: potem, ko motiv prepotuje vse štiri glasove, ko se imitira v vseh, preide glasbeni tok v stavek, tipičen za glasbila s tipkami, stavek z akordi v eni roki in hitrimi pasażami v šestnajstinkah v drugi. To privede do bolj ali manj izrazite kadence, za katero nastopi naslednji motiv, ki zopet imitacijsko potuje skozi glasove, čemur ponovno sledi prehod v klavirski stavek s kadenco itd. Motivi so kratki, dobro razpoznavni, in ker jih je veliko, je kompozicija pestra. Eden od notranjih delov (označen v preglednici 8 z d) se ponovi v kolorirani obliki (d₁), tj. tako, da je drugi del kratkega štiritonskega motiva razdrobljen v figuro v hitrih šestnajstinkah. Naslednji del (E) je edini, ki ni imitacijski; zanj je značilna trikratna ponovitev istega akorda, kar izstopa iz sicer polifonega tkiva kompozicije. Skladba se konča s ponovnim nastopom tega dela; s to ponovitvijo je osnovni princip navezovanja različnega sicer prekinjen, vendar pa dobi celota bolj razločno obliko.

Preglednica 8: A. Gabrieli, *Canzon ariosa*

Deli	a→	b→	c→	d→	d ₁ →	E→	f→	E	
Ton. potek	F	F	F	F	F	F	C	F	C

Kompozicija je notirana z nižajem b in izpeljana je tako, da jo razumemo kot potekajočo v F (z izjemo kadence dela E se vse notranje kadence iztečejo v F); vendar se nepričakovano konča na C, kar pomeni, da je zamišljena v modusu na g (miksolidijskem ali hipomiksolidijskem), transponiranem za kvarto navzgor. Poslušalec ima vtis, da se je končala na dominantni, in ne na toniki. To nakazuje odsotnost jasne zavesti, da mora imeti glasbeno delo nedvoumno tonalno središče.

CLAUDIO MERULO

Življenje (Correggio 1533 – Parma 1604). Claudio Merulo je bil rojen v kraju Correggio v dolini reke Po. (Iz tega kraja je bil tudi slikar Correggio, ki je umrl leto po Merulovem rojstvu.) Mlad je odšel v Benetke in domneva se, da je študiral pri beneških mojstrih Adrianu Willaertu in Gioseffu Zarlinu. Leta 1556, ko mu je bilo triindvajset let, je postal organist v stolnici v Brescii, a že leto kasneje je bil soglasno sprejet na izpraznjeno mesto enega od dveh organistov v baziliki sv. Marka v Benetkah. Na tem mestu je ostal sedemindvajset let. V tem času si je pridobil visoko veljavo in ugled, in sicer ne le kot organist,

pač pa tudi kot skladatelj. Komponiral je za cerkev sv. Marka, za razne pomembne priložnosti v hišah beneških aristokratov, kot so bile npr. poroke; ob praznovanju beneške pomorske zmage nad Turki pri Lepantu se je leta 1571 v veliki meri igrala njegova glasba; sodeloval je z beneškimi literati in večkrat oskrbel glasbo za njihova dramska dela. Kot organist se je zanimal za gradnjo orgel. Sodeloval je z orglarsko delavnico, ki jo je vodil Vincenzo Colombo, bil svetovalec pri gradnji in postavitvi novih glasbil, poleg tega pa tudi delničar pri nekem podjetju, ki je izdelovalo orgelske dele. Za gradnjo orgel se je zanimal tudi dejavno in sam je izdelal manjše orgle, ki so zdaj na konzervatoriju v Parmi. Ker je nameraval svoja dela izdajati, si je leta 1566 v družabništvu zamislil tiskarno, ki je delovala kakih pet let in v tem času izdala 35 glasbenih tiskov. Tu je leta 1567 izšla prva knjiga njegovih *Ricercari d'intavolatura d'organo* ('Ricercari v orgelski tabulaturi' – s tem je mišljeno, da so notirani v dvovrstnem sistemu); v njej je napovedal izdajo dvanajstih knjig svoje orgelske glasbe, česar pa ni uresničil. Kot znani orgelski virtuoz in skladatelj je imel številne učence, ki so prihajali k njemu tako iz Italije kot iz drugih evropskih dežel.

Okoli leta 1583 mu je umrla žena; kmalu za tem se je poročil z vdovo nekega izdelovalca orgel iz Furlanije. V tem času, okoli leta 1584, je zapustil Benetke in se preselil v Parmo; tu je postal glasbenik na dvoru vojvode Ottavia Farneseja, po smrti katerega ga je zaposlil njegov vnuk, bodoči parmski vojvoda Ranuccio Farnese. Čez čas je postal tudi organist v parmski stolnici, kar je ostal vse do svoje smrti. Tretjič poročen je zadnjih petnajst let svojega življenja preživel kot ugleden in tudi premožen parmski meščan, povzdignjen v plemiča.

Opus. Claudio Merulo je komponiral domala vse, kar se je komponiralo v njegovem času in okolju, in ustvaril tako obsežen glasbeni opus. Večino svojih del je izdal v tiskanih zbirkah, od katerih so bile nekatere izdane šele po njegovi smrti. Njegov vokalni opus sestavljajo: 2 knjigi maš, 7 knjig motetov, 4 knjige madrigalov. Tudi svoja orgelska dela je objavljala v zbirkah z istovrstnimi kompozicijami in izdal 2 zbirki orgelskih maš in orgelskih verzetov, 4 knjige ricercarov, 2 knjigi toccat in 3 knjige kancon. Nekatere njegove posamične skladbe so izšle tudi v različnih večavtorskih tiskih.

MERULOVE ORGELSKE KOMPOZICIJE

Merulove toccate so različno dolge kompozicije; krajše trajajo tri, štiri minute, daljše tudi do osem, devet minut. Zanje je značilen glasbeni stavek, kjer potekajo ob dolgo ležečih akordih v eni roki hitre pasaže v drugi; te imajo pogosto širok razpon, tečejo zdaj navzgor zdaj navzdol in večkrat se zaključujejo ali s trilčkom ali s skupino hitrejših tonov (npr. dvaintridesetink, če poteka pasaža

v šestnajstinkah), s čimer je učinkovito vpeljan naslednji akord. Tovrstne pasaže, ki ne izkazujejo motivov, imajo vlogo improvizacijsko virtuoznega obigravanja razvijajočih se akordov in kažejo enega od načinov improviziranja, po katerem je improvizator z virtuoznimi pasažami koloriral akordsko osnovo. Pri nekaterih daljših toccatah se kažejo obrisi večdelnosti. Brez razločnih zamejitev preide po uvodnem improvizacijsko toccatnem delu kompozicija v zmerno hitro gibajočo se polifonijo oziroma polifono razgibano homofonijo z lastnim, imitacijsko obravnavanim motivom. Nekatere daljše toccate imajo več imitacijskih delov, tako da se nakazuje oblika iz sosledja improvizacijsko toccatnih in polifono imitacijskih sestavin (toccatno – polifono – toccatno – polifono – toccatno), ki pa med sabo niso poudarjeno ločeni. Opisana oblika toccate je zgodovinsko pomembna, saj predstavlja osnovo za preludij, kot so ga razvijali nemški organisti kasnejših desetletij.

Skladateljeve kancone so izšle v treh zbirkah, naslovljenih kot *Canzoni d'intavolatura d'organo fatte alla francese* ('Kancone v orgelski tabulaturi, narejene na francoski način'), od katerih sta bili dve izdani že po njegovi smrti. Izraz »alla francese« se razlaga tako, da so teme teh kompozicij povzete po različnih francoskih pesmih oziroma po sočasnih francoskih šansonah. Kot mnoge kancone časa imajo tudi Merulove fantazijske naslove, a kaj natančno pomenijo, ni zmeraj razvidno. Nekateri naslovi naj bi bili naslovi francoskih pesmi, po katerih naj bi bila povzeta njihova prva tema; drugi imenujejo določene osebe (*Petit Jacquet*, *La Leonora*), spet drugi se nanašajo na določeni značaj ali duševno stanje (*Languissans*, 'Koprneča', *La Grattiosa*, 'Ljubka'). Domala vse Merulove kancone se začenjajo s postopnim imitacijskim vstopanjem prve teme. Čeprav sestojijo iz več delov, dveh, treh, štirih, so enovite. Enovitost jim daje isti ritmični utrip, ki je prisoten od začetka do konca kompozicije, prav tako pa tudi enovita tematika. Posamezni deli skoraj neopazno prehajajo drugi v drugega in njihove teme si nikakor niso kontrastne, pač pa sorodne in pogosto se zdi, da so druga nasproti drugi v odnosu variant. Vsekakor je ideja kontrastnosti tej glasbi tuja. Čeprav so Merulove kancone kot kancone izpeljane polifono, so vendar izrazito idiomatske kompozicije. Podobno skladateljevim toccatam se tudi tu glavni polifoni tok, zlasti v nadaljnjem razvoju kompozicije, obigrava z virtuožno hitrimi pasažami, ki se pred prehodom v novi akord ali pa v kadenci stopnjujejo s trilčki ali hitrimi pasažnimi zdrci. To dela Marulove tudi sicer všečne kancone razgibane in živahne.

Mojstrovi ricercari so dolge, šest- do osemminutne polifono izpeljane kompozicije. Samo polifono razpletanje glasov je tu bolj poudarjeno kot pri kanconah; gibanje je v splošnem počasnejše in manj je virtuoznega obigravanja, čeprav je mestoma prisotno tudi to. Nekateri ricercari so monotematski, večina

pa jih ima dve, tri, štiri teme in skladno s tem več tematsko določenih delov, ki neopazno prehajajo drugi v drugega. Teme, ki predstavljajo izhodišče polifono in imitacijsko oblikovanih delov kompozicije, sestojijo največkrat le iz nekaj dolgih tonov, in čeprav so različno oblikovane, so razmeroma abstraktne in brez izraza. Merulova polifonija, kot jo vidimo v ricercarjih, ne stremi k čim večji samostojnosti in opaznosti posameznih glasov, tako da so nastopi tem pogosto skriti v stavku, ki bi ga bilo mogoče označiti kot razgibano homofonijo. V splošnem so Merulovi ricercari že zaradi značaja tem po izrazu bolj zadržani in bolj abstraktni kot njegove kancone. Če jih presojava zgodovinsko, je mogoče reči, da s svojo politematskostjo (ali polimotivičnostjo) še izdajajo motetno izhodišče žanra, čeprav so po svojem izrazu povsem enovite kompozicije.

Kot organist je Merulo komponiral tudi orgelske maše, kar pomeni verzete, ki so pri dejanskem bogoslužju nadomeščali posamezne dele (>>verze<<) spevov izbranega mašnega ordinarija. Za primer vzemimo njegovo orgelsko mašo *Missa Apostolorum*, namenjeno, kot pove naslov, godovom apostolov. Maša za godove apostolov je sama zase vključevala določene koralne speve za: Kyrie, Gloria, enoglasni Credo, Sanctus in Agnus Dei. Kot je bilo že omenjeno (gl. str. 32), so se v dejanski praksi ti spevi lahko izvajali po načinu alternatim: en verz speva (tj. verz kot delec speva, in ne kot metrična enota) je zapel zbor, drugega je nadomeščal orgelski verzeti, naslednjega je zapel zbor, čemur je zopet sledil verzeti itd. Kyrie ima devet vzklikov in vsakega drugega, se pravi vse parne vzklike so lahko nadomeščali orgelski verzeti. V Merulovi *Missa Apostolorum* imajo verzeti za osnovo tiste dele koralnih melodij, katerih petje naj bi nadomeščali, kar pomeni, da je bila v dejanski izvedbi pri bogoslužju dana koralna melodija v celoti prisotna, čeprav razdeljena na koralni zbor in orgle. Merulovi verzeti so razmeroma kratki. Največkrat se začenjajo z imitacijo koralne melodije kot teme kompozicije. Včasih temo že ob njenem prvem nastopu spremlja kontrapunkt. Nadaljevanje je prosto, poljubno. V primerih, ko je z verzetom nadomeščani del melodije obsežen, nastopa v verzetu kot tema včasih le njena prva fraza. Tipična Merulova polifonija, ki jo vidimo tudi v njegovih verzetih, je bolj polifono razgibana homofonija kot pa splet k čim večji samostojnosti stremečih glasov. Tako kot koralne melodije same se tudi Merulovi verzeti ne odzivajo na vsebino besedila in ostajajo izrazno nedoločljivi.

C. MERULO, TOCCATA PRIMA

Za primer Merulove toccate si lahko ogledamo 'prvo' od desetih iz njegove druge zbirke toccat iz leta 1604. Skladba je v petem modusu (na f); čeprav poteka v nepretrganem glasbenem toku, je že na prvi pogled očitno, da sestoji iz več drugi v drugega prehajajočih delov, od katerih potekajo nekateri v hitrih

notnih vrednostih, predvsem šestnajstinkah, drugi pa izkazujejo polifoni stavek v četrtninskem gibanju. Kompozicija se začne s homofono postavljenimi akordi z izrazito melodično linijo v zgornjem glasu, a že po nekaj taktih preide v tocatni stavek iz pasaž in raznih hitro potekajočih figur ob dolgo ležečih sozvočjih v drugi roki. Hkrati s kadenco nastopi štiriglasni, polifono oblikovani del, za katerega sta značilna dva motiva, ki nastopita hkrati in se v nadaljevanju pojavljata v različnih glasovih. Glasbeni tok ponovno preide v tocatno improvizacijo, ki izgleda kot zaključek predhodnega dela. Po nekaj taktih se umakne novemu polifonemu delu, v katerem se podobno kot poprej oglašata dva hkrati potekajoča komplementarna motiva itd. (gl. preglednico 9).

Preglednica 9: C. Merulo, *Toccatna prima*

H →	T →	P →	T →	P →	T →	P →	T
H – homofono; T – tocatno; P – polifono; → – neprekinjeno navezovanje							

Če si podrobneje ogledamo motive polifono oblikovanih delov, opazimo, da so si precej podobni; domala za vse je značilna padajoča linija f–e–d–c. To je tudi basovska linija na samem začetku kompozicije, in če natančneje opazujemo pasaže v tocatnih delih, vidimo, da so pogosto zgolj obigravanje prav te melodične linije – z drugimi besedami lahko rečemo, da predstavljajo njeno kolorirano drobitev. Merulo si je zelo verjetno zavestno prizadeval ustvariti kompozicijo, ki bi bila kljub sekcijskosti in improvizacijskosti tematsko enovita.

INTONACIJE G. GABRIELIJA

Kot je bilo prikazano, je bil Giovanni Gabrieli predvsem avtor impozantnih duhovnih koncertov ter ansambelskih kompozicij. Njegov orgelski oziroma čembalski opus ni niti posebno obsežen niti izrazit (gl. str. 54). Kot organist v cerkvi sv. Marka je Gabrieli z igranjem oziroma improviziranjem uvajal petje duhovnih koncertov in drugih kompozicij. Kako je to improviziranje potekalo, je razvidno iz njegove zbirke intonacij, *Intonazioni d'organo* ('Orgelske intonacije'), ki jo je izdal 1593. Da bi organist, uporabnik zbirke, lahko hitro našel ustrezno intonacijo, ki naj bi uvajala petje določene kompozicije, so intonacije v zbirki urejene po modusih. Vsak od dvanajstih modusov ima eno intonacijo, z izjemo tretjega in četrtega modusa (na e), ki imata skupno intonacijo. Vseh je torej 11. Gabrielijske intonacije so različno dolge: od pol minute do kakih dveh minut. So netematske, večinoma tudi nemotivične kompozicije, zasnovane v izrazito orgelskem idiomu, vendar brez pedala. Njihovo kompozicijsko tkivo je nekako enolično in suho: ob dolgo ležečih akordih ali intervalih v eni roki potekajo v drugi roki hitre, bolj ali manj figurirane šestnajstinske pasaže; vloži

rok se ob redko prekinjenem šestnajstinskem gibanju izmenjujeta. Napetostni vrhunec tako zamišljenih kompozicij je običajno v vzponu nad predzadnjim akordom zaključne kadence.

GIROLAMO FRESCOBALDI

Življenje (Ferrara 1583 – Rim 1643). Girolamo Frescobaldi je bil iz premožne ferrarske družine. Domneva se, da je bil njegov oče organist. Po nekaterih poročilih naj bi že kot deček in mladenič kazal čudežno nadarjenost za glasbo, zlasti za igro na glasbilih s tipkami. Štirinajstleten je postal organist v ferrarski Accademia della Morte. V posvetilu ene od svojih kasnejših zbirk (*Il primo libro di capricci*, 'Prva knjiga capricciev', 1624,) se je Frescobaldi sam prištel k učencem na ferrarskem dvoru delujočega madrigalista in avtorja čembalskih kompozicij Luzzasca Luzzaschija. Čeprav ni drugih podatkov o Frescobaldijevih zvezah z Luzzaschijem, je zelo verjetno, da je na mladega glasbenika vplivala bogata in napredno usmerjena glasbena dejavnost na dvoru vojvode Alfonsa II. d'Este, ki jo je kot kapelni organist pomembno sooblikoval prav Luzzaschi.

V Ferrari si je Frescobaldi pridobil naklonjenost in zaščitništvo dveh aristokratov iz ferrarske družine Bentivoglio: markiza Enza (Enzo Bentivoglio) in njegovega brata kardinala Guida (Guido Bentivoglio). Ko je po smrti Alfonsa II. leta 1597 Ferrara pripadla papeški državi, se je, kot nekateri drugi ferrarski glasbeniki, Frescobaldi v prvem desetletju novega stoletja – natančna letnica ni znana – preselil v Rim. Tu je bil sprva v službi kardinala Guida Bentivoglia, ki ga je leta 1607 spremljal na njegovi diplomatski poti v Bruselj. Ob tej priložnosti je bil Frescobaldi tudi v Antwerpnu, kjer je leto kasneje izšla njegova prva glasbena izdaja, zbirka madrigalov (*Il primo libro de' madrigali*). Leta 1608 se je preselil v Rim tudi Enzo Bentivoglio in Frescobaldi je zapustil službo pri njegovem bratu in prešel k njemu. Enzo Bentivoglio si je omislil glasbeno kapelo po zgledu ferrarskega vojvode Alfonsa II. in tako je imel poleg Frescobaldija in nekega lutnjista v svoji kapeli tudi dve pevki solistki. Istega leta 1608 je Frescobaldi postal še organist v Julijanski kapeli (>Cappella Giulia<), se pravi v kapeli bazilike sv. Petra v Rimu, najbrž preko posredovanja svojega gospoda.

Julijansko kapelo so v tistem času sestavljali štirje basisti, štirje tenoristi, štirje altisti, šest deških sopranistov in nekaj instrumentalistov. Delo organista je bilo domala omejeno na igranje continua. Kapela je v glavnem izvajala glasbo, pisano v Palestrinovi tradiciji, in ni bila napredno usmerjena. Največkrat je nastopala le v manjših stranskih kapelah bazilike; samo na

nekatero maloštevilne praznike so kapelniki, pomnoženi z drugimi glasbeniki, zlasti onimi iz Sikstinske kapele, izvajali večzborsko glasbo, ki je napolnjevala celotni prostor bazilike sv. Petra. Poleg svojega službenega dela v Julijanski kapeli in pri Enzu Bentivogliu je Frescobaldi glasbeniško deloval še v drugih rimskih cerkvah in aristokratskih domovih, kar mu je prinašalo dodatne nemajhne zasluzke.

Znano je, da je Enzo Bentivoglio nameraval poročiti Frescobaldija s pevko Settimio Caccini, eno od hčera Giulia Caccinija. Ko to ni uspelo, si je prizadeval, da bi se poročil z eno od njegovih nekdanjih ferrarskih pevk; pravzaprav je Frescobaldija obtožil, da je pevko zapeljal in ji obljubil poroko. A 1613 se je Frescobaldi skrivaj poročil z neko Milančanko, potem ko se jima je že rodil prvi otrok. Morda je bilo gospodarjevo vmešavanje v zasebne zadeve eden od razlogov, da je okoli leta 1610, ne da bi zapustil svoje mesto v Julijanski kapeli, Frescobaldi prešel v službo h kardinalu Pietru Aldobrandiniju, nečaku papeža Klementa VIII. (1592–1605).

Nekaj let kasneje se je Frescobaldi resno dogovarjal, da bi se preselil na mantovski dvor k vojvodi kardinalu Ferdinandu Gonzagi (bratu Francesca Gonzage, ki je nekaj let pred tem odpustil Monteverdija), kjer naj bi skušal obnoviti nekdanje bogato glasbeno življenje. Frescobaldi je svojo novo zbirko toccat (*Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, 'Toccate in partite v čembalski tabulaturi', 1615) posvetil svojemu domnevno bodočemu gospodu. Obiskal je Mantovo in igral pred kardinalom Ferdinandom; temu je skladateljevo igranje menda ugajalo, vendar se mantovski dvor ni odločil za Frescobaldijevo nastavitve. Skladatelj je ostal tako pri kardinalu Aldobrandiniju vse do njegove smrti leta 1621, za družino Aldobrandini pa je delal tudi po tem.

Leta 1628 je Frescobaldi odšel v Firence, kjer je dobil mesto organista v kapeli toskanskega vojvode Ferdinanda II. de' Medici. Tu je ostal šest let in bil je najbolje plačani glasbenik toskanskega dvora. Iz skladateljevega firenškega obdobja ni veliko podatkov. Svojo zbirko instrumentalnih kompozicij za enega do štiri glasove s continuum je posvetil vojvodi; v tem času je objavil tudi dve zbirki arij, solističnih uglasbitev italijanskih lirskih pesmi za enega, dva in tri glasove s continuum. Leta 1634 se je vrnil v Rim, kjer si je pridobil pokroviteljstvo družine Barberini, iz katere je bil tudi Maffeo Barberini, takratni papež Urban VIII. (1623–1644). Zasedel je svoje staro mesto organista v Julijanski kapeli, poleg tega pa stopil v službo h kardinalu Francescu Barberiniju, kar pomeni, da je bil kot glasbenik dejaven na njegovih zasebnih glasbenih prireditvah. Frescobaldi ni sodeloval pri opernogledaliških predstavah družine Barberini (gl. str. 153), znano pa je, da je kot organist oziroma čembalist igral pri postnih izvedbah oratorijev v rimskem Oratorio

del Santissimo Crocifisso (gl. str. 185), kjer je med posemaznimi zaključenimi kompozicijami tudi improviziral.

Opus. Frescobaldi je svoja dela nenehno izdajal, tako da je domala ves njegov opus ohranjen v sočasnih tiskih. Svoje že objavljene zbirke je tudi ponatiskoval in ponatisom je dodajal nove skladbe, mestoma pa je v njih revidiral stare, kar pomeni, da obstajajo v več verzijah.

Skladateljsko pot je začel kot madrigalist in tako je v njegovem opusu 19 madrigalov. Kasneje se madrigalni umetnosti ni več posvečal. Njegove nadaljnje uglasbitve italijanske lirike so namenjene enemu, dvema ali trem solističnim glasovom s continuom. Sam je te kompozicije, ki jih je okoli 45, v naslovih svojih zbirk poimenoval kot arije. Skladateljev sakralni opus obsega okoli 35 uglasbitev latinskih liturgičnih in paraliturgičnih besedil za enega do štiri glasove s continuom in dve maši za osem glasov s continuom.

Med Frescobaldijevimi instrumentalnimi kompozicijami je nekaj čez 50 kancon za enega do štiri instrumente in continuo; zasedba teh del ni določena in v nekaterih tiskih je izrecno navedeno, da jih je mogoče igrati na najrazličnejša glasbila (»per sonare con ogni sorte di stromenti«).

Vendar je Frescobaldi znan predvsem kot skladatelj za glasbila s tipkami, čembalo in orgle. Vseh njegovih skladb za instrumente s tipkami je okoli 170 in te so bile objavljene v sedmih zbirkah, od katerih so nekatere izšle tudi v več ponatisih, mestoma predelanih. Poleg tega se je vrsta njegovih čembalskih in orgelskih kompozicij ohranila v raznih prepisih. Z izjemo obeh knjig toccat so v Frescobaldijevih zbirkah združene istovrstne kompozicije: fantazije (*Il primo libro di fantasie*, 'Prva knjiga fantazij', 1608), ricercari in kancone (*Ricercari, et canzoni francese*, 'Ricercai in kancone na francoski način', 1615; *Canzoni alla francese*, 'Kancone na francoski način', 1645), capricci (*Il primo libro di capricci*, 'Prva knjiga capricciev', 1624), orgelske maše (*Fiori musicali*, 'Glasbeni cvetovi', 1635). Drugačni sta obe knjigi toccat (*Toccate e partite d'intavolatura di cimballo*, 'Toccate in partite v čembalski tabulaturi', 1615; *Il secondo libro di toccate, canzoni, versi d'hinni, Magnificat ...*, 'Druga knjiga toccat, kancon, verzetov za himnuse, Magnificat ...', 1627), v katerih so poleg toccat še razne druge skladbe: kancone, capricci, partite, kar pomeni variacije (tudi kompozicija *Cento partite sopra passacagli*, 'Sto variacij na passacaglio'), posamezni plesi (corrente, galliarda), kompozicije, naslovljene kot arija (npr. *Aria detta la Frescobalda*, 'Frescobaldijeva arija'), nizi po dveh ali treh skladb (*Balletto e ciaccona, Balletto, corrente e passacagli, Corrente e ciaccona*), pa tudi liturgična glasba: obdelave melodij nekaterih himnusov ter verzeti za Magnificat. Prva knjiga toccat je bila kasneje izdana v dveh predelavah in prva od teh je bila

dvakrat ponatisnjena, kar pomeni, da zbirka obstoji v petih tiskih. Tudi druga knjiga toccat je bila z malenkostnimi spremembami ponatisnjena.

V Frescobaldijevem opusu za instrumente s tipkami so kompozicije vseh instrumentalnih žanrskih skupin. Njegove toccate, po katerih je najbolj znan, so improvizacijske skladbe. V skupini žanrov, nastalih po vokalnih zgledih, so *kancone*, *ricercari*, *capricci*, fantazije. Nadalje ima Frescobaldi več variacij, imenovanih navadno *partite*; k variacijam moremo šteti tudi njegove sicer ne številne polifone predelave nakaterih koralnih spevov, verzete oziroma orgelske maše. Slednjič je komponiral tudi plesne in krajše, suitam podobne nize, v katerih se družijo plesne in neplesne skladbe.

Razlikovanje med skladbami za orgle in skladbami za čembalo pri Frescobaldiju ni ostro izpeljano. Orgelske maše oziroma verzete so bili že po svoji funkciji namenjeni orglam; podobno je za plesne kompozicije in *partite* (variacije) mogoče soditi, da so se igrale na čembalu. Polifone skladbe v dolgih vrednostih (gl. nadaljevanje) so nedvomno bliže orgelskemu idiomu, medtem ko se ritmično razdrobljene toccate mnogo bolj prilagajajo čembalu. Vendar so v Frescobaldijevem opusu tudi skladbe, za katere si je sam predstavljal, da jih je mogoče igrati tako na čembalu kot na orglah, in to je mestoma navedeno v njihovih naslovih (npr. »di cimbalo et organo«).

KOMPOZICIJSKA IZHODIŠČA

Frescobaldi je bil po eni strani polifonik, po drugi virtuoz na čembalu in orglah. Eno in drugo se odraža v njegovi glasbi. Vrsta njegovih kompozicij za čembalo ali orgle izkazuje strogo polifono mišljenje, znotraj katerega je skladatelj izpeljeval pogosto zapletene polifone postopke in iskal novih kompozicijskih rešitev. Na drugi strani so v njegovem opusu kompozicije, ki so izrazito čembalsko oziroma orgelsko idiomatske in virtuozne: kompozicije z mnogimi hitrimi pasažami ali figurami v desnici in levici, ki kažejo skrajne meje čembalske virtuoznosti, kakršna je bila na začetku 17. stoletja. A tako v svojih polifonih kot čembalsko idiomatskih delih se Frescobaldi kaže kot izrazito abstraktno misleči skladatelj, ki je svoje kompozicijske zamisli zmeraj rigorozno izpeljeval.

TOCCATE

Virtuozne so zlasti Frescobaldijeve toccate, ki se na prvi pogled zdijo rapsodične in amorfne. V resnici sestojijo iz zaporedja motivično različnih delov, ki največkrat bolj ali manj neopazno prehajajo drugi v drugega, tako da daje celota vtis enega samega neprekinjenega glasbenega toka. Podobno kot vokalne kompozicije 16. stoletja tudi te nimajo ene glavne teme; kar je značilno

za posamezne, drugi na drugega navezujoče se dele, je bodisi v čembalskem idiomu zamišljeni motiv ali zgolj razločna čembalska figura, ki se obdeluje tako, da prehaja iz roke v roko oziroma iz enega glasu v drugega, dokler ne preide v novo figuro oziroma ne nastopi novi motiv. Vse to poteka v hitrih vrednostih (npr. šestnajstinkah) in izrazito čembalskem stavku, v katerem se sicer vodijo posamezni glasovi, vendar ne strogo kot v vokalni polifoniji. To pomeni, da nastopata mestoma dva glasova ob ležečem tretjem tonu, mestoma dva sama, trije, včasih en sam ob spremljavi akordov s poljubnim številom tonov ipd.

Pomenljivo je, da je Frescobaldi v uvodu k prvi zbirki svojih toccat iz leta 1615 (*Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*) izvajanje toccat primerjal s petjem madrigalov. Toccate naj bi se igrale prosto; ne tako, da se natančno in strogo upošteva ves čas isti tempo, pač pa tako, da je ta z ozirom na igrani odsek zdaj hitrejši, zdaj počasnejši – s tem je zelo verjetno mislil tudi tisto, kar se v sodobnem žargonu imenuje *rubato*. Tako naj bi bile afektne vrednosti posameznih delov kompozicije kar najbolj razločno izražene. Frescobaldi si je očitno predstavljal, da so njegove toccate afektno izrazite, da imajo njihovi deli različne afektne vrednosti, ki jih mora izvajalec podoživeti in retorično učinkovito izraziti.

G. FRESCOBALDI, TOCCATA

Toccata, ki ima v sodobnem pregledu mojstrovih del oznako F2.03, je bila prvič izdana v skladateljevi zbirki *Il primo libro d'intavolatura di toccate di cimbalo et organo* ('Prva knjiga toccat v tabulaturi za čembalo in orgle') iz leta 1628, drugič pa leta 1637 v njegovi zbirki *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*. Obe zbirki sta razširjena ponatisa prve knjige njegovih toccat iz leta 1615. Navedba »di cimbalo et organo« pomeni, da se lahko igrajo bodisi na prvi ali drugi instrument.

Opis kompozicije mora v glavnem ponoviti že povedano. Pisana v izrazito klavirskem idiomu izgleda toccata improvizacijsko amorfna. Po obliki je nepretrgoma navezovalna. Njen glasbeni tok se razvija brez ene osrednje teme; sestoji iz več delov, ki komaj opazno prehajajo drugi v drugega, mestoma pa jih ločujejo kadence ali dlje ležeči akordi, ki prekinjajo sicer hitro, največkrat šestnajstinsko gibanje. V bolj ali manj neprekinjenem toku se javljajo kratki motivi – včasih bi jih bilo bolje označiti kot ritmično izrazite figure –, ki imitacijsko potujejo iz glasu v glas in iz ene roke v drugo, tudi sredi spreminjajočega se harmonskega toka. Kot se motivi ali figure neopazno uvedejo, tako neopazno preidejo bodisi v razne pasaže ali pa se iztečejo in nastopi novi motiv. Čeprav je v kompoziciji mogoče prepoznavati motive, jo je vendarle primerneje razumeti kot prosto

improvizacijo, znotraj katere se posamezni motivi pojavljajo in obravnavajo predvsem kot sprotni improvizacijski domisleki.

KANCONE

Povsem drugačne so skladateljeve kancone, ki so toliko oddaljene od vokalnega vzora (francoske šansone), da jih ni več mogoče povezovati z njim. So tri-, štiri- ali petdelne kompozicije. Deli, ki so medsebojno največkrat različno razmejeni, so si različni in kontrastni, in sicer tako po tematiki, tempu, afektni vrednosti, kompozicijskih postopkih, večkrat tudi po metrumu. Vsak del ima svojo temo, vendar so teme med sabo usklajene oziroma izpeljane iz teme prvega dela kompozicije. V nekaterih kanconah pa je zadnji del ponovitev prvega dela, tako da izkazuje celotna kompozicija različno simetrijo. Tako kot starejši primerki žanra se tudi Frescobaldijeve kancone začenjajo navadno z imitacijskim vstopanjem teme prvega dela, ritmizirane v daktilskem ritmu, tako značilnem za žanr. Frescobaldijeve kancone so na meji med večdelnostjo in večstavčnostjo, saj so njihovi posamezni deli pogosto kratke monotematske kompozicije. Prav ta oblika velja za izhodišče kasnejše večstavčne sonate (gl. str. 274).

G. FRESCOBALDI, CANZONA DOPO L'EPISTOLA

Za primer lahko vzamemo skladbo *Canzona dopo l'Epistola* ('Kancona po berilu') iz orgelske maše *In Dominicis infra annum* ('Za nedelje med letom'), objavljene v skladateljevi zbirki *Fiori musicali* ('Glasbeni cvetovi') iz leta 1635.

Kompozicija, ki poteka v d, ima tri jasno razmejene, po tematiki in metrumu različne dele, med katerimi ni tematskih povezav. Vsak od teh se zaključi s kadenco in dolgo ležečim akordom, ki v oblikovnem smislu pomeni konec. Srednji del, ki se tudi začne na d, preide ob koncu v improvizacijski zaključek in modulira v A. Prvi del kompozicije ima različno temo, ki se izpeljuje v smislu stroge štiriglasne imitacije. Tudi drugi in tretji del sta grajena vsak na svoji temi, ki nastopa v vseh štirih glasovih, vendar manj strogo. V tretjem delu se karakteristična motiva teme ves čas pojavljata zdaj v tem zdaj v onem glasu, tako da je glasba na izvirni način preprežena in zaznamovana z njima.

RICERCARI, CAPRICCI

Svoje izrazito polfone kompozicije je Frescobaldi poimenoval z izrazi fantazija (fantasia), capriccio, ricercare. Kot v primeru kancon je tudi pri teh žanrih predstava o njihovi povezavi s polifonim motetom le zgodovinska orientacija. Frescobaldijevi ricercari so največkrat monotematske kompozicije, v katerih se izbrana tema imitira oziroma nastopa v različnih glasovih

strogo polifonega, v počasnih vrednostih potekajočega in vokalni polifoniji podobnega štiriglasnega stavka. Tudi capricci so polifoni; mnogi izkazujejo neko posebnost ali skladateljsko domislico, in prav na to se nanaša ime žanra. Eden od capricciev je npr. zasnovan tako, da mora izvajalec pèti glas sicer štiriglasne kompozicije pèti; poleg tega mora sam ugotoviti, na katerih mestih kompozicije edino lahko nastopi. V nekem drugem capricciu, označenem kot »sopra il Cucho«, se ves čas pojavljata tona d–h kot motiv kukavice.

Nekatere Frescobaldijeve kompozicije, zlasti ricercari, imajo t. i. »obbligò« (’obveza’, ’obvezno pravilo’), tj. vnaprej postavljeno kompozicijsko pravilo, določilo ali omejitev, ki ga skladatelj upošteva vse do konca kompozicije. Eden od mojstrovih ricercarov ima npr. obbligò, da se glasovi izogibajo postopnemu gibanju, tako da sestoji kompozicija le iz skokov. V nekaterih ricercarih je obbligò občasno, vendar stalno pojavljanje določene kratke nekajtonske melodije. Tudi pèti glas v zgoraj omenjenem capricciu je njegov obbligò. Kot je razvidno iz navedenih primerov, je bil obbligò, ki je prisoten v delih tudi nekaterih drugih skladateljev 17. stoletja, kompozicijska vaja, hkrati pa kot omejitveno določilo tudi urejevalno in usmerjevalno vodilo pri nastajanju nove skladbe.

G. FRESCOBALDI, RICERCARE DOPO IL CREDO

Primer Frescobaldijevega ricercara je *Ricercare dopo il Credo* (’Ricercare po Verzoizpovedi’) iz že omenjene orgelske maše *In Dominicis infra annum*. Strogo štiriglasna kompozicija poteka v počasnih vrednostih, v polovinkah in četrtinkah, kot vokalna polifonija 16. stoletja. Ima eno samo temo, ki se pojavlja bodisi tako, da poteka melodija od g do d, ali pa tako, da poteka od d do g, kar spominja na pojavljanje teme in njenega tonalnega odgovora v kasnejši fugi. V eni ali drugi obliki je tema domala zmeraj prisotna v katerem od glasov; spremlja jo stalni kontrapunkt, kontrasubjekt, ki se tudi oglašča zdaj v tem zdaj v onem glasu. Kompozicija se zaključi z nastopom teme (v obliki od d do g) ob dolgo ležečem tonu v tenorju in kontrasubjektu v ostalih dveh glasovih. Ricercaru sledi njegova varianta, označena kot »alio modo«, ’na drugi način’.

ORGELSKÉ MAŠÉ

Čeprav je Frescobaldi služboval kot organist, je napisal malo izrecno liturgične orgelske glasbe. Prinaša jo le njegova zbirka *Fiori musicali* (’Glasbeni cvetovi’) iz leta 1635, ki vsebuje tri orgelske maše. V teh mašah so kot pravi orgelski verzeti prisotni le substituti za ordinarijski Kyrie (oziroma Christe), zasnovani na ustreznih odlomkih izbranih koralnih melodij. Ostalo so toccate, kancone, capricci, za katere je navedeno, na katerem mestu mašnega obreda naj se

igrajo. Že omenjena maša *In Dominicis infra annum* obsega 22 kompozicij (gl. preglednico 10).

Preglednica 10: G. Frescobaldi, *In Dominicis infra annum*

Naslov	Vloga
Toccata avanti la Messa della Domenica	substitut za introit
Kyrie (3)	substituti za posamezne odseke Kyrie eleison
Christe (5)	
Kyrie (7)	
Canzona dopo l'Epistola	substitut za gradual in alelujo
Ricercare dopo il Credo	substitut za ofertorij
Alio modo	'Na drugi način' (var. prejšnje skladbe)
Toccata cromatica per l'Elevazione	toccata za povzdigovanje
Canzona post il Communio	substitut za komunio
Alio modo	'Na drugi način' (var. prejšnje skladbe)

Italijanska kantata, opera in oratorij v 17. stoletju

Recitativ in arija

Kantata

Serenata in duhovna kantata

Središča kantatne umetnosti

Luigi Rossi

Rossijeve kantate

L. Rossi, *M'uccidete begli occhi*

L. Rossi, *Or che notte guerriera*

Barbara Strozzi

B. Strozzi, *Lagrimie mie*

Novosti v italijanski vokalni glasbi

druge polovice 17. stoletja

Alessandro Stradella

Concerto grosso

A. Stradella, *Qual prodigio è ch'io miri?*

Opera v Rimu

Stefano Landi

S. Landi, *Il Sant'Alessio*

Beneška opera in njen družbeni položaj

Širitev javnega opernega uprizorjanja

Vsebinske značilnosti italijanske opere 17. stoletja

G. A. Cicognini, *Giasone*

Glasbena podoba italijanske opere 17. stoletja

Francesco Cavalli

F. Cavalli, *Giasone*

Operni skladatelji

Antonio Sartorio

Antonio Cesti

Opera v Neaplju

Alessandro Scarlatti

Scarlatti kot operni skladatelj

Oratorij

Glasba rimskih oratorijev

Sakralne kompozicije v genere rappresentativo

G. F. Capella, *Abraham*

G. F. Anerio, *Teatro armonico spirituale*

di madrigali

Novi žanr in zgodnji skladatelji

Giacomo Carissimi

G. Carissimi, *Jephte*

Oratorij v italijanskem glasbenem življenju

17. stoletja

A. Stradella, *San Giovanni Battista*

Oratorij na Dunaju

Katoliška sakralna glasba

RECITATIV IN ARIJA

Če z oddaljene perspektive primerjamo italijansko vokalno glasbo in italijansko glasbeno življenje 17. stoletja s predhodnimi obdobji, vidimo opazne novosti. V 17. in 18. stoletju je bilo italijansko glasbeno življenje zaznamovano z javnimi opernimi predstavami in javnimi izvedbami oratorijev, z žanri, ki jih prejšnji čas ni poznal. Madrigalna umetnost se je postopoma umaknila kantati, ki je sredi 17. stoletja postala osrednji lirski žanr. Sakralno komponiranje, stalnica domala vsakega skladatelja 16. stoletja, je v glasbenozgodovinskem pogledu stopilo v ozadje: produkcija sakralne glasbe je bila v 17. stoletju domnevno manjša, zlasti pa v glasbenem smislu manj pomembna.

V italijanski vokalni glasbi 17. stoletja se je izoblikoval estetski princip izmenjavanja recitativov in arij, ki je tako bistveno zaznamoval evropsko glasbo zadnjih stoletij. Novi žanri – kantata, opera in oratorij – so ob koncu 17. stoletja, če sodbo nekoliko poenostavimo, vsi sestajali iz zaporedja menjajočih se recitativov in arij. To pomeni, da so imeli (navedeni trije žanri) v glasbenooblikovnem pogledu vzporedni razvoj. Ta je potekal od raznovrstnega in včasih navidez tudi neurejenega oblikovanja pevskega glasu na začetku stoletja do razmeroma stroge dihotomije med recitativom in arijo na koncu stoletja. Vendar pa razvoja, ki je privedel do principa menjajočih se recitativov in arij, ni mogoče zvesti na eno samo zgolj v eno smer potekajočo črto, ki bi jo bilo možno natančno opisati; bolj kot to je ta razvoj vključeval na stotine različnih primerov, različnih kompozicijskih rešitev, ki s perspektive zgodovinskega raziskovanja izgledajo kot živo in pestro umetniško snovanje. Posamezni izbrani primeri iz tega dogajnja so opisani v nadaljevanju.

Kot je razvidno iz poglavja o monodiji (gl. str. 47), je le-ta obsegala različne načine oblikovanja pevskega glasu. Na eni strani so bile kompozicije v strogem in suhem stile recitativo, kjer je glasba izhajala iz zvočnosti govora, na drugi strani arije, katerih melodična linija sledi izrecno glasbenim zamislim in se na zvočnost besedila ozira le toliko, da glasbeni poudarki niso v neskladju z besedilnimi poudarki. Med tema dvema skrajnostma so obstajale vmesne stopnje: Cavalierijev melodični recitativ, Monteverdijevi recitativni nastopi z ekspresivno melodično linijo, ki je gotovo mnogo več kot zgolj prenos govorne zvočnosti v glasbo, in drugi načini.

Italijanska vokalna glasba 17. stoletja je bila naravno nadaljevanje prevratnih novosti s konca 16. stoletja. Kar zadeva oblikovanje solističnega pevskega glasu, se dozdeva, da je bila v prvih desetletjih 17. stoletja bolj raznovrstna kot v okviru monodije in tudi bolj neurejena. Kot poprej je pevski glas mogel biti

zamišljen kot strogi recitativ, kot arija, pa tudi v smislu raznih vmesnih stopenj med tema dvema skrajnostma. Posledično so bile posamezne vokalne kompozicije – bodisi samostojne bodisi kot sestavine kantate, opere, oratorija – arije, recitativi (oblikovno zaključeni recitativni nastopi), pa tudi skladbe, ki so bile nekako med arijo in recitativom in za katere bi mestoma mogli uporabiti izraz »arioso«, 'ariozno', 'kot v ariji'. Vendar pa so se različni načini oblikovanja pevskega glasu mogli menjati tudi znotraj iste kompozicije: strogi recitativ je mogel v isti kompoziciji preiti v ariozni način oblikovanja melodije ('kot v ariji'), ta v ekspresivni recitativ itd. Takšnih kompozicij – bodisi da so bile samostojne ali pa sestavine kantat, oper, oratorijev – ni mogoče imeti ne za oblikovno zaključene recitative ne za arije. Pravkar omenjena neurejenost glede oblikovanja melodične linije se nanaša predvsem nanje.

Ob koncu 17. stoletja se je torej uveljavila dihotomija med recitativom in arijo; dano besedilo je bilo uglasbeno bodisi kot razmeroma strogi in suhi recitativ oziroma recitativni nastop, oblikovan kot zaključena kompozicija, bodisi kot oblikovno zaključena arija. Izmenjevanje recitativov in arij je obveljalo kot splošna norma, kar pa ne pomeni, da ni imela dopolnitev in tudi odkritih odklonov.

KANTATA

Kot je bilo prikazano, so italijanski skladatelji poznega 16. stoletja in tudi še zgodnjega 17. stoletja komponirali polifone madrigale in polifone skladbe v kitični obliki. Na začetku 17. stoletja so se pojavili solistični madrigali in solistične arije, kakršne je med drugimi komponiral Giulio Caccini, ter koncertni madrigali za več glasov s continuum in pogosto še drugimi glasbili. Ob vsem tem so se v prvih desetletjih 17. stoletja začele pojavljati takšne solistične uglasbitve lirskih besedil, ki so sestajale iz raznolikih in kontrastnih delov: ariosu je mogel slediti kratek recitativ, ki je ponovno prešel v arioso; ena kitica kitičnega besedila je mogla biti uglasbena kot recitativ, druga kot arija; v ariji z obliko kitičnih variacij je mogla biti katera od kitic uglasbena kot recitativ itd. Tovrstne kompozicije moremo ne glede na to, kako so jih poimenovali skladatelji sami, pojmovati kot zgodnje primere kantate. Kar jih dela drugačne od arij in solističnih madrigalov, je, da težijo k večdelnosti in večstavčnosti in da se v eni sami kompoziciji družijo različni načini solističnega uglasbljanja. Kratko bi torej kantato lahko določili kot večstavčno lirsko kompozicijo za enega ali nakaj solistov s continuum ali ansamblom. Italijanska kantata predstavlja nadaljnji korak v razvoju solistične lirike. Sredi 17. stoletja je postala

osrednji lirski žanr in v italijanskem glasbenem življenju druge polovice 17. in 18. stoletja je imela podobno mesto kot v 16. stoletju madrigal.

Izraz »cantata« sprva ni imel točno določenega pomena. Za solistično liriko ga je prvi uporabil Benečan Alessandro Grandi (med 1575 in 1580–1630), in sicer v zbirki *Cantade et arie*, ki je izšla še pred letom 1620; znan je le ponatis iz tega leta. Z izrazom »cantada« je označil solistične kompozicije v obliki kitičnih variacij, ki so bile v primerjavi z ostalimi skladbami zbirke, tj. arijami, kompozicijsko nekoliko zahtevnejše. Sčasoma je izraz kantata postal modni izraz, ki se je kot tak uporabljal za raznovrstne solistične uglasbitve lirskih besedil, za arije, solistične madrigale, arije v obliki kitičnih variacij, pa tudi za večdelne in večstavčne kompozicije, ki so združevale recitativno in ariozno in za katere izraz arija ni bil najbolj primeren.

Za zgodnje kantate, one iz prve polovice in sredine stoletja, je značilna oblikovna raznolikost. Obsegale so različno neustaljeno število enot, stavkov ali delov, od tri do deset in več. Brez ustaljenega reda so se vrstili recitativi različnih vrst, arije, ariosi, pa tudi stavki ali deli, v katerih se je (v zgoraj prikazanem smislu) recitativno menjavalo z arioznim. Polagoma se je oblika kantate ustalila. Kantate s konca 17. stoletja imajo od tri do sedem menjajočih se recitativov in arij, ki so oblikovno samostojne enote, stavki. Najpogostejša so bila tale zaporedja recitativov in arij: R A R A; A R A R A; A R A ipd. Oblika z recitativom kot prvim stavkom je pesniku omogočala oris okoliščin, v katerih naj bi se predstavil subjekt lirске izpovedi.

Tudi kar zadeva oblike arij, so bile zgodnejše kantate bolj raznolike; srečuje se kitična variacija, arija na ostinatni bas, arija v obliki ABB', tudi oblika da capo (ABA, gl. str. 148). Slednja je sčasoma skoraj povsem prevladala. Sprva je bila preprosta, kasneje pa bolj zapletena, členjena in razvejana. Običajna kantata z začetka 18. stoletja je tako sestajala iz recitativov in arij v obliki da capo.

Vse obdobje italijanske kantatne umetnosti je bila najpogostejša kantatna zasedba solist (največkrat sopran) s continuum. To pomeni, da ustvaritev nove kantate ni bila posebno velik skladateljski podvig. Kantate za dva, tri soliste so bile redkejše. Število nastopajočih je bilo pogosto odvisno od same vsebine in na neki način določeno že s strani pesnika. Nekatere redkejše kantate so poleg continua vključevale še eno ali dve glasbili (violini). Skladatelji so kantato razumeli kot zaokroženo glasbeno delo in zato so bili njeni stavki pogosto, ne pa tudi zmeraj, tonalno uravnani, in sicer tako, da je bil začetek kantate, četudi recitativ, v isti tonaliteti kot zaključna arija.

Kantata je bila uglasbitev lirskega besedila, ki je bilo največkrat spesnjeno z namenom, da bo kantata. Tako se je razvil poseben žanr kantatnega pesništva. Pesniki so večkrat že sami predvideli, kako naj bo kaj uglasbeno,

kaj naj bi bile arije, recitativi, ariosi; prav zato je včasih težko določiti, ali je kaka oblikovna rešitev skladateljeva ali pesnikova. Kar je pesnik oblikoval kot kitično pesem, je skladatelj uglasbil kot arijo; kar pa naj bi bili recitativi, je bilo največkrat spesneno kot t. i. »versi sciolti«: poljubno število jambskih sedmercev in jambskih enajstercev. Kantatno pesništvo je bilo del siceršnje italijanske poezije časa in tako srečujemo v kantatah podoben pesniški svet kot v madrigalih. Teme kantatnih besedil so bile zelo pogosto arkadijsko pastoralne in ljubezenske: osamljeni ljubimec v idilični pastirski pokrajini, izpovedujoč ljubezenska čustva – čustva hrepenečega ali pa že zavrnenega ljubimca; nezvestoba ljubljene osebe, ljubosumje ljubečega itd. Pogoste so bile tudi mitološke vsebine, zgodovinske ali moralne pa redkejše. Glede na to, da so bila kantatna besedila namenjena solistu, so bila pogosto zamišljena kot lirični monolog, izpoved posameznika v določenem položaju ipd.

Kot je bila kantata neke vrste naslednica madrigala, je bilo njeno družbeno ozadje sorodno družbenemu ozadju madrigala. Kantate so se izvajale v aristokratskem ali meščanskem salonu, največkrat sredi raznih družabnosti, na srečanjih akademij in ob raznih drugih priložnostih. Skladatelji so jih pogosto komponirali prav za določene dogodke. V 17. stoletju jih je nastalo na tisoče, a številne ležijo nepoznane v zaprašenih arhivih.

SERENATA IN DUHOVNA KANTATA

Omeniti je treba dva posebna tipa kantate: serenato in duhovno kantato. Serenata je bila obsežnejša kantata za nekoliko večjo skupino izvajalcev, dva, tri, štiri soliste, včasih tudi zbor in instrumentalni ansambel. Neredko je bila zamišljena dramatsko, tako da so imeli pevci določene vloge. Serenate so običajno nastajale za izredne ali posebne priložnosti, na kar je lahko aludirala njihova vsebina. Marsikatera kantata ima kako značilnost serenate, zaradi česar je meja med kantato in serenato le ohlapna. Drugače kot se splošno misli, beseda »serenata« ne izvira iz italijanske besede »sera«, 'večer', pač pa iz latinske besede »serenus« oziroma iz italijanske besede »sereno«, 'jasen'. Serenata torej ni »večerna glasba«, pač pa glasba, ki se igra na prostem, pod milim nebom. Serenata kot tip kantate je le oddaljeno povezana z instrumentalno serenado, kot se je razvila v 18. stoletju.

»Cantata spirituale«, 'duhovna kantata', se je od kantate razlikovala po vsebini in posledično po svojem družbenem okolju. Sestajala je iz istih sestavin kot kantata sicer, vendar je bilo sestavin običajno manj. Italijansko besedilo je bilo religiozno: nanašalo se je npr. na Jezusovo rojstvo, in s tega stališča bi bilo duhovno kantato mogoče razumeti tudi kot motet v italijanščini. Duhovne

kantate so se izvajale zlasti v zasebnem življenju ali na družabnostih visoke duhovščine, predvsem rimske, lahko pa tudi v oratorijih, cerkvah in drugje.

SREDIŠČA KANTATNE UMETNOSTI

V 17. stoletju je bil najpomembnejši center kantatne umetnosti Rim. Njen družbeni okvir je bilo družabno življenje rimske aristokracije in v Rimu bivajočih diplomatov. Kantate so se izvajale zlasti na tedenskih srečanjih, imenovanih včasih z izrazom »conversazioni« (pogovori), ki so jih prirejali posamični aristokrati, predvsem iz pomembnih rimskih družin, kot so bile Barberini, Ruspoli, Ottoboni, Pamphili, Colonna, Borghese itd. Izvajale so se tudi na dvoru kraljice Kristine Švedske, ki je v drugi polovici 17. stoletja bivala v Rimu (gl. str. 176). Večina rimskih kantatnih skladateljev je bila službeno ali drugače povezana z imenovanimi družinami. Na tedenskih »pogovorih« so se zbirali ljubitelji in poznavalci poezije in glasbe, med katerimi so bili tudi avtorji uglasbljanih besedil, ki jim je bilo spoznavanje in presojanje novoizvedenih kantat intelektualni užitek. Vsako srečanje je predpostavljalo novo kantato, in prav zato je bila produkcija kantat zelo velika.

Med zgodnjimi rimskimi skladatelji kantat so bili Luigi Rossi (1597/98–1654), Marco Marazzoli (med 1602 in 1605–1662), Giacomo Carissimi (1605–1674) in Antonio Cesti (1623–1669). Lirika teh skladateljev obsega tako arije kot večdelne in večstavčne kompozicije, ki jih lahko razumemo kot kantate, ne glede na to, kako so jih poimenovali njihovi avtorji. V drugi polovici stoletja je bil pomemben avtor kantat Alessandro Stradella, ki je v desetletju od 1667 do 1677 deloval v Rimu.

Kantate so se komponirale in izvajale tudi v drugih italijanskih glasbenih središčih, a zdi se, da so ton celotnemu razvoju dajali rimski zgledi. Poleg Rima so bili najpomembnejši centri kantatne umetnosti Bologna, Ferrara in Modena. V Bologni se je kantata med drugim gojila v okviru slovite akademije Accademia Filarmonica, ustanovljene leta 1666 (gl. str. 282); eden od bolonjskih skladateljev kantat je bil Maurizio Cazzati (1616–1678). V Ferrari so se kantate komponirale v okviru akademij Accademia della Morte in Accademia dello Spirito Santo. V Modeni je bila kantatna umetnost prisotna na dvoru družine d'Este, ki je vladala tudi tu. Glede na pomembnost mesta je bila kantata manj razširjena v Benetkah; morda zato, ker so bile Benetke predvsem mesto opere. Med zgodnjimi avtorji kantat je bila Benečanka Barbara Strozzi.

LUIGI ROSSI

Življenje (Torremaggiore 1597/8 – Rim 1653). Ni znano, kje in kdaj natančno se je Luigi Rossi rodil; po dokumentu o njegovi smrti naj bi bil iz kraja

Torremaggiore v okolici mesta Foggia. Najkasneje leta 1620 se je ustalil v Rimu, kjer je zabeležen kot instrumentalist, »sonatore« v kapeli princa Marc'Antonia Borgheseja, pranečaka takratnega papeža Pavla V. Kot je razvidno iz ohranjenih računskih knjig, je dobival pri imenovanem princu plačila vse do leta 1636. 1627 se je Rossi poročil s harfistko po imenu Costanza de Ponte, ki je bila v službi žene njegovega gospoda. Oba sta bila cenjena glasbenika in kot taka sta med drugim gostovala tudi na toskanskem dvoru v Firencah. Leta 1633 je Rossi dobil še mesto organista v rimski cerkvi San Luigi dei Francesi, ki je bila središče v Rimu živečih Francozov. To pozicijo je obdržal do konca življenja, čeprav je bil kasneje več let odsoten.

Proti koncu tridesetih let je Rossi zapustil Marc'Antonia Borgheseja in prešel h kardinalu Antoniu Barberiniju, nečaku papeža Urbana VIII. Za gledališče družine Barberini je na libreto Giulia Rospigliosija napisal svojo prvo opero *Il palazzo incantato* ('Začarana palača'), ki je bila izvedena v Palazzo Barberini alle Quattro Fontane v karnevalu leta 1642 (o gledaliških podvigih družine Barberini gl. str. 153). V tem času je postal poznan in cenjen tudi kot avtor kantat, ki so krožile v prepisih. Po smrti Urbana VIII. je bil leta 1644 za papeža izvoljen družini Barberini nenaklonjeni Inocenc X. Kardinal Antonio Barberini je moral leta 1645 zapustiti Rim in iskati zatočišče v Franciji. Leto kasneje, junija 1646, mu je v Francijo sledil tudi Rossi, ki je preživel poletje 1646 s francoskim dvorom na gradu Fontainebleau. Jeseni 1646 se je Rossi skupaj z dvorom vrnil v Pariz in tu je po naročilu kardinala Julesa Mazarina, ki je bil kot Italijan propagator italijanske umetnosti, napisal svojo drugo opero *Orfeo* ('Orfej'). Uprizorjena je bila marca 1647 v palači Palais Royal v Parizu, ki je takrat pripadala kralju. (Pred tem jo je imel kardinal Richelieu, kasneje pa princi iz Orleanske hiše.) Na francoskem dvoru je Rossi komponiral tudi kantate, ki so se izvajale ob njegovi spremljavi. V drugi polovici leta 1647 se je za nekaj mesecev vrnil v Rim, kjer je v času njegove odsotnosti umrla njegova žena. Januarja 1648 se je ponovno odpravil na francoski dvor. Zdi se, da je kardinal Mazarin načrtoval novo opero, ki naj bi jo napisal Rossi, vendar se to ni uresničilo. Razkošno italijansko operno delo bi v danih razmerah lahko bilo vzrok ponovnih napadov na dvor, in kardinal Mazarin se je skušal izogniti nasprotovanju, ki ga je bil deležen že po uprizoritvi Rossijevega prvega pariškega dela. Kasneje se je Rossi pridružil kardinalu Antoniu Barberiniju, ki je bival v Provansi, leta 1651 pa se je dokončno vrnil v Rim.

Opus. Rossijev opus obsega dve operi, *Il palazzo incantato* in *Orfeo*, izgubljeni oratorij in okoli 300 uglasbitev italijanskih lirskih besedil. Večina teh je za en solistični glas in continuo, nekaj pa jih je tudi za dva ali tri solistične glasove s continuum. Po obliki je Rossijeva lirika večinoma kitična, vendar

vključuje tudi takšne večdelne kompozicije, ki jih je mogoče imeti za kantate. Ostali del njegovega opusa je v primeri s tem zanemarljiv: peščica motetov oziroma duhovnih koncertov, *passacaglia* za čembalo in dve skladbici, ohranjeni v tabulaturi za kitaro.

ROSSIJEVE KANTATE

Mnoge Rossijeve kot kantata označevane kompozicije so zgolj solistične arije. Med njegovimi obsežnejšimi deli, za katere je izraz kantata primernejši, so zlasti uglasbitve kitičnih besedil, ki v glasbenem pogledu presegajo kitično obliko: trikitično besedilo je lahko uglasbeno tako, da se prva kitica z isto glasbo ponovi za drugo in tretjo, ki sta glasbeno enaki, vendar drugačni od prve kitice (A b A b A); tretja kitica je lahko variacija druge (A b A b' A) ali pa ima vsaka kitica svojo lastno uglasbitev (A B A C A). S temi in podobno razvejanimi oblikami so Rossijeva tovrstna dela zgodovinsko gledano na poti h kantati. Komponiral je tudi kantate v pravem pomenu besede, ki vključujejo različno oblikovane dele: recitativ, arioso, odsek, oblikovan kot arija itd.

L. ROSSI, *M'UCCIDETE BEGLI OCCHI*

M'uccidete begli occhi je preprosta lirski kompozicija, ki bi jo le s pridržkom lahko označili kot kantato. Glavna vsebina uglasbene pesmi je izražena v njenem prvem verzu, ki ima v kompoziciji vlogo refrena: »*M'uccidete begli occhi e pur v'adoro*« (»Ubijate me, lepe oči, in vendar vas občudujem«). Kratka skladba, pisana le za glas in continuo, ima obliko A B A C A, tudi sicer pogosto v Rossijevi liriki. Med tremi nastopi refrena, ki ima zmeraj isto besedilo in v bistvu tudi isto glasbo, sta dva tako po besedilu kot po glasbi različna dela, ki se obakrat iztečeta v refren (gl. preglednico 11): prvič po kadenci na h (kamor modulira del A – kot označen v preglednici), drugič pa povsem neopazno. Kompozicija je v e, in ker se oba notranja dela (A in B) končata na h, sta drugi in tretji nastop refrena v primerjavi s prvim nekoliko spremenjena: fraze so prerazporejene in prilagojene temu, da je tik pred nastopom refrena trozvok na h. Živahna skladba v tridobnem metrumu poteka neprekinjeno; različno razmejene fraze se navezujejo druga na drugo in preko njih ni težko slediti vsebinskemu toku glasbe.

Preglednica 11: L. Rossi, *M'uccidete begli occhi*

Deli	R	A →	R	B →	R
Tonalni potek	e	h	e	h	e

L. ROSSI, OR CHE NOTTE GUERRIERA

Primer Rossijeve kantate je *Or che notte guerriera*. ('Zdaj, ko je bojaželjna noč ... pregnala dan'). Delo je zasnovano za tri soliste in ansambel dveh violin s continuo. Solisti so: nesrečni Zaljubljenec (Amante, tenor) ter alegoriji Ljubezen (Amore, sopran) in Usoda (Fortuna, sopran). V svojem prvem nastopu (št. 2 v preglednici 12), oblikovanem kot ekspresivni recitativ, se predstavi nesrečni Zaljubljenec: Noč je in v njej vladata njegovi sovražnici Ljubezen in Usoda, ki sta ga pravkar zapazili. Recitativ brez presledka preide v kratko arijo (3), v kateri Zaljubljenec sprašuje svoji sovražnici, kaj hočeta od njega. V živahnem duetu (5) Ljubezen in Usoda odgovorita, da mu namenjata trpljenje. V naslednjih dveh recitativih (7, 8) Ljubezen in Usoda druga za drugo povesta, kaj je temu vzrok: Zaljubljenec se je zaljubil v žensko, ki je sovražnica Ljubezni in ki je s svojim omalovaževanjem usode užalila Usodo. Zaljubljenec spozna svojo nesrečo (9). Sledi arija, po svojem tipu lamento (10), ki se, ne da bi se zaključila, nadaljuje v recitativ (11), v katerem se Zaljubljenec zave, da ga nič ne more potolažiti, niti vzhajajoče niti zahajajoče sonce. V zelo kratkem tercetu (12) vsi trije ugotovijo, da gorje tistemu, ki sta mu nasprotna tako ljubezen kot usoda. Zaljubljenec ne vidi drugega izhoda kot smrt (13). V zadnjem recitativu (14) Ljubezen nedostopni ženski napove maščevanje. Ko se na koncu besedila imenuje »ostro maščevanje pravičnega neba«, recitativ preide v razgiban zaključni tercet (15).

Preglednica 12: L. Rossi, *Or che notte guerriera*

Št.	Nastopajoči	Oblika	Tonalno središče
1		simfonija	C
2	Amante	recitativ →	C →
3		arija	C
4		simfonija	C
5	Amore, Fortuna	arija (duet)	C
6		simfonija	C
7	Amore	recitativ	B
8	Fortuna	recitativ	B
9	Amante	recitativ	B – d
10	Amante	arija: lamento →	d →
11		recitativ	d
12	Vsi	tercet	F
13	Amante	recitativ	d
14	Amore	recitativ →	c →
15	Vsi	tercet	C

Deli kantate, sicer številni, so kratki, zaradi česar je le okoli deset minut trajajoča celota razgibana in raznolika. Kompozicija kaže značilnosti kantatne umetnosti s sredine stoletja: Recitativ, ne da bi bil zaključen, prehaja v arijo, in obratno: oblikovno nezaključena arija (tj. harmonsko odprta, brez zaključne kadence) se nadaljuje v recitativ. Arije (duet, tercet) so enodelne, brez kompozicijskih izpeljav in ponovitev. Vendar je skladatelj delo očitno pojmoval kot glasbeno celoto, saj se začne in konča na C.

BARBARA STROZZI

Življenje (Benetke 1619 – Padova 1677). V beneškem okolju je bila eden od vidnejših avtorjev kantat Barbara Strozzi. Bila je posvojenka, najbrž nezakonska hči beneškega libretista, literata, pesnika Giulia Strozzija (1583–1652). Ta je izhajal iz znane florentinske družine in bil sorodnik Pietra Strozzija, člana de' Bardijeve Camerate, skladatelja in sogovornika v Galilejevem *Dialogo*. Barbara je bila učenka Francesca Cavallija in v Benetkah se je uveljavila kot pevka in skladateljica. Ker je večino svojih kompozicij izdala po letu 1652, se domneva, da je bila po očetovi smrti prisiljena na neki način skrbeti zase in za svoje otroke, ki jih je neporočena imela.

Opus. Njen opus je značilen: z izjemo zbirke solističnih motetov (tj. duhovnih koncertov) je komponirala le liriko. Ima zbirko polifonih madrigalov, zlasti pa je komponirala arije in kantate za solistični glas in continuo, skladbe, ki jih je lahko sama pela.

B. STROZZI, LAGRIME MIE

Besedilo kantate 'Moje solze' je morda delo skladateljčinega očeta. Oblikovano je prosto, kar pomeni, da sestoji iz različnih verzov z različnimi rimami, vendar vključuje tudi dvokitično pesem, ki obsega dvakrat po štiri verze.

Kompozicija je primer večdelne kantate z različno zasnovanimi in oblikovanimi deli, kakršna je bila značilna za sredino 17. stoletja (gl. preglednico 13): Prvi del (1) je prosti arioso; posamični deli besedila se podajajo s frazami, ki se v smislu pripovedi navezujejo druga na drugo. Podobno je oblikovan tudi drugi del (2), le da so v njem posamezni delci besedila podani kot recitativ ali pa se fraza začenja kot recitativ in nadaljuje v arioso. Tretji del (3) se začne kot arija in kontrast med prejšnjim ariosom in arijo je poudarjen z menjavo metruma, ki je zdaj tridobni. Vendar pa arija formalno ni zaključena: ker se v besedilu ponovi prvi verz, preide arija v prilagojeno in harmonsko spremenjeno ponovitev začetka kompozicije. Četrty del (4) je prava kratka arija v kitični obliki, katere besedilo je dvokitična pesem. Sledi krajši arioso (5), oblikovan podobno kot prejšnja dva. Tudi zadnji del kompozicije (6) je arija v tridobnem

metrumu, katere besedilo podaja končno spoznanje: Kruta usoda si želi solz. Melodija se na začetku razvija nad ostinatnim basom iz štirih padajočih tonov (e–d–c–h), značilnim za mnoge lamente 17. stoletja. Po štirikratnem nastopu tega motiva se basovska melodija nadaljuje prosto.

Preglednica 13: B. Strozzi, *Lagrime mie*

Št.	Način oblikovanja
1	arioso
2	arioso in recitativ
3	arija → arioso (ponovitev začetka)
4	arija
5	arioso
6	arija: lamento

NOVOSTI V ITALIJANSKI VOKALNI GLASBI DRUGE POLOVICE 17. STOLETJA

Da bi bilo mogoče razumeti kantate s sredine in druge polovice 17. stoletja, je treba predstaviti nekatere novosti v italijanski vokalni glasbi časa.

Kot je bilo že omenjeno, so se proti sredini 17. stoletja začele pojavljati arije oblike ABA, kar pomeni arije v obliki da capo, pri katerih je tretji in zadnji del zgolj ponovitev prvega. Tretjega dela skladatelji niso izpisovali, pač pa so ob koncu srednjega dela z oznako »da capo« ('od začetka') izvajalce napotili na začetek kompozicije. Od tod ime oblike.

Estetika arije da capo je v tem, da se po srednjem delu, ki predstavlja neke vrste odmik, glavna glasbena ideja in z njo združena afektna vrednost, izražajoča razpoloženje pojoče osebe, še bolj poudari in utrdi. V tem smislu so pevci v tretjem delu z improvizacijskim variiranjem stopnjevali učinek celote. Arija da capo sestoji iz treh oblikovno zaključenih delov: ob koncu prvega (in tretjega) je razločna zaključna kadenca; tudi srednji del se pogosto zaključi s kadenco, lahko pa ostane harmonsko odprt. Arija da capo ima razločno glavno temo, ki jo slišimo na začetku, in iz katere je izpeljan celotni prvi (in tretji) del. Srednji del je bolj ali manj dopolnjevalno kontrasten zunanjsima, in sicer tako v tematskem kot v harmonskem pogledu. Pogosto poteka v drugi bližnji tonaliteti. Večina arij da capo ima instrumentalni uvod, v katerem je podana glavna tema arije, in tudi instrumentalne medigre med frazami pevske linije.

Zgodnje arije da capo so bile razmeroma preproste in kratke; vendar so postajale proti koncu stoletja vse daljše, vse bolj razvejane in kompozicijsko

zapletene. Hkrati s širitvijo so se razvile različne variante osnovne oblikovne sheme. Od konca 17. stoletja dalje je bila oblika da capo v raznih oblikovnih variantah najpogostejša, skoraj edina oblika arije, tako v kantatah, operah kot tudi v oratorijih.

V prvi polovici 17. stoletja so se začele pojavljati t. i. cavate. Cavata je zelo kratka arija, spojena ali naslonjena na predhodno enoto, ki je bodisi arija ali recitativ. V drugem primeru je ariozni zaključek recitativa, ki s cavato preide v arioso ali celo v kratko arijo, ki pa oblikovno ni ločena od predhodnega recitativa. Zgodovinsko gledano je cavata pravzaprav ostanek mešanja recitativnih in arioznih delov znotraj iste zaključene kompozicije, ki pa je v primeru cavate formalizirano (in ne poljubno). Besedilo cavate navadno poudari glavno misel recitativa ali pa poda trenutno občutje osebe. Gledano zgodovinsko je iz cavate nastala cavatina, kot jo srečujemo v operi 18. stoletja: kratka arija, ki ni v obliki da capo.

Kot je bilo prikazano, so imele zgodnje opere instrumentalne vložke, ritornelle in simfonije, ki so bili vsi zelo kratki. Proti sredini stoletja so se v vokalnih delih začele pojavljati obsežnejše simfonije (v it. »sinfonia«). Opera se je skoraj zmeraj začela s simfonijo in tudi njena posamezna dejanja so se lahko uvajala s posebnimi simfonijami; podobno so se s simfonijo mogli začenjati oratorij, serenata in daljša kantata. Simfonije kot sestavine vokalno-instrumentalnih del so težile k večstavčnosti: počasnejšemu prvemu delu je sledil krajši hitri del, ali pa je simfonija sestajala iz treh delov v zaporedju hitro – počasi – hitro. Večdelne oblike simfonij vokalnih del 17. stoletja bi bilo težko razlagati kot izhajajoče iz kancone, katere deli bi postali samostojni stavki; gotovo pa je v njihovem ozadju kompozicijska ideja zaporedja kontrastnih stavkov, kot se je razvila znotraj kancone in sonate. Tridelno ali tristavčno simfonijo v zaporedju hitro – počasi – hitro bi lahko imeli za predhodnico italijanske operne uverture, za katere začetnika velja sicer Alessandro Scarlatti (gl. str. 183).

ALESSANDRO STRADELLA

Življenje (Nepi 1639 – Genova 1682). Stradella, rojen v kraju Nepi v bližini Viterba, je bil plemiškega porekla. Od leta 1653 dalje je živel v Rimu. Prvo poročilo o njem kot skladatelju je iz leta 1667, ko se je za Arciconfraternità del Santissimo Crocifisso ('Bratovščina presvetega Križa', gl. str. 185) izvedel njegov oratorij. Zdi se, da je v Rimu živel kot svobodni umetnik, ki je komponiral po naročilih operne prologe, intermedije, kantate, oratorije, in sicer za cerkve, rimska in beneška gledališča, posamezne aristokrate, pa tudi za

kraljico Kristino Švedsko, ki je v tistem času bivala v Rimu. Po tistem, ko je bil udeležen v plačanem pogajanju za neko poroko in se mu je v tej zvezi grozilo s smrtjo, je leta 1677 zapustil Rim in odšel v Benetke. Znano je, da ga je Alvis Contarini, od leta 1676 beneški dož, najel za glasbenega učitelja svoje ljubice, hčerke nekega francoskega diplomata, ki se je imenovala Agnese Van Uffele. Stradella je še istega leta 1677 odšel z njo v Torino. Contarini je zahteval, da se poročita in Stradella je pod prisilo res pristal na poroko. Kmalu za tem pa sta ga napadla dva plačana morilca, ki ju je najel Contarini. Stradella je ostal živ, plačanca pa sta se zatekla na francosko ambasado. To je bil povod, da je Maria Giovanna Battista Savojska, ki je bila takrat regentinja vojvodine Savojske, dala zapreti Agnesinega očeta in se pritožila pri francoskem kralju Ludviku XIV. zaradi vedenja francoskega ambasadorja v Torinu.

Nekaj mesecev za tem, na začetku leta 1678, je Stradella odšel v Genovo – brez Agnese, ki tedaj izgine iz njegovega življenjepisa. Tu je prevzel vodstvo orkestra v gledališču Teatro del Falcone in pripravljal izvedbe, za kar je dobival redno plačilo. V tem času je za isto gledališče pisal opere, ki so se tu uprizarjale, komponiral pa tudi drugo glasbo, profano in sakralno, za različne priložnosti in naročnike. Med drugim je za vojvodo Francesca II. d'Este, ki je bil v Modeni, spisal oratorij *La Susanna* ('Suzana'). Umrl je nasilno: 25. februarja 1682 je bil umorjen na genovskem trgu Piazza Bianchi. Razlog zločina ni poznan, domneva pa se, da je bilo v ozadju ljubosumje. Neka igralka je dajala prednost Stradelli pred moškim, ki je sicer bil njen dobrotnik. Stradellovo nemirno življenje je bilo snov več operam in življenjepisom, v katerih pa so znana zgodovinska dejstva močno prikrojena in pomešana z izmišljenim.

Opus. Stradella je komponiral za domala vsa okolja, kjer je obstajala glasba. Napisal je 7 oper, vendar sta dve od njih reviziji drugih del, ena pa je izgubljena. Za 11 oper drugih skladateljev je oskrbel prologe, za 9 intermedije, za 1 posamezne arije. K njegovim odrskim delom spadajo tudi glasbene točke za sicer govorno komedijo. Nadalje ima nekaj več kot 200 kantat, med katerimi je tudi nekaj serenat. Poleg tega se je ohranilo več kot 50 posamičnih arij, duetov ali tercetov in 8 madrigalov, od katerih so nekateri zamišljeni s continuo (kot koncertni madrigali), drugi brez continua. Stradella je nadalje skomponiral 6 oratorijev. K sakralnim delom sodi še 1 maša ter 14 motetov, ki so po obliki podobni kantatam. Njegov instrumentalni opus obsega 27 kompozicij. Razen ene, ki je za čembalo, so pisane za različno število godal s continuo: 12 jih je za violino in continuo, 9 za dve violini in continuo, 2 za violino, violončelo in continuo. 3 so za večje skupine: za dve violini, dva korneta in continuo; za dve violini, lutnjo in godala s continuo; za trobento in osem godal s continuo.

Domala vse te kompozicije, poimenovane bodisi kot sonate ali simfonije (»sinfonia«), imajo obliko da chiesa (gl. str. 274).

CONCERTO GROSSO

Stradella velja za enega prvih, če ne za prvega, ki je v kompozicijsko tehniko vključeval kontrast med skupino instrumentalnih solistov in večjim instrumentalnim ansamblom z nesolistično zasedbo. V njegovih partiturah sta že prisotna izraza »concertino« za solistično in »concerto grosso« za večjo nesolistično skupino glasbil, od katerih ima vsaka svoj continuo. Princip izmenjavanja med solisti in večjo skupino, ki spominja na slikarski chiaroscuro, ima svoj izvor v že opisani tendenci po koncertantni kontrastnosti, opazni v italijanski umetnosti na prehodu v 17. stoletje, svoje nadaljevanje pa v žanru instrumentalnega koncerta, katerega nastanek se pogosto povezuje z bolonjsko šolo skladateljev Stradellove in nekoliko mlajše generacije (gl. str. 282).

A. STRADELLA, *QUAL PRODIGIO È CH'IO MIRI?*

Nekatere Stradellove kantate vključujejo več pevcev in večji instrumentalni ansambel, in take pripadajo tipu serenate. Serenata *Qual prodigio è ch'io miri?* ('Kaj je čudo, ki ga obožujem?') je pisana za dva soprana in bas, dva concertina s po dvema violinama in continuom, in concerto grosso, ki je sestavljen iz štirih godalnih glasov in continua. Solisti predstavljajo tri osebe: prvi ljubimec (sopran), drugi ljubimec (bas) in dama (sopran). Besedilo predpostavlja sceno, ki je bila ob sicer nepoznani priložnosti prve izvedbe morda tudi v resnici prikazana. Pod oknom dame se ponoči dva ljubimca pogovarjata o tem, kateri odnos do ljubljene osebe je primernejši. Prvi meni, da je treba ljubezen odkrito pokazati, drugi pa, da je treba do ljubljene osebe kazati prezir. Besedilo bi lahko razumeli kot moralno razpravo, vendar ni brez komičnega pridiha; tehtno se tako meša z neresnim.

Po uvodni simfoniji (št. 1 v preglednici 14) nastopi prvi ljubimec, ki toži nad tem, da se sladka zvezda (dama), ki jo obožuje, ne gane: želi si, da bi se ljubljena dama vendarle ozrla nanj, pa čeprav s prezirom. Nastop obsega recitativ (2) in dve po značaju različni kratki ariji (3, 4). Za tem nastopi drugi ljubimec, ki v recitativu (5) in ariji (6) svojega tovariša opozori, naj ne budi speče kače, ki bo uničila njegovo že tako ranjeno srce. Arija (6) ima izrazit glasbeni značaj, ki ima svoj inspirativni izvor v podobi strupene kače. V tem se odpre okno, v katerem se pokaže dama. Sledi duet obeh ljubimcev (7), ki pojeta sicer isto besedilo, vendar z razločki, ki označujejo njuna različna odnosa. Ko prvi pravi, da so se odprla »prijazna« vrata v nebo ('amiche ... le porte'), jih drugi označi kot »sovražna« ('nemiche'); ko prvi na koncu dueta pravi, da

na človekovo hrepenenje (»desire umano«) sijejo »jasne« ('chiare') zvezde, jih drugi imenuje »lažnive« ('false'). Duet je oblikovan kot prava arija za dva pevca s svojskim glasbenim značajem; takega je treba imeti za zaključeno kompozicijo, čeravno nima enega samega tonalnega središča, saj se to v teku skladbe pomakne od e na a. Duetu sledi pogovor med vsemi tremi, zasnovan kot recitativ (8): Dama se pritoži nad nočnim nemiro; ljubimca se predstavi; dama ju zavrne, češ naj utihneta. Tako v prvem kot v drugem primeru je njena sodba enako odklonilna.

Osrednji del serenate predstavljata dve damini ariji, ki sta ločeni s kratko simfonijo; vsaki ariji sledi kratka cavata. Glavna misel prve arije (9) je, da se mora ljubezen (s čimer je mišljen prvi zaljubljenec) ukloniti samovoljni neumljenosti (»rea crudeltà«) ljubljene osebe, prezir (ki ga predstavlja drugi zaljubljenec) pa mora ponižno občudovati nepristopno lepoto. V sledeči cavati (10) sta oba zaljubljenca napotena, naj iščeta srce – drugačno, kot je njeno; tako, ki se boji prezira in sprejema ljubezen. Temu sledi simfonija (11). V drugi ariji (12) dama izpove zaupanje v svoj prav in svojo zmagovitost. Bistvo njene drže je zaobjeto v cavati (13), v kateri se velike zmage primerjajo z žensko, ki se dvigne tako nad prezir kot nad ljubezen (»son del valor donnesco alte vittorie sul disprezzo e l'amor fondar le glorie«).

Preglednica 14: A. Stradella, *Qual prodigio*

Št.	Oseba	Besedilo	Oblika	Ton. sr.
1			simfonija	D
2		Qual prodigio	recitativ	D
3	Primo amante	Su, mie stelle	arija	D
4		Care lumi	arija	A
5	Secondo amante	Con quali incaute	recitativ	G–E
6		Basilisco allor	arija	e
7	Primo, Secondo	Amiche / Nemiche	duet	a
8	Dama, Primo, Secondo	Chi con voci	recitativ	F–C–g–d–B
9	Dama	Amor sempre	arija	F
10		Ite dunque	cavata	B–g
11			simfonija	B
12	Dama	Mio petto inerme	arija	B
13		Son del valor	cavata	C–F–d
14	Primo	Io pur seguirò	arija da c.	C
15	Secondo	Seguir nov voglio più	arija da c.	A
16	Primo, Secondo	Ah! Che, per quanto	cavata	D

Zadnji del kantate obsega arijo prvega zaljubljenca (14), arijo drugega zaljubljenca (15) in zaključni duet (16). Prvemu zaljubljenecu ne preostane drugega, kot da zvesto nadaljuje svojo pot, medtem ko se drugi odloči, da se ne bo več potegoval za damino naklonjenost: izogniti se prezirljivim pogledom je znamenje plemenite vrline. Obe ariji sta v obliki da capo. Zaključni duet (16) je zelo kratek in ima značaj cavate. Isto besedilo ima ponovno dve nasprotujoči različici: prvi zaljubljenec pravi, da je prezirati ljubljeno damo slabo, drugi pa, da je ljubiti jo še slabše.

Stradellova serenata kaže napredne lastnosti glasbe druge polovice stoletja. Arije imajo značaj, afekt, ki je pogosto izražen v instrumentalnem začetku. Instrumentalna plast arij ni omejena na spremljavo pevca, pač pa je enakovredno soudeležena v kompozicijskem razvoju celote. Med arijami serenate sta tudi dve v obliki da capo; srednja dela teh dveh arij kompozicijsko nista povezana s predhodnim in sledečim, tako kot v polnokrvnih arijah da capo z začetka 18. stoletja. Na prvi pogled izgledata tako kot novi ariji; vendar se končata oblikovno odprto, s čimer je ponovitev prvega dela kompozicijsko nujna.

Za Stradello značilno izmenjavanje med solisti in nesolističnim ansamblom je prisotno na več mestih: v obeh simfonijah, pa tudi v nekaterih arijah, npr. v drugi damini ariji (12). Instrumentalni uvod na začetku te arije, s katerim se eksponira tema, pa tudi nadaljnji daljši instrumentalni odseki so zasnovani na osnovi kontrasta med solisti (concertino) in skupino (concerto grosso), medtem ko se fraze pevске linije izmenjujejo s solisti (concertino).

OPERA V RIMU

Iz Firenc in Mantove se je v dvajsetih letih stoletja težišče opernega snovanja preselilo v Rim. Do sredine stoletja je tu nastalo in bilo uprizorjeno okoli dvajset opernih del. Tako kot florentinska in mantovska je bila tudi rimska opera predvsem dvorna umetnost; nekatere opere so bile izvedene v Seminario Romano, večina pa na dvorih rimskih aristokratov. Zlato obdobje rimske opere je nastopilo s papežem Urbanom VIII. (Maffeo Barberini, 1623–1644). V času njegovega pontifikata so bili glavni pospeševalci in organizatorji rimskega glasbenogledališkega življenja trije njegovi nečaki: kardinal Francesco Barberini, kardinal Antonio Barberini in Taddeo Barberini. Ob strani jim je stala vrsta rimskih intelektualcev in literatov, med katerimi je bil pesnik in libretist Giulio Rospigliosi (1600–1669), kasnejši papež Klement IX. (1667–1669). Za časa Urbana VIII. je družina Barberini zgradila novo palačo; še zmeraj obstoječa Palazzo Barberini alle Quattro Fontane (na Via delle Quattro

Fontane) je vključevala tudi gledališče, ki ga ni več in ki naj bi sprejelo čez 3000 gledalcev. Kljub velikosti gledališče ni bilo javno: tja so zahajali povabljeni, vrhnja plast takratne izrazito internacionalne in v vsakem oziru vplivne rimske družbe. V okviru delovanja družine Barberini je do konca pontifikata Urbana VIII. nastalo osem oper. Za vse je librete napisal Giulio Rospigliosi. S smrtjo Urbana VIII. in izvolitvijo družini nenaklonjenega Inocenca X. (Giovanni Battista Pamphili, papež 1644–1655) je družina Barberini izgubila veljavo. Intenziteta glasbenogledališkega življenja se je s tem bistveno zmanjšala.

Rimska opera se je v določenih pogledih oddaljila od florentinske in mantovske: (1) Kot je bilo omenjeno, so bile florentinske in mantovske opere po svoji vsebini pastorage, ki so prikazovale zgodbe iz antične mitologije. V Rimu so se uveljavile nove vsebine; to so bile predvsem zgodbe iz svetniških življenjepisov, prikazi svetniških življenj in usod, zgodbe iz italijanske epike (Torquatto Tasso, Ludovico Ariosto) in zgodovinske teme. (2) Florentinske in mantovske opere so sestajale skoraj izključno iz recitativov in nepogostih kitičnih arij. Tako je bilo načeloma tudi v rimski operi. Vendar so rimski skladatelji očitno čutili, da mora imeti opera in v njej nastopajoče osebe izrazitejšo glasbeno podobo. Arije, ki so bile tudi v rimski operi največkrat kitične pesmi, so postale številnejše; recitativ se je odmaknil od florentinskih izhodišč, saj so recitativni nastopi ali njihovi deli v rimskih operah pogosteje ariozni. (3) Rimske opere so vključevale obsežnejše instrumentalne kompozicije, simfonije, zlasti na začetku dejanj. Nekatere od teh so bile večdelne; nakazovala se je tristavčna oblika, se pravi bodoča italijanska uvertura. (4) Rimske opere so bile scensko bogatejše in zanimivejše. Ker v Rimu, središču papeške države, na odrih niso smele nastopati ženske, so ženske glasove peli moški. Rimske opere so bile delo nekaj vidnejših rimskih skladateljev časa. Najpomembnejši so bili Stefano Landi, Domenico Mazzocchi (1592–1665) in Luigi Rossi (1597/98–1653).

STEFANO LANDI

Življenje (Rim 1587 – Rim 1639). Stefano Landi je izšel iz obrtniške družine; njegov oče je bil čevljar. Študiral je na rimskem Seminario Romano, kjer je leta 1607 obranil tezo iz filozofije. Le nekaj drobnih podatkov o njegovem glasbenem udejstvovanju je znano iz naslednjega desetletja njegovega življenja. Zdi se, da je bil več let v severni Italiji, v Padovi in Benetkah. Iz tega časa izhaja prva od njegovih dveh oper, *La morte d'Orfeo* ('Orfejeva smrt'), katere namen in okoliščine nastanka niso znane. Vsaj od leta 1620 dalje je bil ponovno v Rimu, povezan s sorodniki treh zaporednih papežev: Pavla V. (1605–1621) iz družine Borghese, Gregorja XV. (1621–1623) iz družine Lodovisi in Urbana VIII. (1623–1644) iz družine Barberini. Pod slednjim je leta 1624 dobil beneficij v baziliki sv.

Petra v Rimu, približno v istem času pa je zasedel tudi mesto kapelnika v eni od rimskih cerkva (Santa Maria ai Monti). Leta 1629 je potem, ko je bil posvečen v subdiakona, postal kontraaltist v papeževi Sikstinski kapeli, s čimer je prišel v ožji stik z vplivnimi člani družine Barberini, zlasti s tremi papeževimi nečaki (kardinalom Francescom, kardinalom Antoniem in Taddeom Barberinijem). V naslednjih letih se je Landi med drugim udejeval kot njihov glasbenik: poučeval je njihove pevce, komponiral za njihove priložnosti, pripravljal izvedbe itd. Za kardinala Francesca Barberinija je napisal svoje najbolj znano delo, opero *Il Sant'Alessio* ('Sveti Aleksij'), ki je bila uprizorjena v karnevalu leta 1632 v gledališču kardinalove nove palače, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane. Opera, katere libreto je spesnil že omenjeni Giulio Rospigliosi, je bila v karnevalu 1634 ponovno uprizorjena; druga uprizoritev je imela vrsto glasbenih in drugih sprememb in prilagojena je bila prisotnosti poljskega princa Aleksandra Karla iz švedske kraljeve družine Vasa. V zadnjih letih je Landi bolehal, kar je razvidno tudi iz arhivske zabeležke o njegovi odsotnosti iz Sikstinske kapele.

Opus. Poleg tega, da je napisal dve operi, je Landi uglasbljal italijansko liriko; izdal je zbirko petglasnih madrigalov s continuom in osem zbirk arij. Od teh so ohranjene le štiri zbirke, nekaj njegovih tovrstnih kompozicij pa je znano iz nekaterih drugih sočasnih večavtorskih tiskanih zbirk ali rokopisnih prepisov. Landijeve arije so pisane za enega ali redkeje dva solistična glasova s continuom in zasnovane so bodisi kot solistični madrigali, kitične variacije ali kitične pesmi. Take je mogoče razumeti kot pripadajoče nastajajočemu žanru kantate. Skladatelj ev opus obsega poleg tega še dve maši v stile antico, nekaj psalmov in nepomembno peščico motetov.

S. LANDI, IL SANT'ALESSIO

Vsebina opere o sv. Aleksiju, ki ima nedvomno za izvor svetnikov življenjepis, kot ga je v svojem znamenitem delu *Legenda aurea* prikazal Jacobus de Voragine (ok. 1230–1298), je tale: *Prolog*: Sužnji slavijo alegorijo mesta Rim (Roma). Rim jih osvobodi, s čimer je simbolno nakazano, da ni kraj, kjer bi, kot nekdanj, živeli sužnji, pač pa ljudje, kakršen je bil Aleksij. *I. dejanje*: Adrasto (Adrasto), rimski aristokrat, tolaži Eufemiana (Eufemiano), Aleksijevega očeta, ki žaluje nad usodo svojega sina, za katerega misli, da je odpotoval na tuje in da je morda že mrtev. Aleksij je namreč po poroki navidezno zapustil nevesto in očeta, da bi se posvetil Bogu, v resnici pa živi kot neprepoznani berač v hiši svojega očeta, kjer je deležen zasmeha služinčadi, dveh pažev (Martio in Curtio), ki predstavljata v poteku opere komični par. Hudič (Demone) skuša Aleksija odvrniti od vere. Njegova mati in nevesta (v operi brez navedbe lastnih imen) tožita nad

njegovo izgubo. *II. dejanje*: Eufemiano ponovno toži nad sinovim izginotjem. Aleksijeva nevesta, ki se odpravlja na pot, da bi ga poiskala, njegova mati in njegova pestunja (brez lastnega imena) se srečajo z Aleksijem, a ta se ne pusti prepoznati. Angel naznani Aleksiju skorajšnjo smrt, kar ga reši duševnih muk. Potem ko hudič zaman skuša spraviti v pekel enega od obeh pažev, se prikaže alegorija Vere (Religione), naznani Aleksijevo smrt in pozove svet, naj sledi njegovemu zgledu. Adrasto poroča Eufemianu o svetniški smrti njegovega sina. *III. dejanje*: Hudič se mora umakniti v pekel. Glasnik (brez lastnega imena) prebere pismo, v katerem Aleksij svojcem sporoča, da je bil berač v njihovi hiši on sam. Nastopijo angeli, ki slavijo Aleksijev prihod v nebesa in opevajo Rim, ki premore tako odlične može. Alegorija Vere posveti Aleksiju tempelj.

Vsakega od treh dejanj opere uvaja simfonija. Čeprav so simfonije kratke, sestojijo iz več delov, ki so oblikovno toliko samostojni in toliko medsebojno različni, da jih lahko razumemo kot stavke. S tem so Landijeve simfonije na poti k operni uverturi, čeravno nimajo zaporedja, značilnega za italijansko uverturo (hitro – počasi – hitro). Simfonija pred drugim dejanjem ima npr. tale razpored: hitro – hitro – počasi – hitro.

V oblikovnem pogledu je Landijeva opera precej preprostejša od Monteverdijevega *Orfeo*. Večina besedila je uglasbena kot recitativ, na ustreznih mestih pa je nekaj maloštevilnih arij (tudi duetov in tercetov) in zborov. Landijev recitativ je enovrsten, nikakor ni tako razvejan kot Monteverdijev, in v njem ni mešanja strogo recitativnega z arioznim. A čeprav ne izkazuje ne motivov ne razpoznavnega glasbenega metruma, ni suhi recitativ, pač pa melodiozni, melodično inspirirani recitativ. Zdi se, da si je Landi prizadeval, da bi bile recitativne melodije izrazne, pri čemer je upošteval različne značaje in vloge nastopajočih oseb. V tem smislu so osebe njegove opere glasbeno karakterizirane: hudič (bas) poje drugače kot Aleksij, spet drugače obe komični figuri (paža) itd. Arije so oblikovno zelo preproste; vse so kitične, pri čemer ima godalni ansambel le to vlogo, da igra kratek ritornello, ki ločuje posamične kitice. Morda je vrhunec opere Aleksijeva arija v drugem dejanju, ki jo je mogoče imeti za Aleksijev glasbeni portret.

Glede oblikovnih značilnosti opere je treba omeniti, da se kot oblikovne enote nakazujejo v njej scene, določene s tem, da nastopajo v njih iste osebe, včasih tudi ena sama. Scene, ki jih sestavljajo recitativni nastopi oseb, potekajo v območju sorodnih tonalitet in nekajkrat se začnejo in končajo v isti tonaliteti. S tem se približujejo oblikovnim enotam, čeprav nimajo svojske glasbene motivike. Vendar ta način oblikovanja ni dosledno izpeljan.

BENEŠKA OPERA IN NJEN DRUŽBENI POLOŽAJ

V prvih desetletjih svojega obstoja je bila opera zgolj aristokratska dvorna umetnost, in to je tudi ostala. V 17. in 18. stoletju so se opere še nadalje uprizarjale na dvorih, italijanskih, kasneje pa tudi drugih. Vendar so se v 17. stoletju začela odpirati tudi javna operna gledališča, ki jih je lahko obiskal vsakdo, ki je bil pripravljen plačati vstopnino. Javno operno uprizarjanje ima svoje začetke v Benetkah; morda so Benetke prav zaradi tega postale najpomembnejše operno središče 17. stoletja, beneška opera pa najvplivnejši vzor opernega komponiranja.

Čeprav je bila beneška republika v 17. stoletju že v zatonu svoje moči, je bila njena prestolnica še zmeraj cvetoče trgovsko mesto, v katerem so imele odločilni vpliv bogate aristokratske trgovske družine. Kot mesto z mnogimi znamenitostmi so bile Benetke tudi turistično zanimive: sem so prihajali vladarji in aristokrati iz drugih, severnih evropskih dežel, in množice tujcev vseh narodnosti in slojev so včasih celo podvojile število mestnih prebivalcev. V Benetkah je bilo še zlasti živahno v času karnevala, ki se je tu bučno praznoval. Trajal je dva do tri mesece: od praznika sv. Štefana (dan po božiču, 26. december) do pustnega torka (dan pred začetkom štiridesetdnevnega posta). Ker je bil sam karneval čas maskiranja in vsakršnih zamenjav, so bile v času karnevala gledališke uprizoritve še posebno pogoste in dobrodošle. Tako ni nenavadno, da je zunanji okvir beneške opere postal prav karneval.

V karnevalu leta 1637 je beneško gledališče San Cassiano izvedlo opero *Andromeda*, delo skladatelja Francesca Manellija. Ta dogodek se pogosto omenja kot prva javna operna predstava. Delo, ki je zdaj izgubljeno, je izvedla rimska potujoča gledališka skupina, ki so se ji pridružili še nekateri pevci iz kapele sv. Marka. Opera je imela zelo bogato, impresivno in atraktivno sceno z moderno in zahtevno scensko tehniko ter razkošno bleščeče kostume. Kot je opisano v ohranjenem tiskanem libretu, se je ob dvigu zaves prikazalo morje; scena je postajala vse svetlejša in slednjič se je izza morja na oblaku, ki je potoval po odru sem ter tja ter bil zdaj večji zdaj manjši, pripeljala Aurora in zapela prolog. Čez čas se je na odru pojavila Junona; pripeljala se je na zlatem vozu, ki so ga vlekli pavi, in opravljena je bila v svetleče ogrinjalo z lesketajočimi se dragulji na glavi. V nadaljevanju se je scena nenadoma spremenila, prikazal se je gozd, itd.

Uspeh *Andromede* je pokazal, da je uprizarjanje oper donosna dejavnost. Tako so beneška gledališča, namenjena sicer govornim komedijam, zlasti tipa *commedia dell'arte*, v naslednjih letih vse pogosteje vključevala v

svoje programe tudi opere. Poleg tega so se začela graditi nova gledališča, namenjena tako komediji kot operi ali pa predvsem operi. Do konca 17. stoletja je v Benetkah krajši ali daljši čas delovalo okoli devet opernih gledališč, imenovanih največkrat kar po svetnikih beneških župnij, v katerih so stala. Poleg San Cassiana so bila to še San Giovanni e Paolo, San Moisè, Novissimo, Santi Apostoli, Sant'Apollinare, San Salvatore, Sant'Angelo, San Giovanni Crisostomo. Vsako sezono je bilo v času karnevala odprto nekaj gledališč: dve, tri, lahko tudi več, in vsako je imelo na programu eno ali dve praviloma novi operni deli. Beneška produkcija oper je bila tako zares velika: po približnih ocenah naj bi bilo v beneških gledališčih do konca 17. stoletja izvedeno okoli 300 do 400 novih opernih del, ne vštévši ponovitev.

Gledališča so bila v Benetkah v lasti bogatih beneških družin, kot so bile Grimani, Capello, Giustinian in druge. Lastniki so jih oddajali impresarijem, ki so organizirali produkcije, v katere so investirali bodisi lastna sredstva ali pa sredstva skupine investitorjev. Impresarij je imel na skrbi vse: Najprej je najel oziroma se pogodil s pevci, ki so bili med najboljše plačanimi sodelavci predstave. Ker je bil uspeh opere v veliki meri odvisen od pevcev, si je impresarij prizadeval dobiti kar najboljše pevce, bodisi beneške ali druge, virtuoze, za katere je predvideval, da bodo privlačili publiko. Nadalje je najel in plačal pesnika, libretista, ki si je zamislil zgodbo in spesnil libreto. Natis libreta je bila skrb njegovega avtorja in izkupiček od prodaje je bil le njegov. Impresarij je nadalje oskrbel scenografa in tehnike, ki so izvedli sceno, kar je bila ena od najdražjih, vendar za uspeh opere najpomembnejših postavk. Slednjič se je pogodil z izbranim skladateljem, ki je libreto uglasbil; skladatelj je komponiral za določene, že najete pevce in za svoje delo je bil navadno slabše plačan od njih. Produkcija je imela okoli dvajset ponovitev in se navadno ni obnavljala: za naslednji karneval se je vse opisano ponovilo. Dobiček, ki so ga prinašale predstave, je izhajal iz prodaje vstopnic, še zlasti pa iz oddajanja lož. Beneška gledališča so imela namreč v več nadstropjih razporejene lože, ki so se oddajale bodisi za eno sezono ali pa za stalno. Spodnje lože so imeli navadno ljudje iz najvišjih družbenih slojev in bile so jim neke vrste podaljšek lastnega doma oziroma prostor družabnega udejstvovanja.

ŠIRITEV JAVNEGA OPERNEGA UPRIZARJANJA

Po vzoru beneških gledališč so se javne operne predstave vse pogosteje prirejale tudi drugje in konec 17. stoletja je bila opera dobro zasidrana v glasbenem življenju domala vseh pomembnejših italijanskih mest. Način organiziranja opernih predstav ali opernih sezon je bil različen. Nekatera gledališča so delovala po opisanem beneškem vzoru; pogosto so opere izvajale potujoče

igralske družine, ki so večkrat sodelovale z lokalnimi glasbeniki. Poleg tega so posamezne predstave ali operne sezone z ozirom na možnosti prirejali tudi lokalni glasbeniki sami. Načeloma so se izvajala novonastala operna dela; vendar so bile nekatere predstave ustrezno predelane in prilagojene ponovitve uspešnih opernih del, zlasti beneških. Cavallijev *Giasone* ('Jazon') je imel kot ena najuspešnejših oper časa v različnih italijanskih mestih do konca 17. stoletja okoli 20 različnih produkcij.

Za Benetkami, ki so ostale nesporna prestolnica opere, sta bili najpomembnejši operni središči Rim in Neapelj. Rim, središče papeške države, v splošnem ni bil naklonjen javnim opernim predstavam, zaradi česar se v drugi polovici 17. stoletja, potem ko se je prenehalo delovanje družine Barberini, opere uprizarjale tu zlasti zasebno, na dvorih in domovih rimskih aristokratov. Med rimskimi ljubitelji in podporniki glasbenega gledališča je bila tudi kraljica Kristina Švedska; na njeno pobudo in z njeno podporo se je s privoljenjem umetnosti naklonjenega papeža Klementa IX., že omenjenega Giulia Rospigliosija, zgradilo prvenstveno operi namenjeno javno gledališče Tordinona. Odprlo se je januarja 1671, in sicer z novo postavitvijo Cavallijeve beneške opere *Scipione africano* ('Scipio Afričan'). (O operi v Neaplju gl. nadaljevanje.)

VSEBINSKE ZNAČILNOSTI ITALIJSKE OPERE 17. STOLETJA

Snov beneških in drugih italijanskih oper 17. stoletja je bila največkrat vzeta iz antične mitologije ali antične zgodovine; lahko je bila mitološka in zgodovinska hkrati. Vendar so bile antične zgodbe obravnavane zelo prosto, včasih pa so bile le pretveza za novo zgodbo. Mitološki je bil lahko le osnovni motiv ali pa so bila mitološka ali zgodovinska samo imena: Medeja je čarovnica, ki se maščuje nad svojim ljubimcem, ki jo je zapustil; Didona je zapuščena in obupana ljubimka itd. Dogajanje na odru, čeprav zgodovinsko ali mitološko, je pogosto aludiralo na sočasne prilike, npr. na beneške vojne s Turki; včasih je bila vsebina zasnovana tako, da je bilo katero od nastopajočih oseb mogoče primerjati s kako ključno osebnostjo dobe, vladarjem, ki je bil morda celo med poslušalci.

Po vsebini so bile italijanske opere 17. stoletja največkrat zgodbe o herojskih dejanjih, političnih in vojaških podvigih, pri katerih so bile vedno prisotne ljubezenske intrige, spletke, zamenjave in zmešnjave vseh vrst. Zgodbe navadno niso bile ne tragedije ne komedije, pač pa mešanice tragično herojskih in

komičnih ter grotesknh sestavin z veselim koncem. Značaji so se prikazovali poenostavljeno in shematsko, in prav zato je bilo dogajanje pogosto psihološko neutemeljeno in neverjetno. Nastopajoče osebe so bile razdeljene v družbene range: glavne osebe so bile kralji, kraljice, pomembni vojskovodje, v mitoloških zgodbah mitološka bitja, bogovi. V drugi vrsti so bili njihovi zaupniki, vojskovodje kot izvajalci kraljevih ukazov, filozofi, svetovalci, čarovniki. V tretjem, najnižjem razredu, v ozadju dogajanja so bili paži, služabniki, glasniki, dojilje, pogosto s kako značilno hibo. Tipične so bile komične figure jecljavega služabnika, grbavca, neumne dekile itd.

Nasploh so bili libreti pisani tako, da so vključevali prizore, ki naj bi publiki še zlasti ugajali. To so bili neverjetni in nemogoči pripetljaji, čudeži, nastopi čarovniških sil, še zlasti pa scensko zelo zahtevne uprizoritve bitk, poplav, požarov, brodolomov, obleganj in drugih spektakularnih ali strašnih dogodkov. V samih uprizoritvah spol igralca ni bil nujno isti kot spol njegovega glasau, in ta zopet ni bil nujno isti kot spol prikazovane osebe: moški z ženskim glasom je lahko predstavljal moško ali žensko vlogo; ženska je lahko pela moško ali žensko vlogo; ljubezenski duet sta lahko pela dva visoka glasova, vojskovodjo je lahko igrala sopranistka itd.

G. A. CICOGNINI, GIASONE

Značilnosti italijanske libretistike, tako vsebinske kot oblikovne, lahko ilustrira libreto ene najbolj znanih beneških oper 17. stoletja, opere *Giasone* ('Jazon'), ki je bila v uglasbitvi Francesca Cavallija prvič uprizorjena v gledališču San Cassiano januarja 1649. Njen libreto je spisal v Benetkah delujoči dramatik in libretist Giacinto Andrea Cicognini (1606–1651).

Opera ima mitološko snov; njeno ozadje je zgodba o Argonavtih. Godi se na otoku Kolhidi, kjer vlada mogočna čaravnica, kraljica Medeja (Medea), in kjer je shranjeno zlato runo čudežnega letečega ovna. Argonavti, ki jih vodi Jazon (Giasone), naj bi se polastili runa, ki ga straži nevarna pošast, in ga prinesli domov. Dogajanje se začne na dan, ko naj bi Jazon napadel pošast, ki straži runo, in se ga polastil. A Jazonovo stanje je prav nasprotno taki nalogi: ves je omamljen od ljubezni do neznane skrivnostne ljubimke, ki jo srečuje le ponoči, tako da je še nikoli ni videl pri svetlobi in ne ve, kdo je, čeprav mu je rodila dvojčka.

Prolog: Sonce (Sole) in Ljubezen (Amore) se prepirata o tem, kdo bo Jazonova (Giasone) žena. Ljubezen mu je namenila Izifilo (Isiphile), Sonce pa, sklicujoč se na prerokbo, napoveduje, da se bo Jazon še istega dne polastil zlatega runa in se poročil s svojo sedanjo ljubimko Medejo (Medea).

I. dejanje, 1. prizor: Herkul (Ercole) in Besso. Herkul, eden od Argonavtov,

in Besso, Jazonov general, se pogovarjata. Jutro je, a Jazon še ni vstal; kako se bo boril, ko je ves omamljen od ženskih objemov? Herkul je prepričan, da se mora človek z razumom in voljo upreti čustvom, a Besso meni, da so čustva tista, ki vodijo človeka, in da se jim ni mogoče upirati. Jazon je rojen pod takšnimi zvezdami, da nima moči nad čari ljubezni. 2. *prizor*: Herkul, Jazon. Jazon je ves omamljen od ljubezni; ne moti ga, da ne ve, kdo je njegova ljubimka, in ne moti ga, da jo srečuje le ponoči. Herkul ga skuša spomniti na njegovo prejšnjo izvoljenko, kraljico Lemnosa Izifilo, ki mu je tudi rodila dvojčka, in ga spodbuja k srčnosti. A Jazon ne vidi smisla v zmagi nad pošastjo, ko pa, kot pravi, zmaguje nad njim ljubezen. 3. *prizor*: Medeja. Tudi Medeja v svoji ariji pove, da je ljubezen močnejša od nje same. Ugleda Egeja, atenskega kralja in svojega zaročenca. Hoče se mu ogniti, a Egej jo prestreže. 4. *prizor*: Egej, Medeja. Egej, zavrženi Medejin ljubimec, prosi Medejo, naj ga lastnoročno pokonča. Medeja prime meč in Egej nastavi svoje junaške prsi; a ko bi ga morala zabosti, vrže Medeja meč na tla. Z zaničljivo opombo, da je Egej nor, odide. Egej ostane v svoji nesreči sam. 5. *prizor*: Orest. Orest se predstavi: pošilja ga Izifila, Jazonova poprejšnja ljubezen, in sicer, da bi poizvedoval za Jazonom. 6. *prizor*: Orest, Demo. Orest se poveže z jecljajočim pritlikavcem Demom iz Egejevega spremstva. V prizoru, v katerem se zaradi jecljanja sogovornika le stežka sporazumevata in ki je zamišljen kot komična scena z raznimi nesporazumi, Demo obljubi, da bo Orestu pomagal pri poizvedovanju. 7. *prizor*: Delfa. Delfa, Medejina dojilja, se predstavi z mislijo, da je ljubezen v starejših letih še močnejša in globlja kot v mladih. 8. *prizor*: Medeja, Delfa. Medeja in Delfa vidita, da prihaja v Medejino kraljevo palačo Jazon, ki seveda ne ve, da je njegova ljubimka Medeja. Delfa da Medeji nekaj napotkov, kako naj govori z njim. 9. *prizor*: Jazon in Medeja. Pred spopadom s pošastjo se Jazon želi priporočiti Medeji kot čarovnici (ne da bi vedel, da je to njegova ljubimka), a ta ga obtoži nečastnega vedenja do njegove ljubimke (tj. nje same), ki mu je rodila dvojčka. Medeja od Jazona zahteva, da se nemudoma poroči z materjo dvojčkov (se pravi z njo), za katero pravi, da je po stanu enaka njemu. Medeja se oddalji, češ da bo pred Jazona privedla njegovo ljubimko in mater njegovih otrok. 10. *prizor*: Jazon. Sprašuje se, od kod pozna Medeja njegova čustva. 11. *prizor*: Jazon, Medeja, Delfa. Medeja Jazonu pove, da je njegova nevesta tu. Jazon sprva meni, da ima v mislih Delfo; slednjič sprevidi, da je njegova ljubimka Medeja sama. Jazon in Medeja si zdaj odkrito izpovesta ljubezen. 12. *prizor*: Delfa sama razmišlja o tem, kakšno je ravnanje sodobnih zaljubljenecv in kako težko je obdržati pri sebi žensko bitje. Spominja se svojih preteklih dni. 13. *prizor*: Izifila, Jazonova prejšnja ljubezen, ki je v tem času skupaj z dvojčkoma tudi sama pripotovala na Kolhido, v dolgem monologu izpove svojo bolečino.

14. *prizor*: Medeja, zbor duhov, Volano (duh). V zadnjem prizoru prvega dejanja Medeja s čarovniško močjo prisili sile podzemlja, da ji izročijo čarobni prstan, s katerim bo Jazon zmagal pošast, ki straži zlato runo.

II. *dejanje*, 1. *prizor*: Izifila, Alinda, njena dvorna dama. Izifila pošlje Alindo poizvedovat po Orestu, ki naj bi po Izifilinem ukazu oprezoval za Jazonom. Alinda pomiluje svojo gospo: Kdor ljubi le eno osebo, nujno trpi in nujno mu nepotešenemu zmeraj kaj manjka. 2. *prizor*: Orest, Izifila. Orest najde spečo Izifilo, svojo gospodarico, v katero je zaljubljen. Ker ve, da ljubi Jazona, se pretvarja, da je Jazon in tako jo napol spečo skuša poljubiti. Ko se Izifila popolnoma predrami, se mora Orest odpovedati svoji prevari. Svoji gospodarici poroča, kaj je izvedel o Jazonu: da ima novo ljubezen in da se pripravlja na boj s pošastjo. Izifila je obupana. 3. *prizor*: Medeja, Jazon, Delfa. Jazon dobi od Medeje čarobni prstan, za katerega mu Medeja pove, kako naj ga v boju s pošastjo uporablja. 4. *prizor*: Jazon sam se pripravlja na boj. Poda se h gradu, v katerem pošast straži zlato runo. Na Jazonov poziv odpre pošast – bik – vrata. 5. *prizor*: Boj med Jazonom in pošastjo (brez besed). 6. *prizor*: Medeja, Jazon, Delfa, Herkul. Jazon pove, da je zmagal pošast in da ima zlato runo. Cilj Argonavtov je dosežen in vrnili se bodo v Korint. Jazon in Argonavti se odpravljajo k ladji, da bi zapustili Kolhido. Z Jazonom je tudi Medeja, ki namerava odpotovati z njim. Demo skrito opazuje dogajanje. 7. *prizor*: Demo, Egej. Demo sporoči svojemu gospodu, kaj se dogaja. V Medejo zaljubljeni Egej sklene, da bosta skupaj z Demom v majhnem čolnu sledila Argonavtom in Medeji. 8. *prizor*: V Eolovi votlini. Jupiter (Giove), Eol (Eolo), Ljubezen, zbor Vetrov. Vrhovni bog Jupiter je razžaljen, ker je Jazon onesrečil Izifilo, njegovo vnukinjo, in ker si je prisvojil zlato runo, ki je bilo v njegovem templju. Od Eola zahteva, da s svojimi vetrovi potopi ladjo Argonavtov. Vmeša se Ljubezen, ki je v prologu napovedala poroko Jazona in Izifile. Ljubezen doseže spremembo: ladja se ne bo potopila, pač pa se bo zaradi viharja vrnila na Kolhido, kjer se bo moral Jazon poročiti z Izifilo. 9. *prizor*: Orest, Alinda. Orest in Alinda, oba iz Izifilinega spremstva, se pogovarjata o Izifili in njeni ljubezni. Tudi sama se imata rada, vendar na drugačen način: če bi kdo od njiju drugega zapustil, se ta zato še ne bo prepustil pogubi. 10. *prizor*: Demo, Orest. Na morju je nevihta; čoln obeh zasledovalcev, Egeja in Dema, se potopi. Orest pomaga iz vode komaj živemu Demu. Tudi ta scena je zamišljena kot komična scena z jecljavcem: Ko hoče Demo povedati, da je nebo rešilo njega in jeclja besedi »mi sol« (mene samega'), ki sta v italijanščini tudi solmizacijska zloga, mu Orest odgovorja s solmizacijskima zlogoma »fa re«; nekaj časa torej oba pojeta tone mi–sol, fa–re (g–e, f–d). 11. *prizor*: Jazon, Medeja, Besso, Herkul, Argonavti. Vihar, ki so ga povzročili Vetrovi, vrne ladjo Argonavtov na obale Kolhide. Vsi so

veseli, da so se rešili na kopno. *12. prizor:* Orest, Jazon, Medeja, Besso, vojaki. Orest se približa Jazonu in mu pove, da bi z njim želela govoriti Izifila. Jazon je zaradi Medeje v zadregi. Ko Medeja poizveduje, kdo je Izifila, ji Jazon pove, da je na Lemnosu srečal neko nevredno žensko, ki ga zdaj zasleduje. Medeja ukaže Orestu, naj privede Izifilo. *13. prizor:* Izifila, Medeja, Jazon. Izifila pove, da je kraljica in Jazonova zaročenka; Jazon se pretvarja, da je ne razume. Ko Medeja sliši Izifiline neprizanesljive besede, nekatere tudi na svoj račun, se čuti užaljeno in pozove Jazona, da odideta. Jazon ukaže vojakom, naj zadržijo Izifilo. *14. prizor:* Besso, Alinda. Zadnji prizor uvede novo ljubezensko zgodbo med Jazonovim generalom Bessom in Izifilino dvorno damo Alindo.

III. dejanje, 1. prizor: Besso, Delfa. Pogovarjata se o svojih gospodih, Jazonu in Medeji. *2. prizor:* Medeja, Jazon. Medeja in Jazon se predajata radosti nad obojestransko ljubeznijo in občudujoč drugi drugega zaspita. *3. prizor:* Medeja, Jazon, Besso. Besso zavidljivo gleda zaljubljenca. *4. prizor:* Jazon, Medeja, Izifila. Zaljubljenca zbudi Izifila. Medeja se pretvarja, da spi dalje, in prisluškuje pogovoru med Jazonom in Izifilo, v katerem Jazon prizna, da jo še zmeraj ljubi. Ko Medeja sliši Jazonovo izpoved, se preneha pretvarjati; pozove ga, da se poroči z Izifilo: kar so sklenili bogovi, tega tudi ona ne more spremeniti. Takoj za tem za Izifilinim hrbtom od Jazona šepetaje zahteva, da jo da umoriti. Jazon in Medeja se dogovorita, da jo bo umoril Argonavt Besso. Jazon naroči Izifili, naj pride zvečer na določeno mesto ob morju, da bi skupaj skrivaj odšla z otoka. Tam bo srečala Bessa, ki naj ga v smislu prepoznavnega znaka vpraša, ali je Jazonov ukaz že izvršen. *5. prizor:* Jazon, Besso. Jazon Bessu naroči, naj tistega, ki ga bo zvečer na dogovorjenem mestu vprašal, ali je Jazonovo povelje že izvršeno, nemudoma pahne v morje. *6. prizor:* Egej, Demo. Iz vode se je rešil tudi drugi iz čolna zasledovalcev, Medejin zaročenec Egej. Na kopnem sreča Dema. Slednji misli, da je Egej utonil in ga ima sprva za prikazen. Slednjič se z dotikom prepriča, da je pred njim resnični Egej. *7. prizor:* Izifila. V pričakovanju svoje sreče se Izifila odpravi na dogovorjeno mesto, od koder bosta z Jazonom zapustila Kolhido. *8. prizor:* Orest, Izifila. Orest opomni svojo gospodarico Izifilo, ki hiti na dogovorjeno mesto, naj podoji dvojčka. Ko Izifila opravi svojo materinsko dolžnost, odhiti proti mestu, kjer naj bi jo čakal Besso. Dvojčka priporoči Orestu, ki se mu zdi njena naglica sumljiva. *9. prizor:* Medeja (v dolini, kjer naj bi Besso čakal Izifilo). Medeja, polna želje po maščevanju, na dogovorjenem mestu čaka na izid dogodkov. *10. prizor:* Delfa. Medejino doviljo skrbi za njeno gospo, ki jo razjedata ljubosumje in maščevalnost do tekmice Izifile. Delfin pogled je drugačen: Če imajo moški več ljubic, naj ženske ne bodo ljubosumne; raje naj imajo tudi same več ljubimcev. *11. prizor:* Medeja, Besso, vojaki. Medeja ne ve za dogovorjeno znamenje med Jazonom in Bessom

in nič hudega sluteč vpraša Bessa, če je že izvršil, kar mu je ukazal Jazon. Besso na to vprašanje ukaže vojakom, naj jo vržejo v morje. 12. *prizor*: Izifila, Besso. Takoj za tem pride na dogovorjeno mesto tudi Izifila, ki zastavi Bessu isto vprašanje. Besso zasluti zмотo, zato Izifile ne vrže v morje. Odgovori ji, da je prišla prepozno in da na dan ubije samo eno kraljico, ne dveh. 13. *prizor*: Egej, Medeja. Medejin zaročenec Egej, ki je še vedno na obali, sliši Medejine klice. Sam je prišel na Kolhido, da bi ga Medeja ubila, zdaj pa se odloči, do jo bo rešil. Skoči v vodo in reši Medejo. 14. *prizor*: Besso, Jazon, vojaki. Besso sporoči, da je izvršil povelje in ubil kraljico. Jazon seveda misli, da je bila to Izifila in zave se njene nedolžnosti. 15. *prizor*: Medeja, Egej. Medeja prepozna svojega rešitelja, zaročenca Egeja, ki jo še vedno prosi, naj ga ubije. Zmotno misli, da je njen umor naročil Jazon; zato se odloči, da se bo poročila z Egejem, od katerega pa zahteva, da se maščuje nad Jazonom in ga ubije. 16. *prizor*: Jazon, izmučen od misli na morilsko Medejo in ubogo nedolžno Izifilo, zaspí. 17. *prizor*: Egej, Jazon. Egej naleti na spečega Jazona in izdere meč, da bi po Medejinem naročilu maščeval nameravani Medejin umor. 18. *prizor*: Izifila, Egej, Jazon. Egejevo namero prestreže Izifila, ki Egeju v zadnjem trenutku iztrga meč. Jazon se prebudi, Egej zbeži. Jazon vidi Izifilo z mečem v roki; ker ima Izifilo za mrtvo, je ne prepozna, pač pa misli, da ga je neka neznana ženska skušala umoriti. 19. *prizor*: Jazon, Izifila, Besso, vojaki. Pride Besso z vojaki. Jazon ukaže Bessu, naj njegovi vojaki zgrabijo morilko, a tedaj prepozna v njej Izifilo, ki naj bi jo bil Besso po njegovem naročilu pahnil v morje. Bessa obtoži, da ga je izdal, a ta se zagovarja, da je ravnal tako, kot mu je bilo ukazano: domenjene besede je na dogovorjenem mestu izrekla Medeja, ki jo je zato dal vreči v morje. 20. *prizor*: Jazon, Izifila, Besso, vojaki, Medeja. V tem nastopi tudi rešena Medeja. Jazon ničesar več ne razume, a pogovor med Bessom, Medejo in Izifilo mu pojasni, kaj se je v resnici zgodilo: da je Besso pahnil v morje Medejo, ki jo je rešil Egej, s katerim se namerava zato poročiti. Medeja svetuje Jazonu, naj se odloči za svojo prvo ljubezen. Jazon bi to storil, a kako naj sprejme dejstvo, da ga je hotela Izifila, bodoča žena, pravkar umoriti? 21. *prizor*: Medeja, Jazon, Izifila, Egej z vojaki, Besso, Orest, Demo, Alinda. Zaplet reši Egej, ki pove, da je bil on tisti, ki je nameraval umoriti Jazona. Pogovor med Jazonom, Bessom, Medejo in Egejem pokaže, da je Jazon nedolžen nasproti Medeji in Egej nedolžen nasproti Jazonu, saj je nameraval maščevati zmotni poskus umora Medeje, ki ga Jazon ni naročil. Naporavnano ostane le razmerje med Jazonom in Izifilo, ki pravilno spozna, da jo je hotel Jazon utopiti. Užaloščena se mu preda na milost in nemilost. Njen monolog gane Jazona, ki se končno odloči zanjo. Opera se konča s srečno združitvijo obeh parov: Medeja se poroči z Egejem, kot je napovedala Ljubezen, Jazon z Izifilo. V srečni konec se vmeša jecljavec Demo, ki zatrjuje,

da je bil on kriv vsega, ker je ukazal Egeju, naj zasleduje Jazona. Jeclja prvi zlog imena Jazon, ostali mu pomagajo izgovoriti celo ime, tj. besedo »Giasone«, ki je tako v zaključnem prizoru opere na odru močno prisotna.

Libreto bi s stališča porazsvetljskega okusa mogel vzbujati kritične pomisleke. Glavna zgodba privede do srečnega konca, poroke dveh kraljevih parov. A dogajanje se ne razvija sproščeno in psihološko utemeljeno: Ljudje, ki so si stregli po življenju, si še v istem dnevu izpovedujejo ljubezen in se poročajo; ljubezenska nagnjenja glavnega junaka so brez značaja in očitno so podrejena formalnemu poteku zgodbe. Zamenjave niso verjetne; za nekatere se zdi, da so v zgodbi zgolj zato, da je bogatejša z zapletljaji in komičnimi scenami. Vprašanja ljubezni, zvestobe itd. se ne zastavljajo kot etični problem. Za porazsvetljskega gledalca bi moglo biti moteče mešanje tragičnega in komičnega; prikazovanje zločinskih dejanj, umorov, tragičnih zamenjav kot smeh vzbujajoče komične scene; zabavanje publike z jecljavcem itd.

GLASBENA PODOBA ITALIJANSKE OPERE 17. STOLETJA

Opis opere s sredine 17. stoletja je mogoče primerjati z opisom sočasne kantate. Sestavine obeh so bile domala iste. Tudi v operi so si sledili recitativni oziroma recitativni nastopi, cavate, ariosi, s čimer so mišljene na ariozni (ne na recitativni) način oblikovane kompozicije, ki pa jih zaradi odsotnosti izrazite teme ni mogoče imeti za arije. Pogoste so bile krajše ali daljše arije, arije za dva solista (dueti), za tri (terceti). Občasno so se pojavljali kratki instrumentalni ritornelli, zlasti v kitičnih arijah, mestoma pa tudi sredi recitativnih nastopov. Na začetku opere in včasih tudi na začetku dejanj so stale instrumentalne kompozicije, simfonije (it. »sinfonia«); zbori so bili redki, redkejši kot v zgodnjih florentinskih operah.

Odlomki besedila, spesnjeni kot kitične pesmi, so bili že s strani libretista predvideni za arije. Ostalo besedilo je bilo uglasbeno na razne pravkar imenovane načine. Kot v sočasni kantati so si znotraj iste oblikovne enote mogli slediti različni načini uglasbitve oziroma različni načini solističnega petja. Skladatelj je z ozirom na svoje razumevanje danega odlomka besedila in z ozirom na svojo predstavo o tem, kako naj bi se odlomek dramsko prikazal, lahko tudi menjal način uglasbitve. Nekaj je na primer uglasbil kot suhi recitativ, ki je prešel v arioso, in ne da bi uvedel kadenco, je nadaljeval z ekspresivnim recitativom, cavato ipd. Prav zato je glasbeni tok opere 17. stoletja pogosto težko nedvoumno členiti v zaporedje oblikovno zaključenih enot.

Glede oblikovanosti in členjenosti celote so se v operi kazale splošne tendence časa: Število arij se je večalo, postajale so daljše, bolj virtuozne in glasbeno izrazitejše. Vse pogostejša je postajala arija da capo. Obenem s tem se je dihonomija med recitativom in arijo vse bolj poglobljala. Tako kot je glasbeno težišče prehajalo na arije, tako so postajali recitativi glasbeno manj zanimivi. Slednjič je opera proti koncu 17. stoletja sestajala v bistvu le iz zaporedja suhih in glasbeno nezanimivih recitativov ter glasbeno razkošnih arij da capo. Dramsko dogajanje je potekalo preko recitativnih nastopov, medtem ko so bile arije izraz duševnega stanja osebe, izhajajočega iz dogodkov, prikazanih v predhodnih recitativnih nastopih. To načelo je veljalo tudi v operi prve polovice 18. stoletja.

Značilno je bilo nastajanje tipičnih arij: arij z značilnim glasbenim značajem oziroma prepoznavno afektno vrednostjo, ki so se ne glede na različne vsebine in razločke med skladatelji pojavljale tudi v najrazličnejših opernih delih 17. in 18. stoletja. Operne vsebine so imele tipizirane prizore in v tej zvezi se je v operi 17. stoletja začela razvijati tipizirana glasba oziroma tipizirane arije. Ena od zelo značilnih arij 17. in 18. stoletja je bila lamento, tožba, zelo pogosto tožba prevarane, nemočne, zapuščene ženske. Mnogi operni lamenti so bili grajeni na osnovi ostinatno ponavljajočega se basa iz padajočih tonov v ambitusu čiste kvarte, ki je sam na neki način posnemal tožbo in obveljal zato za njen glasbeni simbol. Druga zelo pogosta arija je bila arija jeze, besa, maščevalnosti, ki je bila vedno zelo živahna, hitra, razgibana in neredko tudi pevsko virtuozna. Čarovniške in zarotitvene prizore, pogoste v operah 17. stoletja, je spremljala njim ustrezna glasba, in tako se je razvil tip zarotitvene arije, ki je s koncentrirano napetostjo ali furiozno silovitostjo skušala podati ustrezno vzdušje. Prizore, v katerih kdo zaspi ali kdo koga uspava, je spremljala uspavalna glasba ali arija uspavanka. Slednjič je treba omeniti razpoznavni ljubezenski duet, s katerim so se začenjale ali zaključevale ljubezenske zgodbe in s katerim se je v smislu srečnega konca opera večkrat tudi končala. Tem pogostim tipom arij bi bilo možno dodati še katerega.

FRANCESCO CAVALLI

Življenje (Crema 1602 – Benetke 1676). Med najbolj znanimi italijanskimi opernimi skladatelji sredine in druge polovice 17. stoletja je bil Francesco Cavalli. Rojen je bil v Cremi (kakah 40 km vzhodno od Milana). Njegov pravi priimek je bil Caletti; priimek Cavalli je privzel šele kasneje, in sicer po človeku, ki mu je odprl pot v beneško glasbeno življenje. Cavalli se je glasbeno izobrazil pri svojem očetu in kot deček je zelo verjetno prepeval v stolnem zboru. Ker je

poleg očitne glasbene nadarjenosti imel lep deški sopran, je takratni beneški guverner v Cremi, Federico Cavalli po imenu, pregovoril njegovega očeta, da ga je pustil oditi v Benetke, kjer mu je leta 1616 priskrbel mesto sopranista v kapeli cerkve sv. Marka. Cavalli je ostal v kapeli tudi po mutaciji, in sicer kot tenorist. Kapelo je tisti čas vodil Claudio Monteverdi. Čeprav se o odnosih med Monteverdijem in Cavallijem ne ve nič izrecnega, je gotovo, da je bil Cavalli tesno povezan s tem glasbeno zanimivim človekom. Ne da bi zapustil mesto pevca v kapeli sv. Marka, je leta 1620 Cavalli postal organist v cerkvi sv. Janeza in Pavla (San Giovanni e Paolo). Znano je, da je priložnostno pel in igral tudi v drugih beneških cerkvah, kar je bil običajni način, s katerim so si beneški glasbeniki večali dohodke. Leta 1630 je zapustil mesto organista v cerkvi sv. Janeza in Pavla, morda zato, ker se je poročil z zelo bogato beneško vdovo. S poroko je postal premožen, kar mu je kasneje omogočalo vlaganje denarja v operna podjetja. Vendar pa Cavalli ni zapustil kapele sv. Marka, kjer je še vedno deloval kot pevec. S kapelo je ostal povezan tudi v prihodnje: Leta 1639 se je prijavil na mesto drugega kapelnega organista in ga dobil, kasneje pa je ob izpraznitvi zasedel mesto prvega organista te prestižne glasbene ustanove.

Ko so se po letu 1637 v Benetkah začela odpirati javna operna gledališča, se je Cavalli začel udeleževati pri uprizarjanju oper, in sicer ne le kot skladatelj, ampak tudi kot organizator, in ker je bil premožen, tudi kot investitor. Začetek njegovega opernega delovanja sega v leto 1639, ko je skupaj z nekim libretistom, pevko in plesnim mojstrom podpisal pogodbo, po kateri naj bi prirejali 'glasbene akademije' (»accademie in musica«), dejansko operne predstave. V okviru tega sicer kmalu razpadlega podjetja kot tudi v okviru drugih podobnih podjetij je Cavalli v naslednjih desetletjih ustvaril vrsto oper, ki so se izvajale v raznih beneških gledališčih, zlasti pa v San Cassiano, San Giovanni e Paolo, San Apollinare in San Moisè. Poleg tega so se Cavallijeva dela uprizarjala še v drugih, vse številnejših opernih gledališčih zunaj Benetk, med katerimi je bilo tudi neapeljsko. Med Cavallijevimi operami, ki so se dlje časa ohranile na sporedu, je bila zlasti *Giasone* ('Jazon'), ki je postala ena najpogosteje uprizarjanih oper 17. stoletja sploh.

Sredi stoletja je bil Cavalli najvidnejši operni skladatelj in kot tak je bil – podobno kot pred njim Luigi Rossi – povabljen na francoski dvor, kjer se je pripravljala poroka Ludvika XIV. s špansko princeso Marijo Terezijo. Kardinal Mazarin si je prihajajoči dogodek zamišljal zelo širokopotezno, in ker je bil sam Italijan, je za priprave skušal pridobiti predvsem italijanske umetnike. Tako je italijanski arhitekt v palači v Les Tuileries zasnoval novo gledališče, v katerem naj bi se ob poroki prikazala italijanska opera z italijanskimi umetniki. Skladatelj nove opere naj bi bil Cavalli, a ta je bil do ponudbe zadržan.

V pismu superintendentu italijanskih umetnikov na francoskem dvoru se je izgovarjal na svoje obveznosti, odpor do potovanja in na svoja leta kot vzroke, ki naj bi ga ovirali, da bi ponudbo sprejel. Superintendent je že začel razmišljati o Antoniu Cestiju kot skladatelju nove opere, vendar je Mazarin preko francoskega ambasadorja v Benetkah dosegel, da je Cavalli potem, ko mu je bilo tudi za čas odsotnosti zagotovljeno mesto organista in z njim zvezana plača, ponudbo sprejel. Spomladi 1660 se je tako v spremstvu še nekaterih beneških glasbenikov podal v Pariz. Potovali so preko Innsbrucka, kjer je bil Cavalli sprejet na habsburškem dvoru.

Cavalli je prebil na francoskem dvoru dve leti. Tu je bila še pred poročnimi slovesnostmi v galeriji v Louvru izvedena njegova beneška opera *Xerse* ('Kserkses'), v katero so bili za to priložnost vstavljeni baleti takrat mladega J.-B. Lullyja. Poročnim slovesnostim namenjeno opero z naslovom *Ercole amante* ('Herkul ljubimec') je ustvaril v času svojega pariškega bivanja. Prvič je bila izvedena februarja 1662, in sicer v na novo zgrajenem gledališču v Les Tuileries. Izvedba je trajala šest ur in kot prejšnja pariška izvedba Cavallijeve opere je tudi ta vključevala Lullyjeve balete, v katerih so med drugimi nastopili Ludvik XIV., kraljica, dvorjani. Cavallijeva glasba je po skopih poročilih ugajala, a akustika novega gledališča je bila menda tako slaba, da je skoraj ni bilo mogoče slišati.

Poleti 1662 se je Cavalli vrnil v Benetke, kjer je ponovno prevzel dolžnosti drugega organista. S pariškim obiskom je postal tako slaven in premožen, da mu šestdesetletnemu ne bi bilo več treba skrbeti za dohodke s komponiranjem oper. Kljub temu jih je ustvaril še nekaj, čeprav se je v zadnjem življenjskem obdobju bolj posvečal kapeli pri sv. Marku kot pa gledališču. Leta 1668 je zasedel takrat izpraznjeno mesto kapelnika, ki ga je obdržal do konca življenja.

Opus. Po ohranjenem opusu se Cavalli kaže kot skladatelj, ki je komponiral predvsem za beneška operna gledališča in za beneško liturgijo. Napisal naj bi nekaj čez 40 oper, vendar je avtorstvo približno devetih del sporno, nekaj pa je tudi izgubljenih. Ohranjenih in gotovo njegovih je tako 26 oper, med katerimi so bolj znane in tudi danes občasno izvajane *Didone* ('Didona'), *Giasone* ('Jazon'), *Calisto* ('Kalist'). Poleg tega se mu v rokopisnih prepisih pripisuje, morda napačno, nekaj kantat. Cavalli svojih oper ni izdajal, izdal pa je dve zbirki sakralnih kompozicij. Ti vsebujeta mašo, troje večernic (troje uglasbitev večerničnih psalmov) in vrsto uglasbitev drugih liturgičnih besedil, zlasti psalmov in nekaterih antifon. V prvi od obeh sakralnih zbirk je še nekaj instrumentalnih ansambelskih kompozicij, poimenovanih bodisi z izrazom sonata ali kancona, ki so bile tudi namenjene liturgiji. Cavallijev sakralni opus obsega še nekaj rokopisno ohranjenih skladb, med katerimi je tudi rekviem,

ki naj bi ga napisal zase. Domneva se, da so mnoga njegova sakralna dela izgubljena. Čeprav je služboval kot organist in bil orgelski virtuoz, ni znana nobena njegova orgelska skladba.

F. CAVALLI, GIASONE

Za ilustracijo glasbenih lastnosti italijanske opere s sredine 17. stoletja lahko vzamemo Cavallijevo po vsebini že predstavljeno opero *Giasone*, izvedeno prvič januarja 1649 v gledališču San Cassiano. Libreto opere sestoji iz scen, ki predstavljajo tudi glasbene enote: v tem smislu, da se s koncem prizora glasbeni tok ustavi, kar pomeni, da se z začetkom naslednjega tudi v glasbenem smislu začne nekaj novega. Kot večina oper 17. stoletja sestoji tudi ta iz recitativov, arioznih pasusov, arij, duetov, zborov, ritornellov (bodisi v arijah bodisi zunaj njih); na začetku vsakega dejanja je kratka simfonija.

Besedilo se načeloma podaja kot recitativ, bodisi da je to monolog bodisi da se vrstijo recitativni nastopi v dialogu udeleženih oseb. Recitativ se na najnižji ravni členi v fraze, ki se največkrat pokrivajo s sintaktičnimi ali retoričnimi enotami besedila; običajno poteka (recitativ) nad ležečimi akordi, ki omogočajo ustrezno prosto podajanje besedila. Recitativni način oblikovanja pogosto brez zareze preide v arioso. Ariozni pasusi imajo za razliko od recitativa razpoznavno melodijo in razpoznavni ritem; pogosto potekajo nad enakomerno gibajočim se basom in so včasih zasnovani v izstopajočem tridelnem metrumu. Nekatere ariose bi lahko imeli za zelo kratke arije; drugi izgledajo kot začetek arije, ki pa ni do konca izpeljana. Cavalli je kot arioso oblikoval tiste dele besedila oziroma tiste izjave, ki jim je v sklopu dramske situacije želel dati posebni glasbeni izraz.

Ne posebno številne arije (in dueti) so kratke in razmeroma preproste. Pogosto potekajo v tridobnem pozibavajočem metrumu. Ansambel (tri- ali petglasna godala s continuo) ima v njih le podrejeno vlogo; največkrat igra samo ritornello, ki nastopi na začetku, med kiticami, če ima arija kitično obliko, in na koncu arije. V nekaterih arijah se pevske fraze izmenjujejo s kratkimi ansambelskimi nastopi, vendar pa ansambel v Cavallijevih arijah še nima pevcu enakovredne vloge kot v nekoliko mlajših vokalnih delih, npr. pri Alessandru Stradelli.

Čeprav je glasbeni tok znotraj prizorov na prvi pogled pretežno kontinuiran, je tudi ustrezno členjen; le da ga je težko nedvoumno deliti na glasbenooblikovno zaključene enote (kompozicije), izvzemši arije, duete, zборе. Kot omenjeno, lahko recitativ brez presledka preide v arioso ali v odsek, ki izgleda kot začetek arije; na arioso se lahko brez opaznejše zareze navezuje recitativ ipd. Z vsem tem je glasba znotraj prizorov pestra in raznolika, s stališča

kasnejšega razvoja se zdi morda nekoliko neurejena. Ta raznolikost ima svoj izvor v skladateljevem sprotnem odzivanju na potek igre. Glasbena dramaturgija celote se tako zdi posledica skladateljevega sprotnega doživljanja dramskega dogajanja in ni videti, da bi bila načrtovana vnaprej.

Vse to se lahko ponazori z analizo dveh prizorov. 4. prizor I. dejanja (gl. preglednico 15) uvaja recitativni nastop, ki se začne in konča na a in ga je mogoče imeti za zaključeno kompozicijo (št. 1). V nadaljevanju si sledijo recitativni in ariozni pasusi, pogosto brez kakršne koli zareze, včasih pa ločeni s šibko kadenco ali zaustavitvijo na dominantni. Cavallijev recitativ je melodično izrazit: bolj kot s posnemanjem govora išče izraz v melodiji in prav zato meja med recitativnim in arioznim ni ostra; katerega od odlomkov, označenih kot recitativ, bi bilo mogoče imeti tudi za arioso. Enega od nadaljnjih Egejevih nastopov (št. 12, 13) bi prav tako mogli imeti za zaključeno dvodelno kompozicijo v D, katere prvi del je arioso, drugi del pa izrazni recitativ. Podobni vtis zaključene kompozicije vzbuja naslednji daljši Egejev nastop (št. 15, 16), recitativ, ki preide v arioso. Zasnovan je v f (konča se s pikardijsko terco), ki se je skladatelju zdel primeren za turobne besede.

Preglednica 15: F. Cavalli, *Giasone*, I. dejanje, 4. prizor

Oseba	Št.	Besedilo	Način	Ton. p.
Egeo*	1	Ferma, Medea, deh ferma le fuggitive piante, senti, adorata mia, l'ultime voci d'un disperato e moribondo amante.	rec.	a
Medea	2	Se per l'ultima volta dovrò sentirti, Egeo, o come volentier Medea t'ascolta.	rec.	a-C
Egeo	3	O dio, così consoli un ch'adorasti già, così l'alma m'invola, mia tiranna beltà;	rec.	G-E(dom)
	4	dimmi almen per pietà, o bell'idolo mio, in che t'offesi mai, che t'ho fatt'io.	arioso	E-E(dom)

Oseba	Št.	Besedilo	Način	Ton. p.
Medea	5	Egeo, sei re, sei grande,	rec.	E(dom)–e
	6	sei vezzoso, sei vago, hai bellezze ammirande,	arioso	
	7	adorato, adorante mi amasti, io pur t'amai,	rec.	
	8	fido, saldo e costante mi chiamasti tuo bene,	arioso	e–G
	9	per me ti vedo in pene, né m'offendesti col pensier già mai:	rec.	G–E(dom)
	10	tutt'è ver, tutt'è così,	arioso	
	11	ma se amor da me spari, s'io non posso amarti più, che far poss'io, che ci faresti tu?	rec.	
		...		
Egeo*	12	Ch'io d'amor ti tenti, o vaga, teme in van tua ferità; per sanar l'aspra mia piaga non aspiro a tua beltà;	arioso	D–A
	13	per sottrarmi a gl'influssi di mia stella nemica incrudelita, sol ti supplico, o bella, che di tua mano a me tronchi la vita.	rec.	A–D
Medea	14	Vuoi ch'io ti uccida?	rec.	D–C(dom)
Egeo		Si.		
Medea		Eccomi pronta a consolarti a pieno. Or qual morte t'aggrada? Brami morir di ferro o di veleno?		
Egeo*	15	Con questo acuto stile che prostrato a' tuoi piedi e te presento baldanzoso, umile,	rec.	f–F
	16	vieni, bella pietosa: aprimi 'l petto, ch'io, di tua man svenato, di morte ancora adorerò l'aspetto.	arioso	

Oseba	Št.	Besedilo	Način	Ton. p.
Medea	17	Sei pur ben risoluto?	rec.	g–d
Egeo		Il colpo attendo.		
Medea		Guarda, non t'atterrire.		
Egeo		Un re non teme.		
Medea		Egeo, a te.		
Egeo		E quando?		
Medea		Ecco il ferro –		
Egeo		Ecco il core –		
Medea		pronto a ferir –		
Egeo		pronto a morir.		
Medea		E già la destra a l'inclemenza adatto; Egeo ti sveno.		
Egeo		Io moro.		
Medea		Ah tu sei matto. <i>Medea getta il ferro in terra e parte.</i>		
Egeo	18	Si parte, mi deride? Si parte e non mi uccide?	arioso	e–a
	19	Dove, dove fuggisti, dove, lasso, sparisti, empia spergiura? Così la data fé di trafiggermi il cor, ah, si trascura? O promesse tradite, o fera, o empia, o ria, dammi le mie ferite, dammi la morte mia.	rec.	
		...		
* – zaključena kompozicija; Ton. p. – tonalni potek; (dom) – harmonska funkcija dominante; oštevilčenje izhaja iz tukajšnje analize.				

Iz pregleda je razvidno, da se je Cavalli sproti odločal, v katerem načinu bo uglasbil katerega od delov libreta, pri čemer ga je vodila predvsem vsebina besed oziroma doživljanje prikazovanih oseb, kot si ga je zamišljal, mnogo manj pa struktura verzov.

Preglednica 16: F. Cavalli, *Giasone*, I. dejanje, 14. prizor

Št.	Besedilo	Način	Ton. p.
Medea			
1	Dell'antro magico stridenti cardini, il varco apritemi, e fra le tenebre del negro ospizio lassate me.	arija*	e
	Su l'ara orribile del lago stigio i fochi splendino, e su ne mandino fumi che turbino la luce al sol.		
2	Dall'abbruciate glebe gran monarca dell'ombre intento ascoltami, e se i dardi d'Amor già mai ti punsero, adempi, o re dei sotterranei popoli, l'amoroso desio che 'l cor mi stimola, e tutto Averno alla bell'opra uniscasi:	rec.	e—
	i mostri formidabili, del bel vello di Frisso sentinelle feroci infaticabili, per potenza d'abisso si rendono a Giasone oggi domabili.		
	Dall'arsa Dite quante portate serpi alla fronte, furie, venite, e di Pluto gli imperii a me svelate.		
	Già questa verga io scoto, già percoto il suol col piè;		
3	orridi demoni, spiriti d'Erebo, volate a me.	arioso	e
4	Così indarno vi chiamo? Quai strepiti, quai sibili non lascian penetrar nel cieco baratro le mie voci terribili?	rec.	C–D

Št.	Besedilo	Način	Ton. p.
5	Dalla sabbia di Cocito tutta rabbia qua v'invito, al mio soglio qua vi voglio.	arioso*	D
6	A che si tarda più? Numi tartarei, su, su, su, su.	rec.	A–E(dom)
Coro			
7	Le mura si squarcino, le pietre si spezzino, le moli si franghino, vacillino, cadano, e tosto si penetri ove Medea si sta.	zbor*	a–A
	...		
Medea			
8	Sì, sì, sì, vincerà il mio re, a suo pro deità	arija*	e
	di la giù pugnerà; sì, sì, sì, vincerà, vincerà.		
<i>Segue ballo di Spiriti.</i>			

Do podobnih sodb lahko pridemo ob analizi zadnjega prizora prvega dejanja (gl. preglednico 16). Recitativ (2) neopazno preide v arioso (3); oboje poteka v e, kar nakazuje oblikovno zaključenost. Tako je tudi z ariosom (5), ki poteka v D. Zelo verjetno ni naključje, da se scena začne z arijo v e in konča s kratko arijo (arietto), ki je prav tako v e.

S stališča razvoja glasbenih vsebin velja opozoriti na uvodno zarotitveno arijo (1). Kompozicijsko je skrajno preprosta, in vendar izraža, skladno s stanjem, v katerem je čarovnica Medea, nenavadno napetost in intenzivnost. Le nekaj desetletij poprej taka kompozicija ne bi mogla nastati.

OPERNI SKLADATELJI

V Italiji je bilo v 17. stoletju po približni oceni kakih dvajset do trideset skladateljev, ki so komponirali opere. Komaj katera od teh je postala del t. i. železnega opernega repertoarja. Pač pa se marsikatera teh oper uprizarja v smislu sodobnega oživljanja stare glasbe. Vidnejši operni skladatelji sredine in druge polovice 17. stoletja so bili že omenjeni Francesco Cavalli, Antonio Sartorio, Antonio Cesti, Giovanni Legrenzi, Agostino Steffani, Alessandro Scarlatti in drugi. Vpogled v njihove življenjske poti more osvetliti glasbeno dogajanje časa.

ANTONIO SARTORIO

Življenje (Benetke 1630 – Benetke 1680). Prvi podatek o njegovem življenju je šele iz leta 1661, ko je bila v beneškem gledališču San Giovanni e Paolo izvedena ena od njegovih oper. Nekaj let kasneje, okoli 1666, je Sartorio postal kapelnik vojvode Johanna Friedricha Brunswick-Lüneburg, ki je prestopil v katolicizem in uvedel na svojem dvoru v Hannovru katoliško bogoslužje. Njegova kapela je sestajala iz okoli osem pevcev in šest instrumentalistov; poleg Sartorievih kompozicij je izvajala predvsem dela sočasnih italijanskih skladateljev. Sartorio je ostal v vojvodovi službi do leta 1675, vendar je v času svojega hannovrskega bivanja pogosto potoval v Benetke, in sicer predvsem zaradi uprizoritev svojih oper. Leto 1672 je z vojvodovim dovoljenjem skoraj v celoti prebil v rodnem mestu. V karnevalu tega leta se je v Benetkah izvedla njegova najbolj znana opera *L'Adelaide* ('Adelajda'). V naslednjem karnevalu naj bi se v gledališču San Luca (znanem sicer tudi pod imenom San Salvatore) uprizorili dve operi, ena Sartorieva in ena Cavallijeva. Ko so se začele priprave, gledališkim upraviteljem, ki so bili naročniki oper, Cavallijevo delo ni ugajalo, češ da mu manjka učinkovitih arij. Tako je gledališče pri Sartoriju naročilo novo uglasbitev istega libreta in skladatelj je v manj kot dveh tednih napisal opero *Massenzio* ('Maksencij'). Po dokončnem odhodu iz Hannovra je Sartorio leta 1676 postal namestnik kapelnika pri sv. Marku v Benetkah in na tem mestu je ostal do konca, ukvarjajoč se sicer s komponiranjem oper za beneška gledališča.

Opus. V Sartorievem opusu je 15 oper, 9 ohranjenih kantat in nekaj posamičnih arij. Njegov sakralni opus sestoji predvsem iz okoli trideset uglasbitev liturgičnih besedil, med katerimi je skupina dvozbojskih psalmov, namenjenih liturgiji pri sv. Marku v Benetkah.

ANTONIO CESTI

Življenje (Arezzo 1623 – Firenze 1669). Težko je sestaviti zaokroženo biografijo iz ohranjenih podatkovnih drobcev iz življenja Antonia Cestija. Skladateljevo krstno ime je bilo Pietro. Kot deček je prepeval v stolnici rojstnega Arezza. Leta 1637 je v Volterri, manjšem kraju v Toskani, okoli 50 km jugozahodno od Firenc, vstopil v frančiškanski red z redovnim imenom Antonio; včasih se njegovo ime napačno navaja kot Marc'Antonio. Noviciat je opravil v Firencah, v samostanu Santa Croce, nakar se je vrnil v Arezzo. Leta 1643 je postal stolni organist v Volterri; čez čas je tu prevzel službo kapelnika frančiškanskega semenišča, nekaj časa pa je bil v tem kraju tudi stolni kapelnik. V svojem volterrskem obdobju je Cesti užival zaslombo družine de' Medici in znan je bil z več člani florentinske literarne družbe, ki se je kasneje imenovala Accademia dei Percossi. Med njenimi člani sta bila tudi dva njegova kasnejša libretista. Domneva se, da je bil Cesti v mladih letih nekaj časa v Rimu, kjer naj bi bil učenec Giacomina Carissimija in Antonia Marie Abbatinija, a ta domneva temelji zgolj na tem, da naj bi kazala Cestijeva glasba bolj rimsko kot beneško izhodišče.

V štiridesetih letih se je Cesti kljub temu, da je bil frančiškan in posvečeni duhovnik, začel uveljavljati v operi, in sicer kot pevec tenorist in skladatelj. Leta 1650 je domnevno nastopil v firenški premieri Cavallijevega dela *Giasone* in morda se je udeleževal tudi kot pevec v okviru kake potujoče operne družbe. Operno delovanje in življenje opernega umetnika nista bila združljiva s Cestijevim duhovniškim poklicem, in tako je bila njegova življenjska pot zaznamovana s konfliktom med opernim umetnikom in duhovnikom. Njegovo operno udeleževanje je leta 1650 sprožilo ukor frančiškanskih predstojnikov, ki ga je dobil zaradi »nečastnega in neurejenega« življenja.

Konec štiridesetih let se je še ne tridesetletni Cesti uspel uveljaviti kot skladatelj: leta 1649 je bila v beneškem gledališču Santi Apostoli izvedena njegova opera *Orontea* ('Oronteja', egipčanska kraljica), leta 1651 pa v San Giovanni e Paolo *Alessandro vincitor di se stesso* ('Aleksander, zmagovalec nad samim seboj'). Leta 1652 je dobil mesto glasbenika na innsbruškem dvoru nadvojvode Ferdinanda Karla, kjer je ostal kakih pet let. Tu je med drugim nastala njegova opera *L'Argia* ('Argia', žensko ime), ki je bila uprizorjena novembra 1655, ko je švedska kraljica Kristina Švedska, potem ko se je odpovedala švedskemu prestolu, na poti v Rim, kamor se je selila, obiskala innsbruški nadvojvodski dvor. V Innsbrucku je bila z nekaterimi spremembami ponovno izvedena njegova *Orontea*, ki je postala eno od pogosto uprizarjanih opernih del časa.

Leta 1658 si je Cesti pri papežu Aleksandru VII. skušal izposlovati odvezo

od redovnih zaobljub. Znano je, da je pred njim večkrat nastopil kot pevec in da se je potegoval za mesto pevca v papeški kapeli. To mesto je tudi dobil, vendar ga je potem, ko si je izposloval odvezo od redovnih obljub, samovoljno zapustil, s čimer si je nakopal zamero. Od tega časa dalje je smel tudi uradno živeti kot sekularni duhovnik. Leto 1661 je večinoma prebil v Firencah, kjer je pripravljaval predstavo svoje innsbruške opere *La Dori* ('Doris', žensko ime), ki jo je nadvojvoda Ferdinand Karl namenil kot darilo ob poroki bodočega toskanskega vojvode Cosima III. z Marijo Luizo Orleansko. Za tem se je vrnil v Innsbruck. Šele napori njegovih zaveznikov, nadvojvode Ferdinanda Karla, Cosima III. in cesarja Leopolda I. so pomirili nejevoljo rimskih dostojanstvenikov zaradi njegovega samovoljnega odhoda iz Rima. Kljub temu, da je bival na severu, je Cesti vzdrževal zveze z Italijo, zlasti z javnimi in komercialno usmerjenimi beneškimi gledališči, ki so izvedla več njegovih oper.

Po smrti nadvojvode Ferdinanda Karla (1662) in preuranjeni smrti njegovega naslednika Sigismunda Franza leta 1665 je bil Cesti leta 1666 poklican na habsburški dvor na Dunaj, kjer je dobil naziv častnega kapelnika in intendanta glasbenega gledališča. Tu je ustvaril opero *Il pomo d'oro* ('Zlato jabolko'); delo je za svojo poroko naročil cesar Leopold I., vendar je bilo prvič uprizorjeno šele nekaj let kasneje, in sicer za cesaričin rojstni dan leta 1668. Čeprav je živel v habsburških deželah, je Cesti še vedno vzdrževal zveze z Italijo in zlasti z beneškimi gledališči. Zadnje leto njegovega življenja ni pojasnjeno; leta 1669 je zabeležen kot »maestro di cappella« na toskanskem dvoru v Firencah, kjer je istega leta umrl, star šestinštirideset let. Po nekem poročilu z začetka 18. stoletja naj bi ga zastrepili njegovi tekmeci.

Opus. Cesti je kot gledališčnik in pevec komponiral skoraj izključno le opere in kantate, ki pa jih ni poimenoval s tem izrazom. Njegov opus šteje 12 oper, med katerimi so najbolj znane že omenjene: *L'Argia*, *Oronthea*, *Il pommo d'oro*, in nekaj čez 60 kantat. V primeri s tem je peščica njegovih sakralnih del, med katerimi je tudi en sepulcro, manj pomembna.

OPERA V NEAPLJU

Neapelj je bil prestolnica Neapeljskega kraljestva; le-to od leta 1503 dalje ni bilo samostojno. V 17. stoletju je bilo podrejeno Španiji, od 1707 dalje pa Avstriji. Leta 1734 se je osamosvojilo in preimenovalo v Kraljestvo obeh Sicilij. V Neaplju je bil kraljevi dvor, kjer so bili v 17. stoletju namestniki španskega kralja, kasneje pa cesarski namestniki.

Kot rezidenca kraljevih namestnikov ima Neapelj dolgo, v 16. stoletje

segajočo zgodovino gledališkega uprizarjanja, ki je v določeni meri vključevalo tudi glasbo. Operne predstave so se v Neaplju začele sredi 17. stoletja, v času, ko je bil kraljevi namestnik grof d'Oñate (Íñigo Vélez de Guevara, conte d'Oñate, kraljevi namestnik 1648–1653). Preden je postal kraljevi namestnik, je bil d'Oñate španski veleposlanik v Rimu in njegovo podpiranje operne umetnosti je bilo povezano z njegovimi političnimi ambicijami. Prva opera je bila v Neaplju uprizorjena leta 1650, in sicer ob priliki nekega političnega dogodka, katerega praznovanje naj bi vključevalo tudi v Neaplju dotlej še nepoznani spektakel. Izvedla jo je potujoča igralska družina Febiarmonici ('Apolonovi glasbeniki'), ki je nastopala tudi v drugih italijanskih mestih. Opera, ki se je imenovala *Didone* ('Didona'), je izgubljena, imela pa je isti libreto kot istoimenska Cavallijeva opera.

V Neaplju so se opere sprva uprizarjale na dvoru; ko pa je d'Oñate odšel iz Neaplja, so se Febiarmonici leta 1654 preselili v glavno mestno gledališče San Bartolomeo. Vsaj od tega časa dalje so bile operne predstave v mestu javne. V drugi polovici stoletja je imelo gledališče običajno dve sezoni: v času karnevala in poleti. Nekateri nadaljnji kraljevi namestniki so hodili v javno gledališče; pod drugimi so Febiarmonici uprizarjali opere tako na kraljevem dvoru kot v gledališču in pogosto se je dana opera izvedla najprej na dvoru, potem pa še v javnem gledališču. Operne predstave so bile tako dvorni in hkrati tudi mestni dogodki. Do sredine osemdesetih let so se v Neaplju uprizarjale skoraj izključno le v Benetkah uspele opere, ki pa so bile za neapeljske uprizoritve primerno predelane, ob čemer je bilo njihovo besedilo prevedeno v lokalno neapeljsko narečje.

Neapeljski dvor je imel glasbeno kapelo, ki se sprva ni udejstvovala v opernih predstavah. Vendar so se proti koncu 17. stoletja razmere začele spreminjati. Dvorni glasbeniki so za dvor pripravili nekaj opernih predstav, poleg tega so začeli sodelovati z mestnim gledališčem San Bartolomeo. Ščasoma se je ustalila navada, da je bil vodja dvorne kapele hkrati tudi odločilna oseba gledališča. Povezavo med dvorom in mestnim gledališčem dobro ponazarja primer Alessandra Scarlattija, ki je leta 1684 prevzel mesto kraljevega kapelnika, izpraznjeno zaradi smrti, v sezoni 1684–85 pa še vodstvo neapeljskega gledališča San Bartolomeo.

Prihod triindvajsetletnega Scarlattija je bil za glasbeno zgodovino mesta odločilnega pomena. Kot omenjeno, so se v Neaplju sprva izvajale le priredbe beneških opernih del; a Scarlatti je poleg drugih začel uprizarjati tudi svoje opere. Tako je postal Neapelj konec 17. stoletja središče avtohtone operne in glasbene tvornosti, znane kot neapeljska smer oziroma neapeljska šola. Do

konca španske vladavine (1707) je bilo v Neaplju po ohranjenih libretih sodeč uprizorjeno okoli 170 različnih oper.

Kot zanimivost naj bo omenjeno, da je temeljno historiografsko delo o neapeljskih gledališčih napisal italijanski filozof in estetik Benedetto Croce: *I teatri di Napoli* ('Neapeljska gledališča'), 1891.

Poleg dvorne kapele in gledališča San Bartolomeo so h glasbenemu vzponu mesta pripomogli tudi neapeljski konservatoriji, po številu štirje. Kot pove že samo ime, so bili konservatoriji izvorno sirotišnice, ki so otrokom brez staršev nudile poleg druge izobrazbe tudi glasbeno. Glasbeno izobraževanje in udejstvovanje je postajalo na neapeljskih konservatorijih v drugi polovici 17. stoletja vse bolj poudarjeno; konservatoriji so postali neke vrste glasbene šole, kamor so z namenom, poučevati se v glasbi, prihajali tudi mladeniči, ki niso bili sirote. Na neapeljskih konservatorijih so uprizarjali tudi opere, pogosto religiozne vsebine, in sicer predvsem s pedagoškimi cilji: mladi ljudje naj bi se seznanili z operno umetnostjo in se izurili v opernem uprizarjanju. Med neapeljskimi glasbeniki, ki so zlasti podpirali operno dejavnost konservatorijev, je bil Francesco Provenzale (1624–1704), ki je deloval na konservatoriju Santa Maria di Loreto. Ustalila se je praksa, da je boljši študent za zaključek študija napisal opero, ali pa je vsak od nekaj študentov napisal po eno dejanje opere, ki je bila potem izvedena kot konservatorijska javna predstava. Na ta način je npr. na konservatoriju Conservatorio dei Poveri di Gesù Christo končal svoje šolanje mladi Giovanni Battista Pergolesi.

ALESSANDRO SCARLATTI

Življenje (Palermo 1660 – Neapelj 1725). Skladateljev oče je bil tenorist in tudi njegova mati je bila udeležena v palermškem glasbenem življenju. Ko je bilo skladatelju dvanajst let, se je družina iz ekonomskih razlogov preselila v Rim. Alessandro, ki se je uvajal v glasbo že v Palermu, je imel v Rimu dovolj priložnosti, da se glasbeno razgleda, izobrazi in oblikuje. Leta 1678, ko mu je bilo osemnajst let, je zasedel mesto kapelnika v eni od rimskih cerkva (San Giacomo degli Incurabili) in tega leta se je tudi poročil z neko Rimljanko. Ker je s svojo glasbeno nadarjenostjo vzbujal pozornost rimskih aristokratov, se je hitro uveljavljal v rimskem glasbenem življenju. Tako je začel dobivati naročila za opere in oratorije, od katerih so se nekateri izvajali tudi v Oratorio del Santissimo Crocifisso. Njegova prva izvedena opera je bila uprizorjena v nekem zasebnem rimskem gledališču leta 1679, ko skladatelju še ni bilo dvajset let. Uglasbljal je tudi besedila kardinala Benedetta Pamphilija, ki je pisal oratorijske

librete, in morda je preko njega prišel v stik z aristokratskimi krogi okoli kraljice Kristine Švedske, ki je, kot je bilo že omenjeno, bivala kot katoliška spreobrnjenka v Rimu. Ne da bi opustil udejstvovanje v cerkvi – leta 1682 je kapelniško mesto v San Giacomo zamenjal za enako v cerkvi San Girolamo della Carità –, je postal kraljičin kapelnik. Ker papež Inocenc XI. (1676–1689) ni bil naklonjen operi, so se v času njegovega pontifikata opere uprizarjale zlasti zasebno. Na svojem dvoru, kamor so zahajali mnogi tuji diplomati, pa tudi posamični kardinali, je operne predstave prirejala tudi kraljica Kristina. Najbrž se je Scarlatti pri njej seznanil z napolitanskim aristokratom vojvodo Maddalonijem, in morda je ta pregovoril skladatelja, naj se preseli v Neapelj, mesto, ki mu bo nudilo lepe priložnosti za kariero opernega skladatelja.

Leta 1684 je po smrti kapelnika na dvoru kraljevega namestnika v Neaplju njegovo mesto prevzel Scarlatti, kar je med lokalnimi glasbeniki sprožilo neljube reakcije, saj je zaslužni član kapele, skladatelj Francesco Provenzale, upravičeno pričakoval, da bo postal kapelnik on. Kot je bilo omenjeno, je novi kapelnik kmalu za tem prevzel še vodstvo gledališča San Bartolomeo. V Neaplju je Scarlatti ustvarjal predvsem opere, ki so se največkrat izvedle najprej v kraljevi palači, nato pa v javnem gledališču San Bartolomeo. Prav v času njegovega bivanja v Neaplju in po njegovi zaslugi je Neapelj postal za Benetkami drugo najpomembnejše središče operne umetnosti. Poleg oper je Scarlatti v Neaplju komponiral serenate in kantate, in sicer za razne priložnosti dvornega življenja, pa tudi sakralna dela in oratorije. Scarlattijeva slava je rasla in njegove kompozicije, bodisi tiste, ki so nastale za Neapelj, bodisi druge, so se izvajale tudi drugje.

V času pontifikata Aleksandra VIII. (1689–1691), Benečana Pietra Ottobonija, se je rimsko opernogledališko življenje do neke mere sprostilo. Papež je svojega istoimenskega pranečaka Pietra Ottobonija, ki je bil izobražen ljubitelj glasbe in libretist, povzdignil v kardinala. Mladi, komaj triindvajsetletni prelat je mecensko podpiral umetnost in tako je bila leta 1690 v rimskem gledališču Tordinona uprizorjena Scarlattijeva opera *La Statira* ('Statira', hči perzijskega kralja Dareja), uglasbitev kardinalovega libreta. Istega leta je Scarlatti za družino Ottoboni napisal še eno opero, in sicer za priložnost dvojne poroke, na kateri sta se poročila dva papeževa nečaka.

Kot uveljavljeni in cenjeni skladatelj se je Scarlatti, ki je imel številno družino, začel ozirati po bolj plačanem mestu. Upal je, da ga bo dobil na toskanskem dvoru v Firencah, saj je bilo tam uspešno izvedeno že več njegovih del. Leta 1702 je s toskanskega dvora dobil naročilo za opero in v tej zvezi je v Neaplju prosil za dopust, da bi smel sam pripraviti njeno izvedbo. Odobrena mu je bila desetmesečna odsotnost, vendar je bila ta kasneje, ko se je izvedelo,

da bo Neapelj obiskal novi španski in tudi neapeljski kralj Filip V., skrajšana na štiri mesece. Za obisk Filipa V. maja 1702 je Scarlatti napisal serenato *Clori, Dorino e Amore*, takoj za tem pa je skupaj s svojo družino odpotoval na sever. Na toskanskem dvoru je zares prisostvoval pripravam na uprizoritev in izvedbo svoje nove opere *Il Flavio Cuniberto* ('Flavij Kunibert', »italijanski kralj«), a njegova pričakovanja v zvezi s službo v Firencah se niso uresničila. Zdi se, da Scarlatti zaradi svojih osebnostnih oziroma vedenjskih lastnosti ni ugajal vojvodi Ferdinandu de' Medici. Konec leta se je potem, ko je znatno prekoračil čas dovoljene odsotnosti, vrnil v Neapelj. Prosil je za odpust, ki ga ni dobil; samovoljno je zapustil Neapelj in odšel v Rim.

V Rimu je bil Scarlatti od januarja 1703 dalje pomočnik kapelnika Oratorijske kongregacije, ki jo je v 16. stoletju ustanovil Filippo Neri in ki je imela svoje prostore pri rimski cerkvi Chiesa Nuova. Tu ni bil posebno zaželen, a za njim je stala senca kardinala Pietra Ottobonija. Bolj kot s službenimi dolžnostmi se je v tem času uvkarjal s komponiranjem za različne naročnike, za katere je skladal predvsem kantate in oratorije, saj je bil Rim v času operi nenaklonjenega papeža Klementa XI. (1700–1721) zopet brez opernih predstav. Scarlatti je kmalu zapustil Oratorijsko kongregacijo in postal pomočnik kapelnika v cerkvi Santa Maria Maggiore, a tudi tu ni opravljal vseh predvidenih dolžnosti. Kasneje je bil, ne da bi zapustil mesto pri Santa Maria Maggiore, nekaj časa v službi pri kardinalu Ottoboniju, vendar tudi njegov zaščitnik ni bil zadovoljen z njim in ga je čez čas zamenjal z Arcangelom Corellijem. Ne glede na to je Scarlattijev ugled očitno rasel, tako da je bil leta 1706 sprejet med člane slovite akademije Accademia degli Arcadi, in sicer skupaj s Corellijem in skladateljem Bernardom Pasquinijem. V svojem rimskem obdobju oziroma od leta 1702 do leta 1706 je Scarlatti napisal kar pet oper za toskanski dvor. Te so bile tam tudi izvedene, a z izjemo prve brez skladateljeve navzočnosti, ki najbrž ni bila zaželeno. Ohranjena je korespondenca med Scarlattijem in vojvodo Ferdinandom: vojvoda je izražal želje glede glasbe, Scarlatti pa je posredoval izvajalske napotke. Na vojvodovo željo je moral posamične odlomke svojih oper komponirati znova, nad čemer se je v enem od pisem tudi pritožil. Slednjič se je vojvoda Ferdinand odločil za drugega skladatelja, tako da pri Scarlattiju ni več naročal oper.

Zdi se, da je bil Scarlatti v svojem stremljenju po slavi in denarju nenasiten. Ker se je čutil predvsem opernega skladatelja in ker je svoj veliki uspeh iskal in pričakoval v operi, se je z ustrezno pomočjo kardinala Pietra Ottobonija odpravil v Benetke, operno prestolnico takratnega sveta. Tu je na začetku leta 1707 uprizoril dve operi, a nobena ni doživela zelenega in pričakovanega uspeha. Razlog za to je bil po eni strani v odporu že uveljavljenih beneških

skladatelj, ki so v Scarlattiju videli tekmeca, po drugi pa tudi v Scarlattijevi nekoliko strožji, resnejši glasbi, ki ni našla pravega odmeva pri beneški publiki. Scarlattijev neuspeli beneški poskus se je končal z nečastnim obrekovanjem. Sam se je preko Urbina, kjer je za nekaj časa ostal pri enem od svojih sinov, tamkajšnjem stolnem kapelniku, vrnil v Rim. Tu je decembra 1707 zasedel tedaj izpraznjeno mesto kapelnika pri Santa Maria Maggiore.

Leta 1707, še preden se je Scarlatti vrnil v Rim, je Neapeljsko kraljestvo brez bojev pripadlo Habsburžanom. Glavne zasluge za to je imel habsburški ambasador v Rimu, kardinal Vincenzo Grimani, ki je postal kraljevi namestnik v Neaplju. Grimani je bil sam ljubitelj glasbe in mecen; tako se mu je zdelo, da bi moral imeti v Neaplju na mestu dvornega kapelnika dobrega in uglednega glasbenika. Najbrž je bil on tisti, ki je nagovoril Scarlattija, da je leta 1708 zaprosil za mesto kapelnika na neapeljskem dvoru. V prošnji je Scarlatti omenil svoj samovoljni odhod iz Neaplja konec leta 1702 in ga primerno olepšal, rekoč, da ga je neka pomembna osebnost prisilila, da je odšel, saj bi sicer tvegala življenje in čast svoje družine. Skoraj petdesetletni skladatelj se je tako vrnil v Neapelj, kjer je ostal na mestu neapeljskega kraljevega kapelnika do konca svojega življenja. Tu je poleg kapelniških dolžnosti mnogo komponiral, zlasti opere, ki so se izvajale na neapeljskem dvoru in v neapeljskih gledališčih. Mesto je zapuščal le občasno, da je prisostoval izvedbam svojih oper, ki jih je po naročilu pisal za Rim – v kasnejših letih pontifikata Klementa XI. je bilo namreč strogo stališče do opere nekoliko omiljeno. Papež Klement XI. je leta 1716 Scarlattiju podelil celo plemiški naziv »cavaliere«.

Opus. Scarlatti, ki je venomer komponiral, je zapustil nepregledno velik glasbeni opus. Po lastni izjavi naj bi napisal 114 oper; sodobni seznam jih šteje 67, a mnoge od teh so izgubljene. Ohranjeno je 24 skladateljevih oratorijev – če štejemo sem tudi uglasbitve raznih pripovednih, največkrat italijanskih neliturgičnih besedil s sakralno vsebino. Scarlatti je avtor okoli 600 kantat in okoli 20 ohranjenih serenat. Med njegove uglasbitve italijanske lirike sodi tudi nekaj madrigalov za sam zbor brez continua. Skladatelj sakralni opus obsega 10 maš, pasijon in okoli 110 kompozicij, ki jih sodobni seznam označuje kot motete. Te skladbe so uglasbitve liturgičnih ali paraliturgičnih latinskih besedil, zasnovane bodisi v stile antico ali pa v sodobnem glasbenem jeziku. Med njimi je tudi večstavčna sekvenca *Stabat mater* za sopran, alt, dve violini in continuo. Scarlattijev instrumentalni opus je v primeri z vsem tem majhen; obsega 12 koncertov oziroma simfonij (ansambelskih koncertov), 6 koncertov tipa concerto grosso, nekaj kompozicij za eno, dve ali tri flavte in godala, naslovljenih kot sonate, še nekaj drugih ansambelskih del in peščico skladb za instrumente s tipkami.

SCARLATTI KOT OPERNI SKLADATELJ

Scarlatti se je celo življenje udeleževal kot operni skladatelj. Kot je bilo omenjeno, je svojo operno kariero začel še ne dvajsetleten v Rimu. Največ oper je napisal za Neapelj, kjer so bile izvajane na kraljevem dvoru ali pa v gledališču San Bartolomeo, pogosto pa na obeh mestih. Druge njegove opere so nastale za rimska gledališča, za privatne predstave rimskih aristokratov; v času, ko se je skušal uveljaviti v Benetkah, sta bili dve njegovi operi izvedeni v elitnem beneškem gledališču San Giovanni Crisostomo; slednjič je nekaj njegovih oper nastalo za toskanski dvor in te so bile izvedene v vili družine de' Medici v Pratinu.

Vsebine Scarlattijevih oper se v splošnem ne ločijo od sočasnih opernih vsebin. Velika večina prikazuje zgodovinsko pomembne osebnosti iz antične zgodovine (Pompej, Tit Sempronij Grakh, Tiberij, Anakreon, Teodora, Teodozij, Neron itd.); ob teh so mitološke in pastoralne opere (Didona, Penelopa) ter opera s prikazom svetnice (*La santa Genuinda*). Slednjič je Scarlatti segel tudi na področje nastajajoče komične opere: Leta 1718 je bila v neapeljskem gledališču Fiorentini, kjer so se izvajale komične opere (gl. str. 425), izvedena njegova komedija *Il trionfo dell'onore* ('Zmagoslavje časti').

Scarlattijeve opere so dosegle obliko, tipično za prvo polovico 18. stoletja. Ta oblika vključuje razmeroma brezizrazne in suhe recitative, preko katerih poteka dogajanje, in arije (ali duete), ki nastopajo ob koncu prizorov in so izraz razpoloženj in čustev, kot jih imajo junaki zgodbe v posameznih trenutkih poteka zgodbe. Arije imajo največkrat obliko da capo, kar velja zlasti za mlajše opere, medtem ko se v starejših operah srečujejo še druge oblike arij. V dramatičnih scenah se včasih pojavi »recitativo accompagnato«, 'spremljani recitativ': recitativ, ki ga spremlja celotni ansambel oziroma orkester, in ne le continuo. Za to vrsto recitativa je značilno, da ansambel z dramatičnimi akordi, pasažami in drugimi postopi prekinja posamezne pevske fraze, s čimer se dramatični učinek prizora močno stopnjuje.

Velja, da je bil Scarlatti tisti, ki je v svojih operah uveljavil t. i. italijansko operno uverturo, za katero sicer ni gotovo, da bi bila prav njegovo delo; prototip italijanske operne uverture srečamo namreč že pri nekaterih skladateljih pred njim. Italijanska uvertura sestoji iz treh delov oziroma stavkov v zaporedju hitro – počasi – hitro. Prvi stavek je navadno homofon. Drugi stavek je krajši adagio, včasih pa tudi zgolj zaporedje nekaj akordov, ki povezujejo oba zunanja stavka. Tretji stavek je hiter; pogosto je plesni, oblikovno pa je lahko zasnovan v smislu baročne dvodelne oblike. Prva Scarlattijeva opera, ki se začne z italijansko uverturo, je *La caduta de' decemviri* ('Padec decemvirov')

iz leta 1698 in od tega časa dalje je skladatelj svoje opere vselej tako začel. Italijanska operna uvertura, ki so jo skladatelji časa redno poimenovali z izrazom »sinfonia«, je postala običajna uvertura italijanske opere 18. stoletja in velja za izhodišče klasicistične simfonije.

V nekaterih glasbenozgodovinskih pregledih je Scarlatti označen kot začetnik napolitanske šole, neapeljske smeri v glasbi 18. stoletja. To gledanje se v zadnjem času popravlja. Za prve tipične napolitanske skladatelje se štejejo od Scarlattija generacijo mlajši mojstri kot Leonardo Leo, Leonardo Vinci in Nicola Porpora. Bolj kot da bi bile tipično napolitanske, sledijo Scarlattijeve opere osnovnemu toku italijanske opere poznega 17. in zgodnjega 18. stoletja. Lahko bi jih uvrstili v smer, ki je na začetku 18. stoletja privedla do izbrušene opere serie.

ORATORIJ

V prvih desetletjih 17. stoletja se je v Rimu razvil novi žanr, oratorij. Njegov nastanek si je mogoče razlagati kot rezultanto dvojega: novih oblik religioznega druženja, značilnih za čas po Tridentinskem koncilu, ter splošne težnje časa po nazornem prikazovanju, ki se je v glasbi izrazila kot genere rappresentativo in privedla do opere. Oratorij lahko kratko označimo kot uglasbitev pripovednega, dialoškega, dramskega besedila z duhovno ali religiozno vsebino, in sicer v genere rappresentativo: posamezne osebe ali skupine oseb dejansko nastopajo, čeprav brez igre.

Oratorij se imenuje po oratorijih, molilnicah (lat. »oratorium«, it. »oratorio«, 'molilnica'); to so bile cerkve, namenjene bodisi določeni dejavnosti ali pa določeni skupini vernikov in so bile zato zunaj regularne mreže župnij. Vse, kar se je dogajalo v oratoriju kot cerkvi, se je po metonimični zamenjavi lahko imenovalo oratorij; tako tudi glasba in še posebej novi žanr, značilen zlasti za rimske oratorije.

GLASBA RIMSKIH ORATORIJEV

Za boljše razumevanje zgodnje zgodovine oratorija je potrebno poznavanje glasbene dejavnosti nekaterih rimskih religioznih ustanov. Kot je znano, so v času pred sekularizacijo obstajale t. i. bratovščine, številne v italijanskih kot tudi v drugih mestih 16., 17. in 18. stoletja. Bratovščine so združevale ljudi istega poklica, iste usode, istega stanu. Eden od smotrov bratovščin je bil, da so v socialnem smislu skrbele za svoje člane: za ostarele, za vdove umrlih članov itd. Tudi sicer so se posvečale dobroti, mnoge pa so bile

ustanovljene predvsem iz religioznih motivov. Vsaka bratovščina je imela svojega patrona: kakega svetnika ali Marijo. Njeni člani so se zbirali pri istem bogoslužju in imeli so lahko svojega duhovnika. Poleg tega so se pogosto shajali k neformalnim religioznim shodom, ki načeloma niso bili v cerkvi, pač pa v bratovščinskem oratoriju. Oratorijski shodi so vključevali skupno molitev, nagovore, pridige, petje in glasbo. V 16. stoletju kot tudi kasneje so se v italijanskih oratorijih prepevale predvsem lavde (it. »lauda«): preproste religiozne, vernikom namenjene pesmi v italijanščini, ki so imele v 16. stoletju že dolgo, večstoletno tradicijo. Nekatero bogatejše bratovščine so imele svoje glasbenike, svoje glasbene kapele, ali pa so občasno plačevale skladatelje in profesionalne glasbenike, ki so komponirali in prepevali zanje. Tako so se v nekaterih oratorijih poleg lavd prepevali tudi moteti ali duhovni madrigali – madrigalu podobne uglasbitve italijanskih religioznih besedil.

Ena od mnogih rimskih bratovščin je bila 'Bratovščina presvetega Križa', »Arciconfraternità del Santissimo Crocifisso«. Shajala se je v 'Oratoriju presvetega Križa' (»Oratorio del Santissimo Crocifisso«), ki je stal v bližini cerkve sv. Marcela (San Marcello), s katero je bil organizacijsko povezan. Bratovščina, katere člani so bili zlasti rimski aristokrati in prelati, je hranila čudežni križ, ki naj bi ostal povsem nepoškodovan ob požaru cerkve sv. Marcela leta 1519 in ki naj bi nekaj let kasneje zaustavil v mestu razsajajočo kugo. Vsako leto na veliki četrtek je bratovščina priredila veliko procesijo, v kateri se je križ nesel k cerkvi sv. Petra. Ta procesija je vključevala tudi skupine glasbenikov. Kot druge sorodne ustanove je bratovščina v imenovanem oratoriju prirejala religiozna srečanja in zlasti pomembna so bila tista, ki so bila ob petkih v postnem času. Za vsakega od postnih petkov je glasbo oskrbel eden od aristokratskih članov bratovščine: po svoji izbiri je najel in plačal kapelnika, ki je na srečanju izvajal ustrezno dogovorjeno glasbo. Mnoge kompozicije so nastala prav za Bratovščino presvetega Križa.

Sredi 16. stoletja se je začel širiti novi tip oratorijskih shodov. Filippo Neri (kasneje sv. Filip Neri, 1515–1595) je v Rimu začel prirejati verska srečanja, ki so zaradi sproščenosti, italijanščine kot občevalnega jezika, zlasti pa zaradi Filipove osebne karizme privlačila veliko število duhovnikov in laikov. Filipovo gibanje, ki mu je izvor treba iskati v potrebi po drugačnih oblikah religioznosti, je kmalu dobilo formalni okvir. Leta 1575 je bila z odobrenjem papeža Gregorja XIII. ustanovljena 'Oratorijska kongregacija', »Congregazione dell'Oratorio«, ki ji je papež istočasno dodelil rimsko cerkev Santa Maria in Vallicella. Oratorijci so jo podrli in na njenem mestu zgradili novo, ki je dobila ime Chiesa Nuova. Leta 1640 je bil ob tej cerkvi zgrajen nov oratorij, delo slavnega arhitekta Francesca Borrominija, ki stoji še danes.

Kot pove že ime samo, je bilo delovanje Filipove kongregacije usmerjeno na oratorijske shode. V rimskih, kasneje pa tudi v drugih oratorijih so se oratorijci zbirali k duhovnim vajam (»esercizi spirituali«); nekatera njihova srečanja so bila namenjena le članom kongregacije, med katerimi so bili poleg duhovnikov tudi laiki, druga so bila dostopna komur koli. Med slednjimi je bil t. i. »oratorio vespertino«, ki je bil le ob nedeljah in praznikih po večernicah, poleti tudi na prostem, in sicer na rimskem griču Janikulu. 'Večerni oratorij' je bil še zlasti skrbno pripravljan v zimskem času, od začetka novembra do velike noči, ko je potekal v samem oratoriju kongregacije.

Kot razna bratovščinska srečanja so tudi oratorijska vključevala predvsem pridige ali nagovore, enega ali več, in petje lavd. A teh niso peli le udeleženci sami. Rimski oratorijci so imeli že konec 16. stoletja svojo glasbeno kapelo s profesionalnim kapelnikom, ki je mogla izvajati zahtevnejše kompozicije. To so bile predvsem večglasne lavde, pa tudi moteti in duhovni madrigali. O pomenu in vlogi glasbe rimskih oratorijcev zgovorno priča dejstvo, da je bilo do leta 1600 zanje izdanih devet zbirk lavd in drugih kompozicij različnih skladateljev; med temi je bil tudi Giovanni Animuccia, prvi kapelnik rimskih oratorijcev.

V prvi polovici 17. stoletja so postali rimski oratoriji pomembna glasbena središča. O tem pričajo različni viri, zlasti sočasni opisi mesta Rim. Zanimiv je spis z naslovom *Ritratto di Roma moderna*, 'Portret sodobnega Rima', ki ga je leta 1638 izdal neki Pompilio Totti. Delo je bilo namenjeno obiskovalcem Rima in vsebovalo je opise rimskih znamenitosti, cerkva, palač itd. Totti navede vrsto oratorijev, v zvezi s katerimi vedno omenja tudi glasbo. Za oratorij pri Chiesa Nuova pravi, da se ravno gradi po načrtih arhitekta Francesca Borrominija. Tu so po njegovih besedah vsak dan razen sobote štiri pridige in po vsaki se prepevajo moteti; od prvega novembra do velike noči pa se na tem mestu prirejajo »devoti Oratorii« ('pobožni oratoriji'), ki trajajo uro in pol, ko je mogoče poslušati dobre pridige in dobro glasbo. Očitno je imel Totti v mislih znameniti »oratorio vespertino«. Nadalje so po Tottijevem pričevanju v Oratoriju presvetega Križa v postnem času proti večeru pridige najboljših rimskih pridigarjev, kar spremlja odlična instrumentalna in vokalna glasba. Totti omenja še cerkev Santa Maria della Rotonda, tj. Panteon, Santa Maria dell'Orazione e Morte in druga mesta, kjer so se prirejali »oratoriji«.

Kako so izgledale oratorijske prireditve v prvi polovici 17. stoletja, naj ilustrirata dva izbrana primera. Čeprav je imela rimska bratovščina Santa Maria dell'Orazione e Morte svoj oratorij, je v postnem času leta 1646 prenesla svoja srečanja v cerkev, morda zato, ker je bil oratorij premajhen. Notranjost cerkve je bila zagrnjena s črnimi pajčolani; tribuna v bližini glavnega oltarja je bila spremenjena v oder; nad njo so bili na lesenih panojih iluzionistično

upodobljeni oblaki z angeli; scena na odru je sestajala iz figur, ki so bile od zadaj osvetljene, in prikazovala je »skrivnosti«. Vsak ponedeljek se je scena spremenila in vsak ponedeljek je prikazala drugo »skrivnost«. Skrivnosti so se nanašale na evangeljske dogodke: Jezus moli z učenci na vrtu (Getsemani), Ecce homo, Jezus je križan itd. Vsakokratna scena je bila zamišljena kot vizualni okvir vsebini pridige in vsebini glasbe. Glasba, ki se je pri tem prepevala, sicer ni ohranjena, a poročilo pove, da je sestajala iz petih dialogov. Predstavljamo si lahko, da sta pevca nastopala sredi »skrivnost« prikazujoče scene in prepevala besedilo, ki je bilo vsebinsko usklajeno z njo.

Oratorijsko srečanje je opisano tudi v spisu *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, 'Odgovor radovednemu o vtisih o italijanski glasbi', ki ga je izdal francoski violist André Maugars. Maugars je leta 1639 obiskal Rim in opisal glasbeno dogajanje v mestu. Med drugim je bil v postnem času tudi v Oratoriju presvetega Križa in dogodek v njem je opisal takole: Najprej so pevci zapeli psalm, uglasben kot motet; sledila je instrumentalna kompozicija, simfonija; potem so pevci predstavili kako starozavezno zgodbo (Suzana, Judita in Holofern, David in Goljat); sledila je pridiga; po pridigi so pevci predstavili evangelij dne in ob tem odlično posnemali v zgodbi nastopajoče osebe. Maugars ne more prehvaliti »musique récitatif«, recitativa, s katerim naj bi bilo mogoče tako dobro prikazovati posamezne osebe. Iz opisa je očitno, da je Maugars poslušal oratorije.

SAKRALNE KOMPOZICIJE V GENERE RAPPRESENTATIVO

Oratorij, kot je bil pravkar opisan, ima svoj izvor v motetih, katerih besedila so imela pripovedno vsebino, največkrat svetopisemsko, in bila zasnovana tako, da so poleg morebitnega veznega besedila vsebovala tudi premi govor nastopajočih oseb. Takšni moteti so obstajali že v 16. stoletju in se označujejo včasih kot dialogi ali dialoški moteti. Na začetku 17. stoletja so se religiozna pripovedna besedila začela uglasbljati v smislu monodije in prikazovalnega načina, genere rappresentativo, kar pomeni, da so se v zgodbi nastopajoče osebe dejansko prikazovale – nastopale s svojimi pevskimi glasovi –, čeravno brez dramske igre. Religiozne pripovedne kompozicije v genere rappresentativo so bile v bistvu že oratoriji, ne glede na to, kako so jih imenovali njihovi skladatelji. Smiselno bi bilo zanje uporabiti izraz dialoški duhovni koncert. Kot duhovni koncerti so se te vrste kompozicije izvajale pri bogoslužju, prav tako pa tudi na oratorijskih shodih.

G. F. CAPELLA, ABRAHAM

Primer dialoga (dialoškega duhovnega koncerta) je *Abraham* skladatelja

Giovannija Francesca Capelle. Capella je bil eden od številnih komaj poznanih italijanskih skladateljev prve polovice 17. stoletja. Ve se, da je nekaj časa deloval kot organist v eni od cerkva v Brescii, vendar podrobnosti iz njegovega življenja niso znane; ne ve se, katerega leta se je rodil niti kdaj je umrl. Med njegovimi ne posebno številnimi deli, večinoma sakralnimi, je tudi nekaj dialogov, v katerih osebe pripovedovane zgodbe tudi same nastopajo. *Abraham*, ki pripoveduje zgodbo o tem, kako je Abraham žrtvoval svojega sina Izaka, je izšel v skladateljevi zbirki *Motetti e dialoghi* iz leta 1615. Ne da se reči, da bi bila kompozicija namenjena kakemu konkretnemu oratoriju, čeprav se je mogla izvajati tudi na oratorijskih shodih.

Delo ima devet kratkih delov (gl. preglednico 17). Po uvodni simfoniji (1) nastopi pogovor med angelom in Abrahamom (2), v katerem angel Abrahamu naroči, naj kot daritev Bogu žrtvuje svojega sina Izaka. Sledi kratek ritornello (3). Za tem (4) Abraham svojcem pove – lažno, kot misli –, da se bosta z Izakom za nekaj časa umaknila k molitvi. Ponovitvi simfonije (5) sledi pogovor med očetom in sinom (6). Izak sprašuje, kje je žival, ki naj bi bila žrtvovana, ne vedoč, da je to on sam. Ponovi se ritornello (7). V naslednjem pogovoru med angelom in Abrahamom (8), ki je na neki način simetričen prejšnjemu (2), angel Abrahamu razodene, da je bila to le preizkušnja. Začetni del tega pogovora, ko angel pokliče Abrahama in se ta oglasi, je enak začetnemu delu prejšnjega pogovora med angelom in Abrahamom (2), s čimer je vzpostavljena povezava med zapletom in razrešitvijo. Delo se zaključi s kratkim zborom (9), ki poda razplet zgodbe: Abraham zagleda ovna, ki se je z rogovi zapletel v grmovje, in prepozna v njem žival, ki naj bi bila žrtvovana.

Preglednica 17: G. F. Capella, *Abraham*

Št.	Deli skladbe
1	simfonija
2	Angelus, Abraham
3	ritornello
4	Abraham
5	simfonija (ponovitev)
6	Isaac, Abraham
7	ritornello (ponovitev)
8	Angelus, Abraham
9	zbor

Vse melodične linije nastopajočih oseb so zasnovane kot recitativ, se pravi brez motivov in tudi brez določenega in razpoznavnega metruma. Vendar pa

izraznost Capellovih fraz ni v tem, da bi posnemale intonacijo in zvočnost govora, pač pa v samem glasbenem oblikovanju.

Vsi deli kompozicije so v F in vsak se zaključí z razločno kadenco na F. Ne samo zato, ker so deli kompozicije kratki, pač pa tudi zato, ker nimajo notranje kompozicijske koherentnosti, jih ni mogoče razumeti kot samostojne stavke. Nedolga celota, ki je z izmenjavanjem oseb in instrumentalnih vložkov pestra in raznolika, se izteče v enem samem zamahu.

G. F. ANERIO, *TEATRO ARMONICO SPIRITUALE DI MADRIGALI*

Ko govori o glasbi rimskih oratorijev, Maugars ne omenja skladateljev, a njegovim opisom povsem ustrezajo kompozicije, kakršne srečamo v zbirki *Teatro armonico spirituale di madrigali* ('Duhovno glasbeno gledališče madrigalov' ali 'Glasbeno gledališče duhovnih madrigalov'), ki jo je leta 1619 izdal rimski skladatelj Giovanni Francesco Anerio (ok. 1567–1630). Zbirka, ki je bila namenjena rimskim in drugim oratorijcem, sestoji iz 94 duhovnih madrigalov – kompozicij z duhovnimi besedili v italijanščini –, pisanih za pet, šest, sedem ali osem glasov s continuom, ki naj bi ga izvajale orgle. Z nekaterimi izjemami so madrigali zbirke razporejeni na zimske nedelje in praznike od novembra do konca velikonočnega časa. Njihova vsebina se nanaša na liturgično vsebino dni oziroma nedelj, ki so jim bili namenjeni, največkrat na vsebino njihovih evanĝeljskih perikop. Očitno bi se lahko peli pri »oratorio vespertino«. Za veliko večino nedelj in praznikov je Anerio predvidel po dva madrigala; nekateri dnevi jih imajo tri, drugi enega samega. V primerih, ko ima ista nedelja oziroma praznik dva madrigala, bi se prvi lahko pel pred pridigo večernega oratorija, drugi po njej.

Besedila zbirke so po vsebini pripovedna in dramatična. Mnoga so dramatična tudi po obliki, se pravi, da vključujejo nastope posameznih oseb v premem govoru. Povedano natančneje, besedila so zasnovana bodisi kot dialogi, kot dialogi z vezno pripovedjo, kot monologi z vezno pripovedjo in slednjič kot zgolj pripovedna besedila. V nekaterih dialogih nastopajo alegorične, svetniške osebe ali osebe iz krščanskega predstavnega sveta. Tako vključuje *Dialogo dell'Anima* ('O duši') Dušo (Anima), sv. Mihaela (San Michele) in Angela Varuha (Angelo Custode). Drugi Anerievi madrigali predstavljajo biblične zgodbe z bibličnimi osebami: *Dialogo del Figliuol Prodigio* ('O izgubljenem sinu'), *Dialogo di David* ('O Davidu'), *Dialogo della Conversione di San Paolo* ('O spreobrnitvi sv. Pavla') itd. Prav zaradi neposrednega prikaza oseb je skladatelj nekatere madrigale označil kot »dialogo« in poimenoval zbirko z izrazom »harmonično gledališče«, kar v tem primeru pomeni »glasbeno gledališče« (tj. gledališče, kjer se osebe prikazujejo preko glasbe). Skladno z

besedili imajo kompozicije zbirke več delov, v katerih se nastopajoče osebe menjujejo z ansambelskimi nastopi in zbori. Posamezne osebe predstavljajo solisti s continuumom, spremljevalno pripovedno besedilo pa je poverjeno bodisi enemu solistu bodisi ansamblu solistov s continuumom. Anerio ni bil neposredni nadaljevalec florentinskega recitativa, in tako je njegova solistična melodika oblikovana največkrat kot arioso. Na koncu vsakega madrigala je zbor z moralnim ali refleksivnim besedilom. Natančno bi kompozicije zbirke morali označiti kot dialoške duhovne koncertne madrigale; daljši trajajo tudi do 20 minut in veljajo za najstarejše oratorije, čeprav jih skladatelj sam ni tako poimenoval.

NOVI ŽANR IN ZGODNJI SKLADATELJI

Katere prikazovalne kompozicije s sakralno vsebino so oratoriji in katere to niso, je do določene mere arbitrarno. Gotovo je pri presojanju o tem pomemben obseg, saj po ustaljeni praksi zelo kratkih dialogov ni mogoče imeti za prave oratorije, čeprav sodijo v bistvu v isti žanr.

Kot je bilo prikazano, so bile že v zgodnjem 17. stoletju nekatere protooratorijske kompozicije v latinščini, druge v italijanščini. Tako sta se razvili dve vzporedni veji (ali podžanra) oratorija: latinski oratorij (»oratorio latino«) ter mnogo pogostejši italijanski oratorij (»oratorio volgare«). Latinski oratoriji so se komponirali zlasti za tiste oratorije oziroma bratovščine, katerih člani so bili kot izobraženci večji latinščine.

Oratorij nima igre, in tudi zato imajo številni oratoriji, ne pa vsi, povezovalno besedilo, v katerem je povedano vse, kar je potrebno za razumevanje pripovedovane zgodbe. Pripovedovalec, značilna vloga v oratorijih, se v latinskih oratorijih imenuje »historicus«, v italijanskih »testo«, »poeta« ali še kako drugače. V mnogih oratorijih je pripovedovalčeva vloga poverjena enemu pevcu, v nekaterih pa vezno besedilo poje zbor ali skupine solistov.

Oratorijske prireditve so vključevale nagovor, pridigo. Kot je razvidno iz Maugarsovega opisa, se je nekaj oratoriju podobnega izvajalo pred pridigo, nekaj po njej. V tem je mogoče videti zunanji razlog dejstva, da imajo številni oratoriji dva dela, ki ju je v dejanskem glasbenem življenju ločil nagovor. Dvodelnost oratorija je postala skorajda norma, ki so se je libretisti in skladatelji držali včasih tudi brez zunanje potrebe.

Snov oratorijev 17. stoletja je bila bodisi biblična, hagiografska ali pa alegorična. Daleč najpogostejše so bile predstavitve zgodb iz *Svetega pisma* bodisi stare zaveze bodisi nove zaveze. Za primer lahko vzamemo kar latinske oratorije Giacoma Carissimija, najpomembnejšega oratorijskega skladatelja sredine 17. stoletja, med katerimi so: oratorij o Abrahamovem darovanju sina Izaka, o Jeftejevi tragični zmoti, o Ezekijevi bolezni in ozdravitvi, o Joni, o

vesoljnem potopu, o bogatinovi usodi po smrti. Drugi pogosti biblični junaki oratorijev 17. stoletja so bili Adam, David in Goljat, David in Savel, Job, ženske figure kot Judita, Estera, Suzana, Magdalena itd. Kot snov oratorijev so bile nadalje pogoste zgodbe iz svetniških življenjepisov. Alessandro Stradella ima npr. oratorij o sv. Editi, o sv. Pelagiji, oratorij o sv. Janezu Krizostomu, njegov najbolj znani oratorij pa prikazuje dogodke, ki so privedli do usmrtitve Janeza Krstnika (gl. str. 197). Slednjič so imeli nekateri neštevilni oratoriji 17. stoletja alegorične vsebine. V teh se dogajanje pleče med alegoričnimi poosebitvami lastnosti, idej, in drugimi osebami iz krščanskega predstavnega sveta, in sicer v obliki zgodbe, ki posreduje bodisi katero od krščanskih resnic ali pa kak moralni nauk. Primer takega oratorija je že omenjeni Aneriev dialog o Duši, najbolj znano tovrstno delo pa je zgodnji oratorij Georga Friedricha Händla *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* ('Zmaga Časa in Pravega spoznanja'), nastalo v Rimu leta 1707.

Kar zadeva glasbo, bi bilo treba domala ponoviti, kar je bilo povedano o kantati in operi. Tudi oratorijska besedila so se uglasbljala v razponu od suhega recitativa do arije, pri čemer je v zgodnejših oratorijih znotraj iste oblikovne enote eno brez zareze moglo prehajati v drugo. Tako kot v vokalni glasbi časa sicer se je tudi v oratoriju v drugi polovici stoletja polagoma uveljavilo načelo urejenega izmenjavanja recitativov, preko katerih je potekalo dogajanje, in arij v obliki da capo kot čustvenih izpovedi nastopajočih oseb. Drugače kot v sočasni operi je imel v oratorijih pomembno vlogo zbor, ki ga v operi skorajda ni bilo. Zbor je predstavljal bodisi v oratorijski vsebini nastopajočo skupino, podajal vezno besedilo pripovedovalca ali pa kako drugače komentiral dogajanje. Tudi oratoriji so imeli uvodno simfonijo in morebitne instrumentalne vložke; pogosto se je s simfonijo začel tudi drugi del kompozicije.

Iz 17. in zgodnjega 18. stoletja je po približnih ocenah ohranjeno okoli 280 v Italiji nastalih oratorijev; a to naj bi bila le tretjina celotne oratorijske produkcije, katere dve tretjini sta izgubljeni. Številni skladatelji so za potrebe svojega okolja komponirali tudi oratorije. Med zgodnjimi so bili zlasti nekateri rimski mojstri s sredine 17. stoletja: Giovanni Francesco Anerio (ok. 1567–1630), Domenico Mazzochi (1592–1665), Virgilio Mazzocchi (1597–1646), Giacomo Carissimi (1605–1674), Marco Marazzoli (med 1602 in 1605–1662) in drugi. Pomembnejši kasnejši rimski skladatelji oratorijev so bili Alessandro Scarlatti (1660–1725), Alessandro Stradella (1639–1682) in Bernardo Pasquini (1637–1710); v Bologni so oratorije komponirali Maurizio Cazzati (ok. 1620–1677), Giovanni Paolo Colonna (1637–1695) in Giacomo Antonio Perti (1661–1756), ki so bili vsi trije kapelniki v cerkvi sv. Petronija, v Benetkah Giovanni Legrenzi

(1626–1690), Carlo Pallavicino (1640–1688), Antonio Caldara (ok. 1671–1736) in drugi.

GIACOMO CARISSIMI

Življenje (Marino 1605 – Rim 1674). Najznamenitejši skladatelj oratorijev svojega časa je bil Giacomo Carissimi. Rojen je bil v kraju Marino, manjšem mestu v okolici Rima, kjer je bil njegov oče sodar. O njegovem glasbenem izobraževanju ni nič znanega. V poznih najstniških in zgodnjih dvajsetih letih je bil sprva pevec, kasneje pa organist v stolnici v Tivoliju (pri Rimu). Leta 1628 je odšel v Assisi; tu je postal kapelnik v stolnici sv. Rufina, kjer je ostal le nekaj mesecev. Po vrnitvi v Rim je sprejel službo v rimskem Germaniku (Collegio Germanico e Hungarico). Konec leta 1629 je postal njegov kapelnik, kar je ostal vse do smrti, se pravi več kot štiri desetletja. Kolegij, ki ga je leta 1552 ustanovil papež Julij III. in katerega namen je bil vzgajanje duhovnikov za nemške dežele, je imel bogato in slavno glasbeno tradicijo, saj je bil eden od Carissimijevih predhodnikov znameniti španski polifonik Tomás Luis de Victoria. Duhovniki in gojenci zavoda so opravljali liturgijo v bližnji cerkvi sv. Apolinara (San Apollinare), kjer sta se prepevala tako enoglasni koral kot polifona glasba. Kot kapelnik je Carissimi skrbel za glasbo v imenovani cerkvi, pripravljal pevce oziroma izvedbe, poleg tega pa je gojence zavoda tudi poučeval, in sicer ne le v koralnem petju, pač pa tudi v kontrapunktu in kompoziciji.

Carissimi je postal duhovnik in papež Urban VIII. mu je podelil beneficij v cerkvi sv. Marije v Ravenni. Iz njegovega osebnega življenja je znano, da je po smrti svojega brata in njegove žene skrbel za njuna otroka ter bratovo posestvo. Nečaka, ki je bil zapleten v umor v Marinu, je preko svojih zvez obvaroval pred ječo. Vendar sta nečak in nečakinja, ki je stopila v smostan, zgodaj umrla, in Carissimi je postal dedič bratovega posestva. Bil je premožen in znano je, da si je premoženje s posojanjem denarja še večal.

Carissimi je bil glasbeno dejaven tudi zunaj Germanika. Kristina Švedska, ki je od leta 1655 živela v Rimu, ga je imenovala za svojega komornega kapelnika (»maestro di cappella del concerto di camera«). Zanj kot tudi za druge rimske aristokrate je skladal zlasti kantate. Oratorije, po katerih je najbolj znan, pa je komponiral v prvi vrsti za Bratovščino presvetega Križa (»Arciconfraternità del Santissimo Crocifisso«). Izvajali so se torej v oratoriju imenovane bratovščine, ki je stal v bližini cerkve sv. Marcela.

Carissimi je bil zelo cenjen glasbenik. Athanasius Kircher ga v že omenjenem delu *Musurgia universalis* ('Splošno glasbotvorje', Rim 1650) hvali kot izrednega mojstra (»prae aliis ingenio pollet et felicitate compositionis, ad auditorum animos in quoscunque affectus transformandos«, 'še pred drugimi

odlikuje po duhovni veličini in kompozicijskem znanju in more duševno razpoloženje poslušalcev obrniti v kateri koli afekt'). Kot priznanemu glasbeniku so mu bila na voljo pomembna mesta. Po Monteverdijevi smrti (1643) je bil povabljen, da postane kapelnik v cerkvi sv. Marka v Benetkah; vabljen je bil na bruseljski dvor nadvojvode Leopolda Wilhelma, guvernerja španske Nizozemske, vendar se ni mogel odločiti, da bi zapustil rimski Germanik. Imel je več privatnih učencev, med katerimi so bili Marc-Antoine Charpentier, prvi francoski avtor oratorijem podobnih kompozicij, Christoph Bernhard, Johann Caspar Kerll in drugi. Zadnji dan življenja je Carissimi s svojim premoženjem ustanovil dve kaplanski mesti v Germaniku in predvidel denar za vzdrževanje dveh sopranov. Tudi svoje kompozicije je zapustil ustanovi, kjer je toliko časa deloval, in predstojništvo Germanika si je kmalu oskrbelo papeško pismo, po katerem naj bi se Carissimijeve skladbe ne smele odnašati iz kolegija. Kljub temu so bile leta 1773 razprodane in raznesene.

Opus. Carissimi nima instrumentalnih del, saj je komponiral to, kar se je od njega pričakovalo. Njegov opus obsega 1 mašo, nekaj čez 100 motetov na latinska besedila, 11 latinskih oratorijev in okoli 150 italijanskih kantat. Med oratoriji so: *Jephte* ('Jefte'), *Diluvium universale* ('Vesoljni potop'), *Ezechias* ('Ezekija'), *Jonas* ('Jona'), *Judicium Salomonis* ('Salomonova sodba'). Moteti so pisani za različno število glasov in continuo, nekateri pa vključujejo še druga glasbila; čeprav se o njih govori kot o motetih, so po svoji žanrski pripadnosti duhovni koncerti. V različnih tiskanih ali rokopisnih virih se je Carissimiju pripisovalo še kakih sto petdeset drugih del, zlasti motetov in kantat, saj je bilo njegovo slavno ime vaba za napačno atribuiranje. Avtorstvo teh kompozicij ostaja negotovo. Carissimijev opus je ohranjen predvsem v rokopisnih prepisih, saj je bilo za časa njegovega življenja in neposredno po njegovi smrti objavljeno le manjše število njegovih skladb, zlasti motetov.

G. CARISSIMI, JEPHTE

Jefte je eden najznamenitejših oratorijev 17. stoletja. Podrobnosti o njegovem nastanku in prvi izvedbi niso znane. Delo je moralo nastati pred 1648, saj je odlomek iz njegovega zaključnega zbora citiran v razpravi *Musurgia universalis* Athanasiusa Kircherja, ki je izšla leta 1650, vendar je bila dokončana že nekaj pred tem.

Latinsko besedilo oratorija, ki ga je na osnovi *Svetega pisma* (Sodniki 11) izdelal neznani literat, je pisano v prozi. Je kratko, omejeno na najnujnejše, in tudi zato ni razdeljeno na prizore. Zasedba obsega le šest glasov (bodisi zborških bodisi solističnih) in continuo. Nastopajoči osebi sta samo dve: Jefte in njegova hči, v oratoriju imenovana le »hči«, tako kot v *Svetem pismu*. Vloga

pripovedovalca, ki je označen kot »historicus«, je poverjena enemu, dvema, trem ali celo štirim solistom, enkrat pa jo prevzame zbor. Zbor sicer povzema vzdušje dogajanja: na začetku oratorija slika bitko, po zmagi prepeva hvalo Bogu, na koncu pa žaluje za Jeftejevo smrti zapisano hčerjo.

Zdi se, da si Carissimi pri komponiranju oratorija ni postavljaj formalnih okvirov, da ni določaj vnaprej, kaj bodo zaključene arije, kaj zaključeni zbori, kaj recitativ, niti ni gledal na končno obliko celote. Bolj kot to se je vživljaj v posamezne dele besedila, ki se jih je trudil uglasbiti tako, da bi v njih prisotnemu afektu dal prepričljivo glasbeno podobo. Oblikovni vidiki oratorija so tako le posledica skladateljevega podoživljajja njegove vsebine. V oratoriju je mogoče interpretativno prepoznati štiri prizore (gl. preglednico 18), v katerih prevladuje enotno osnovno vzdušje: slikanje bitke, veselje nad zmago, pogovor med Jeftejem in njegovo hčerko, v katerem se razodene tragična zmeta, zaključna žalostinka.

Preglednica 18: G. Carissimi, *Jefte*

Št.	Oseba	Besedilo	Oblika	Ton. sr.	Prizor
1	Historicus	Cum vocasset	rec.	G	pripoved
2	Jephte	Si tradiderit			
3	Chorus	Transivit ergo	zbor	G	bitka
4	Historicus a 2	Et clangebant	duet	C	
5	Bassus	Fugite, cedite	arija	C–G	
6	Chorus	Fugite, cedite	zbor	a–G	
7	Historicus	Et percussit	rec.	F–C	pripoved
8	Historicus a 3	Et ululantes	tercet	g–d	
9	Historicus	Cum autem victor	rec.	C	veselje nad zmago
10	Filia	Incipite in tympanis	arija	G	
11	Chorus	Hymnum cantemus	zbor	G	
12	Filia	Cantate mecum	arija	G	
13	Chorus	Cantemus omnes	zbor	G	
14	Historicus	Cum vidisset Jephthe	rec.	a (A)	dialog
15	Jephte	Heu mihi			
16	Filia	Cur ego te pater			
17	Jephte	Aperui os meum			
18	Filia	Pater mi			
19	Jephte	Quid poterit			
20	Filia	Dimitte me			
21	Jephte	Vade filia			
22	Historicus a 4	Abiit ergo	zbor	G	žalovanje
23	Filia	Plorate colles	arija	a	
24	Chorus	Plorate filii Israel	zbor	a–G	

Oratorij se začne z neposredno pripovedjo. V začetnem recitativu (v preglednici 18 št. 1) pripovedovalec pove, da je prišlo do vojne med Izraelci in Amonci in da se je Jefte kot izraelski voditelj podal v boj. Nastopi Jefte (2), ki se v recitativu zaobljubi: če bo zmagal, bo žrtvoval Bogu prvo živo bitje, ki mu bo ob prihodu domov prišlo nasproti. Zbor v vlogi pripovedovalca (3) v kratkem segmentu, ki ima komaj značaj zaključene kompozicije, sporoči, da je Jefte odšel v boj.

Naslednji trije deli oratorija slikajo bitko in vsak od njih je zasnovan kot kratka zaključena kompozicija: duet (4), ki v vlogi pripovedovalca poroča o bitki; basovska arija (5), katere besedilo je uperjeno proti sovražnikom in katere glasba skuša izraziti sovražni gnev – bas tu nima sicer nikakršne dramske vloge; podobno je s sledečim zborom (6). V nadaljevanju pripovedovalec v recitativu (7) pove, da so bili Amonci poraženi in da so v svojem ponižanju jokali. Poročilo o joku je uglasbeno kot kratek tercet (8). Glede skladateljevega odnosa do besedila je na tem mestu razvidna posebna zanimivost. Poraz sovražnikov je s stališča celotne zgodbe (in pričakovanega odnosa poslušalcev) pozitivno in zaželeno dejstvo. A to Carissimija ni motilo, da ne bi – kot kak baročni slikar – izkoristil priložnosti in kar najbolj prepričljivo podal afekta v obupu jokajočih poražencev. In prav enako kompozicijo bi lahko uporabil, če bi bili poraženci Izraelci.

Pripovedovalec v naslednjem recitativu (9) pove, da se je Jefte vrnil domov in da mu je prva vsa vesela nasproti prihitela lastna edinorojenka. Naslednji štirje deli kompozicije, dve ariji (10, 12) in dva zbora (11, 13), izražajo veselje nad zmago, ki jo je Izraelcem naklonil Bog. Tudi tu si skladatelj ne dela ovir pri izražanju veselja; čeprav je v sceni prisotna tragična in usodna zmota, naredi Carissimi vse, da bi bil afekt veselja čim prepričljiveje izražen. Sceno bi bilo mogoče interpretirati tudi tako, da jo je skladatelj oblikoval izrazito veselo prav zato, da je poudaril tragično zmoto. Sledi pogovor med Jeftejem in njegovo hčerko (15–21), ki ga uvede pripovedovalec (14) in ki je v celoti zasnovan kot melodiozni recitativ. Hčerka izve, da je Bogu obljubljen žrtev; sprejme usodo in prosi, da bi se smela s svojimi družicami za dva meseca umakniti v gore, kjer bo objokovala svojo smrti zapisano mladost. Pripovedovalec, tokrat v kratkem kvartetu (22) poroča, da je hčerka res odšla, in uvede njeno žalostinko (23). To je daljša arija, v kateri posameznim besedam odgovarja odmev v obliki ženskega dueta. Oratorij se zaključi z znamenito zbarsko žalostinko (24), iz katere veje resnični tragični patos.

Kot omenjeno, formalna določenost in urejenost nista bili Carissimijev glavni namen. V oratoriju so sicer razločno oblikovane arije, zbori, poleg tega pa tudi kratki segmenti, ki delujejo le kot nujni člani celote, ne pa kot zaokrožene

kompozicije. V tej zvezi je zanimivo, da se nekatere arije in zbori ne končajo v začetni tonaliteti (5, 6, 8). Težko je reči, ali je to posledica skladateljevega spontanega pristopa (pri katerem se mu harmonska osrediščenost arije ali zbora ni zdela pomembna) ali pa ima oratorij podtalni harmonski tok, od katerega je odvisna tudi harmonska pripadnost posameznih delov. Še posebej je s tega stališča zanimiva zaključna žalostinka (24): začne se v a (tonaliteti hčerkinе arije z odmevom), konča pa v G. V vseh pogledih popolna kompozicija (tako je očitno prepoznal tudi Athanasius Kircher, ki jo je vključil v *Musurgia universalis*) na nobenem mestu ne kaže česa nenaravnega ali prisiljenega. Vprašanje, ali se konča na G zato, ker se je skladatelju vendarle zdelo, da se mora oratorij začeti in končati v isti tonaliteti, ni videti odgovorljivo.

ORATORIJ V ITALIJANSKEM GLASBENEM ŽIVLJENJU 17. STOLETJA

Rim, kjer je oratorij nastal, je bil tudi v kasnejših desetletjih 17. stoletja glavno središče oratorijske umetnosti. Vendar se je novi žanr kmalu po sredini stoletja razširil v druga italijanska mesta, pri čemer je prekoračil okvire oratorijskih srečanj. Novi oratoriji se tako niso izvajali le v molilnicah oratorijcev, pač pa tudi drugje: v vzgojnih ustanovah, kot je bil npr. rimski Seminario Romano, kjer so služili vzgojnim smotrom, na konservatorijih kot npr. v beneških ospedalih, na religioznih srečanjih številnih bratovščin, v okviru akademij, v cerkvah, v gledališčih in na dvorih pomembnih aristokratov in prelato. Ob Rimu so bili pomembnejši centri oratorijske umetnosti Bologna, Modena, Firenze, Benetke, na italijanskem jugu pa predvsem Neapelj.

Priložnosti, za katere so nastajali novi oratoriji, so bile poleg oratorijskih srečanj še druge: posamezni prazniki liturgičnega leta, ki jih je hotel kdo posebej obeležiti, drugi pomembni dogodki kot obiski prelato, duhovniške ali redovniške posvetitve, v zasebnem življenju pa poroke, krsti ipd. Oratoriji so bili še zlasti pogosti v postnem času in te oratorije lahko vidimo kot neke vrste dopolnjevalno vzporednico operi. Z začetkom posta – neposredno po koncu karnevala – so se gledališča zaprla in namesto oper, ki so prikazovale eno plat življenja, so se javno izvajali oratoriji, ki so bili z religioznimi in moralnimi vsebinami usmerjeni v nekaj povsem drugega. Opera in oratorij sta se v javnem življenju italijanskih mest tako smiselno dopolnjevala.

Kot omenjeno, je bil Rim še nadalje središče oratorijske umetnosti. Eden od razlogov za to je bil ta, da v Rimu opera ni uživala posebne podpore. Bila je bolj ali manj nadzorovana, pod posameznimi papeži pa celo odkrito nezaželena. Oratorij je mogel do neke mere nadomestiti tisto, kar je nudila opera: bil je pravo glasbeno gledališče, čeprav brez igre, in tako kot opera je nudil

obilno glasbe, za katero se je verjelo, da v religioznem smislu utrjuje duha in razvedruje hkrati.

Med rimskimi aristokrati, ki so na svojih dvorih gojili oratorij, so bili zlasti kraljica Kristina Švedska, princ Francesco Maria Ruspoli, kardinal Benedetto Pamphili in kardinal Pietro Ottoboni, že omenjeni vplivni pranečak papeža Aleksandra VIII. Oba kardinala, Ottoboni in Pamphili, sta bila literata in oratorijska libretista. Na dvoru princa Ruspolija v Palazzo Bonelli so se v postnem in velikonočnem času izvajali včasih novi oratoriji kar iz tedna v teden in predstavljali tako neke vrste vsebinsko bolj ali manj povezano oratorijsko sezono.

Poslušalci aristokratskih oratorijev so bili največkrat le vabljeni gostje, ljudje iz najvišje rimske družbe: ne samo cerkveni prelati vključno s papežem, pač pa tudi drugi aristokrati in tuji diplomati, ki so bivali v Rimu. Princ Ruspoli je za svoje oratorijske prireditve odprl vrata javnosti, vendar so bili obiskovalci njegovih oratorijev še vedno predvsem rimski aristokrati. Izvajanje oratorijev v palačah aristokratov ni pomenilo religioznega shoda z molitvijo in pridigo, pač pa družabnost s koncertom. Po prvem delu oratorija je bil daljši odmor, pravzaprav banket, v katerem so se servirale izbrane jedi in pijače; sledil je drugi del.

Čeprav so bili brez igre, so imeli rimski aristokratski oratoriji večkrat nadvse razkošno sceno, delo arhitektov in slikarjev. Izvajalci oratorija, pevci, zbor, tudi instrumentalisti so bili pogosto nameščeni sredi scene, ki je bila preko alegoričnih podob ali kako drugače povezana z vsebino oratorija. Z vsem tem so bili rimski oratoriji paša za oči in ušesa ter učinkovit nadomestek opere, ki v svojem razkošju in sijaju ni zaostajal za njo.

A. STRADILLA, SAN GIOVANNI BATTISTA

Kot primer oratorija iz druge polovice 17. stoletja lahko vzamemo oratorio volgare *San Giovanni Battista* ('Sv. Janez Krstnik') Alessandra Stradelle. V Rimu je obstajala bratovščina tamkaj živečih Firenčanov, imenovana Arciconfraternità dei Fiorentini, katere člani so bili v glavnem razni aristokrati, bankirji itd. Za svojega patrona je imela Janeza Krstnika in shajala se je v še zmeraj obstoječi cerkvi San Giovanni dei Fiorentini. Papež Klement X. je leto 1675 proglasil za sveto leto; bratovščina se je odločila, da bo v času od epifanije (6. januar) do velike noči tega leta priredila sezono štirinajstih oratorijev, ki naj bi jih ustvarili različni skladatelji in od katerih naj bi bil eden posvečen bratovščinskemu patronu Janezu Krstniku. Tako je nastal oratorij A. Stradelle, ki je bil v imenovani cerkvi izveden dne 31. marca 1675.

Oratorij podaja zgodbo o Janezovi smrti, kot poročata o njej Matejev in Markov evangelij: Janez Krstnik je judovskemu kralju Herodu odločno

povedal, da ne ravna prav, ko si je za ženo vzel Herodiado, ženo svojega brata. Herod ga je vrgel v ječo, vendar se je bal ljudstva, ki je v Janezu videlo pre-roka. Na Herodov rojstni dan je Herodiadina hčerka pred njim plesala in ga tako očarala, da ji je obljubil izpolniti katero koli željo. (V oratoriju se tudi Herodiadina hčerka imenuje Herodiada; v *Svetem pismu* nima imena, opirajoč se na judovskega zgodovinarja Jožefa Flavija pa se ta oseba navadno identificira kot Saloma.) Po posvetu z materjo je hči za darilo prosila glavo Janeza Krstnika. Čeprav nerad, je Herod moral izpolniti svojo obljubo.

Italijanski libreto, ki ga je spesnil Ansaldo Ansaldo (1651–1719), firenški pravnik in literat – leta 1675 še v svojih zgodnjih dvajsetih letih –, ne kaže namena urejeno, razumljivo pripovedovati vsebino. V nastopih posameznih oseb libreto nakazuje, kar bi katera od njih mogla reči v danem delu zgodbe, in sicer v konvencionalnem pesniškem jeziku, ki si ne prizadeva za stvarno predstavitev vsebine. Zato je včasih težko razbrati, kaj se pravzaprav dogaja. Ples Herodiadine hčere ni omenjen, in tako iz libreta na primer ni razvidno, zakaj naj bi bil Herod tako očaran nad hčerjo svoje žene. Prav tako iz libreta ni razvidno, zakaj je Janezova smrt v tako veselje Herodiadini hčeri, ko pa je v resnici triumf njene matere. Prvi del oratorija prikazuje, kako se Janez kljub opozorilom svojih učencev odpravi na Herodov dvor. Tu s svojo odločno besedo zmoti veselo življenje, kar neznansko razjezi Heroda in Herodiadino hčer – kot omenjeno, brez vidnega razloga, zakaj prav njo. Janeza uklenejo. V drugem delu je v središču drame Herodov preobrat: Kralj se prestraši, ko izve, kaj si je kot darilo izvolila njegova ljubljenska, saj verjame, da je Janez nedolžen in se boji pregrešiti se nad njim. A v naslednjem trenutku zmaga v njem želja po krutem maščevanju nad Janezom, ki ga je razžalil. Ob vsem tem je Janezova figura bleda in konvencionalna. Svetnik zgolj vztraja v svoji svetniški drži: Ob veselju drugih se žalosti in ni pripravljen menjati svojega položaja z drugimi (gl. preglednico 19, št. 30, 31). Zgodba se razplete v prikaz dveh nasprotij: nasprotja med Herodiadino hčerjo in Janezom ter nasprotja med Herodiadino hčerjo in Herodom. Hči, ki postane proti koncu oratorija glavna oseba, se veseli Janezove smrti; tako tudi Janez, le da iz povsem drugega razloga: zato, ker odhaja k svojemu stvarniku (42). Iz hčerinega recitativa (43) izvemo, da je bila usmrtitev pravkar izvršena. V zaključnem prikazu nasprotja med Herodiadino hčerjo in Herodom (46) se slednja prekomerno veseli – brez razvidnega razloga –, medtem ko Heroda misel na nedolžnega Janeza navdaja z grozo in obupom. Ni videti, da bi imelo besedilo oratorija religiozne razsežnosti; religiozno je le posredno, kot prikaz zgodbe iz *Svetega pisma*.

V oratoriju *San Giovanni Battista* nastopa torej pet oseb: Janez Krstnik (alt), Herod (bas), Herodiada mati (sopran), Herodiada hči (sopran), dvorjan

na Herodovem dvoru (tenor). Tu je še zbor, ki pa ima zelo postransko vlogo; srečamo ga le v prvem delu, kjer nastopa v vlogi Janezovih učencev, kasneje pa ne predstavlja izrecnih oseb. Ansambel sestavljata dve skupini: concertino (dve violini in continuo) ter concerto grosso (violina, dve violi, continuo). Nekateri arije spremlja le concertino, druge concerto grosso, v nekaterih pa se na pravi koncertni način izmenjavata obe skupini. Taka je npr. Herodova arija v drugem delu (39), ki je zasnovana kot virtuozni instrumentalni koncert, v katerega je položena pevska linija. Neprekosljivi mojster te vrste kompozicij je bil nekaj desetletij kasneje Johann Sebastian Bach.

Libreto precej razločno nakazuje, kaj naj bi bile arije in kaj recitativi: versi sciolti naj bi bili uglasbeni recitativno, druge, bolj določne pesniške oblike pa arije. Kljub temu se zdi, da se je Stradella pri uglasbljanju čutil prostega. Glasbena dramaturgija celote je tako le nenačrtovana posledica njegovega sprotnega podoživljanja vsebine. V tem smislu si v oratoriju večkrat sledita dve ariji ali pa arioso in arija ipd. Formalni vidiki oratorija – usklajenost njegovih delov, simetrično izmenjavanje recitativov in arij ipd. – skladatelju niso bili najpomembnejši. A prav v sprotnosti odzivanja na vsebino bi lahko iskali glasbeno fiziognomijo dela.

Preglednica 19: A. Stradella, *San Giovanni Battista*

Št.	Oseba	Besedilo	Oblika	Ton.
I. del				
Janez z učenci				
1			simfonija	D
2	Santo	Amiche selve	recitativ	D–A
3		Deste un tempo	arija	D
4	Santo, Coro di Discepoli	Selve beate	recitativ	H–C
5	Santo	Soffin pur	arija	C
6	Santo	Restate, si	recitativ	E–A
7	Coro di Discepoli	Dove, Battista		d
Na Herodovem dvoru				
8	Consigliere	Invitto Herode	recitativ	C–e
9	Herodiade, figlia	Volin' pure	arija	e
10	Herodiade, madre	Si, si, dei tuoi	recitativ	C
11	Consigliere	Anco in cielo	arija	a
12		Ma poi	recitativ	a–d
13	Herodiade, figlia	Sorde Dive	arija	B
14		Non fia	arija	B
15	Herode	Non più, cedo	recitativ	D–C
16	H. filia, H. madre, Consigliere	Non fia ver	tercet	a

Št.	Oseba	Besedilo	Oblika	Ton.
Janezov nastop na dvoru in odziv nanj				
17	Santo, Herode, Consigliere, Herodiade figlia	Non più, ferma	recitativ	F–A
18	Herode	Tuonerà tra	arija	D
19		Di cieco carcere	arija	D
20	Coro	S'uccida		G
21	Santo	Se pegno	arioso	d
22	Coro	S'uccida		G
23	Herode	Proverà se	rec. – cavata	A–D
24	Herode, Herodiade figlia	Freni l'orgoglio	duet	D
II. del				
Herodov rojstni dan in obljava				
25			simfonija	D
26	Herodiade figlia	Vaghe Ninfe	arija	C
27	Consigliere	Giorno si lieto	recitativ	F–d
28		Anco il sol	arija	d
29	Herode, Herodiade figlia	O di questi	recitativ	g–C
Janezovo vztrajanje				
30	Santo	Godete pur	recitativ	B–F
31		Io, per me	arija	B
Janezova smrt kot darilo Herodiadini hčeri				
32	Herodiade madre	Figlia, se un gran	recitativ	D–C
33	Herodiade figlia	Regnator glorioso	arioso	A–a
34	Herode, Herodiade figlia	Parla: la fede	recitativ	F–c
35		Nel seren de'	duet	f
36	Herodiade figlia	Deh, che più	arioso	b–f
37		Queste lagrime	arija	f
Herodov preobrat				
38	Herode	In questa degli	recitativ	D–g
39		Provi pur	arija	c
40		Il castigo	cavata	C–B
Janez in Herodiadina hči				
41	Santo	Quando mai	arioso	A–e
42	Santo, Herodiade figlia	Morirai / Uccidetemi	duet	a
43	Herodiade figlia	Codesti alfin	recitativ	F
44		Sù, coronatemi	arija	B
Herod in Herodiadina hči				
45	Herode	Chi nel comun	arioso	G–D
46	Herodiade figlia, Herode	Che gioire / Che martire	duet	D

Oratorij sestoji iz vrste oblikovnih sestavin. V njem se vrstijo drugi na drugega navezujoči se recitativni nastopi posameznih oseb, ločeni ali zaključeni na ustreznih mestih s kadencami, ki nakazujejo konec ene oblikovne sestavine in začetek druge. Recitativno oblikovane melodične linije neredko brez zarez preidejo v arioso, s čimer je na določen način posebej izpostavljena določena izjava; večkrat nastopi ob koncu recitativnega nastopa kake osebe cavata z dramaturško podobnim pomenom. Kot cavato lahko razumemo npr. kratki segment (40), ki sledi Herodovi ariji (39); čeprav je izraz istega razpoloženja kot arija – skladatelj bi lahko ta del besedila sprejel v arijo (39) –, je oblikovan glasbeno povsem neodvisno od nje. Nadalje so v oratoriju pravi ekspresivni arioso, zamišljeni kot zaključene kompozicije. Zbori so maloštevilni in kratki; v prvi sceni nastopi zbor Janezovih učencev znotraj recitativa kot enakovredni partner. Slednjič je tu vrsta arij, nekaj duetov in tercet. Večina arij je enodelnih z instrumentalno eksponirano temo, ki se ponovi tudi na koncu; nekatere so kitične, da capo arija pa je le ena (31). Arije imajo vse razpoznavne afektne vrednosti in izrazito, živo in inventivno glasbeno vsebino. Zaključni duet je zanimiv s tega stališča, da skuša podati dvoje nasprotujočih si afektov: veselje Herodiadine hčere in Herodovo grozo. Sprašujemo se lahko, koliko je skladatelju tovrstni »dvoglasni kontrapunkt« uspel. Duet se sredi razvijajoče se kompozicije nepričakovano konča na dominantni, kar pomeni, da oratorij nima pravega glasbenega zaključka. Herod in Herodiadina hči se v zadnjem stavku sprašujeta, zakaj je za prvega to najnesrečnejši dan, za drugo pa najsrečnejši. Nenadna prekinitev brez glasbenega zaključka se interpretira kot skladateljjev poskus uglasbiti neodgovornost vprašanja.

Tudi glasba oratorija *San Giovanni Battista* ne izkazuje izkušnje religioznega. Kompozicijo bi zlahka imeli za operno delo.

ORATORIJ NA DUNAJU

Zunaj Italije je bilo središče italijanskega oratorio volgare – kot italijanske glasbe sploh – na habsburškem dvoru na Dunaju. Zanimivo je, da je bil prvi na Dunaju izvedeni oratorij delo samega cesarja Leopolda I. (cesar 1658–1705): *Il sacrificio d'Abrahe* ('Darovanje Abrahama') iz leta 1660. Tudi njegova naslednika Jožef I. (1705–1711) in Karel VI. (1711–1740) sta bila skladatelja, pospeševalca italijanske umetnosti in oratorija. Oratorije, opere in drugo so na habsburškem dvoru komponirali dvorni glasbeniki, po večini beneško usmerjeni Italijani.

Na Dunaju je nastal posebni tip oratorija, imenovan »sepolcro« ('grob'). To je bil oratorij, ki se je izvajal v dvorni kapeli v svetem tridnevju (pred veliko nočjo). Obsegal je le en del, in ne običajna dva dela; prikazoval je le dogodke v

zvezi s Kristusovim trpljenjem in smrtjo. Zmeraj je imel isto sceno: božji grob v dvorni kapeli – se pravi kuliso z vojščaki zastraženega Jezusovega groba. Božji grob se je v svetem tridnevju postavljaj v številnih katoliških okoljih. Osebe niso bile samo kostumirane, pač pa so nastopale tudi z dramsko igro. Najstarejši oratoriji tega tipa so iz šestdesetih let, najmlajši iz leta 1705. Kasneje so se pred božjim grobom izvajali običajni ustrezni oratoriji brez dramske igre.

Omenjenemu cesarju Leopoldu I. (1640–1705) je potrebno nameniti nekaj več pozornosti. Kot mladenič je bil deležen temeljite humanistične izobrazbe in glasbene vzgoje. Igral je več instrumentov in razvil se je v izurjenega skladatelja. V času, ko je bil cesar, je bila glasba na habsburškem dvoru v polnem razcvetu. Razširil je kapelo, v kateri je zaposloval italijanske in nemške glasbenike, in za dvorno glasbeno življenje je namenjal izdatna sredstva. Zlasti se je zanimal za glasbeno gledališče, tako da je bilo glasbenogledališko delovanje v času njegovega cesarjevanja zelo živahno. Predvideva se, da je bilo tedaj na habsburškem dvoru uprizorjenih okoli 400 glasbenogledaliških del: italijanskih oper, krajših glasbenogledaliških del v italijanščini in iger s petjem, tudi nemških. V postu so se izvajali oratoriji z ustrežno vsebino, na veliki četrtek in veliki petek pa oratoriji tipa sepolcro. Leopold I. je avtor okoli 12 glasbenogledaliških del, od katerih je večina v italijanskem, nekatera pa tudi v nemškem jeziku. Večkrat je prispeval recitative in arije za druge na dvoru izvajane opere. Nadalje je avtor 9 oratorijev in sepolcrov, več sakralnih del, med katerimi sta 2 maši; uglasbil je nekaj lirskih besedil. Komponiral je tudi instrumentalne skladbe, predvsem stilizirane plesne. Kot skladatelj je bil pod močnim vplivom sočasnih italijanskih, zlasti beneških glasbenikov; tudi zato je bila njegova glasbena invencija usmerjena predvsem v melodiko.

KATOLIŠKA SAKRALNA GLASBA

V 17. stoletju so nastale ogromne količine glasbe za katoliško bogoslužje. V Italiji, pa tudi v južnonemških katoliških deželah je imela vsaka pomembnejša mestna cerkev svoje glasbeno življenje, neredko svojega skladatelja in svoj glasbeni repertoar, ki se je v teku stoletja tudi spreminjal. Mnogo sakralne glasbe 17. stoletja je še zmeraj zgolj v nepoznatih rokopisih in številna skladateljska imena so le malo znana ali pa pozabljena.

Kot poprej so katoliški skladatelji 17. stoletja uglasbljali liturgična in paraliturgična besedila ter komponirali maše, vse to v latinščini. Vendar se sakralni opusi skladateljev 17. stoletja razlikujejo od sakralnih opusov starejših polifonikov. Medtem ko so domala vsi skladatelji 16. stoletja komponirali dolge vrste

maš in motetov, zasnovanih v bistvu na isti način, so sakralni opusi 17. stoletja v splošnem manjši in po načinu uglasbitve bolj raznoliki. Komponiranje maš je v 17. stoletju očitno močno upadlo. Številna dela so nastala za posebne slovesne priložnosti, kar se vidi tudi v njihovi zasnovi.

Drugače kot stoletje poprej so se maše, liturgična in paraliturgična besedila uglasbljala na različne načine: v stile antico – v polifoniji enakovrednih glasov, ki so jo s podvajanjem lahko spremljala glasbila ter continuo; kot mali duhovni koncerti za manjše sestave, ali pa kot veliki duhovni koncerti za več zborov, soliste in ansambel ali orkester. Iz nekaterih skladb, ki vključujejo med drugim tudi zборе trobil s pavkami, veje za 17. in 18. stoletje značilna protireformacijska ideja bojujočega se in zmagovitega katolicizma, ki jo označuje pojem »ecclesia militans« (‘vojskujoča se cerkev’).

Opozoriti velja, da so bile meje med omenjenimi tremi načini pogosto zabrisane. Kot duhovni koncert zamišljena kompozicija za tri ali štiri glasove se je lahko le malo razlikovala od stile antico, še zlasti, če glasovi niso bili zasnovani solistično; zbori v večzbornskih duhovnih koncertih so sami zase mogli biti pisani v stile antico; posamezne večje kompozicije, npr. maše, so bile lahko narejene tako, da so se v njih menjavali deli, zamišljeni kot večzbornski koncert, deli, zasnovani kot mali duhovni koncert, kot tudi odlomki v stile antico. Postavlja se vprašanje, koliko so se skladatelji zavedali razlik med prikazanimi tremi kompozicijskimi zasnovami.

V nasprotju s siceršnjo veliko množino glasbe, nastale za katoliško bogoslužje, so sakralni opusi vidnejših italijanskih skladateljev 17. stoletja pogosto zanemarljivo majhni in večkrat sestojijo iz zgolj za posebne priložnosti nastalih del. Obsežnejše sakralne opuse so sicer ustvarili beneški mojstri Alessandro Grandi (1590–1630), Giovanni Rovetta (1596–1668), Giovanni Antonio Rigatti (ok. 1613–1648), Giovanni Legrenzi (1626–1690), Rimljana Giacomo Carissimi (1605–1674) in Orazio Benevoli (1605–1672), vodja kapele pri sv. Petroniju v Bologni Maurizio Cazzati (1616–1678) ter Alessandro Scarlatti (1660–1725). V teh opusih je daleč največ uglasbitev liturgičnih in paraliturgičnih besedil za enega do pet glasov s continuom, ki jim je včasih pridružen manjši ansambel. To so predvsem mali duhovni koncerti, gotovo pa tudi dela v stile antico. Maš je malo; v posameznih opusih po ena, dve; največ jih imata Alessandro Scarlatti in Orazio Benevoli, vsak okoli 11.

Sakralna glasba luteranske Nemčije v 17. stoletju

Glasbene ustanove v luteranski Nemčiji

Vloga glasbe v luteranskem bogoslužju

Koral

Žanri protestantske vokalne glasbe

Hans Leo Hassler

Hasslerjev sakralni opus

H. L. Hassler, *Ein feste Burg ist unser Gott*

Michael Praetorius

Praetoriusove koralne kompozicije

Johann Hermann Schein

J. H. Schein, *Opella nova*

J. H. Schein, *Gelobet seist du, Jesu Christ*

Heinrich Schütz

Žanri in pomembnejše zbirke

Kompozicijska izhodišča

H. Schütz, *Das ist je gewißlich wahr*

H. Schütz, *Symphoniae sacrae*

H. Schütz, *Saul, Saul, was verfolgst du mich*

H. Schütz, *Kleine geistliche Konzerte*

H. Schütz, *Was hast du verwirket*

H. Schütz, *Velikonočna historija*

H. Schütz, *Božična historija*

Protestantska kantata

M. Weckmann, *Wenn der Herr die Gefangenen*

D. Buxtehude, *Gott hilf mir*

Nemška orgelska glasba

Žanri nemške orgelske glasbe

Tabulturna notacija

Jan Pieterszoon Sweelinck

Sweelinckove sakralne kompozicije

Sweelinckova dela za glasbila s tipkami

J. P. Sweelinck, *Fantazija v d*

Samuel Scheidt

Žanrski pregled Scheidtove orgelske glasbe

Heinrich Scheidemann

Orgelske kompozicije

H. Scheidemann, *In dich hab ich gehoffet*

Franz Tunder

Fuga

Zgodovinska umestitev fuge

Matthias Weckmann

Weckmann kot skladatelj

M. Weckmann, *Es ist das Heil uns kommen her*

Dietrich Buxtehude

Lübeška večerna glasba

Buxtehudejevi preludiji

D. Buxtehude, *Preludij v e*

D. Buxtehude, *Preludij v E*

D. Buxtehude, *Preludij v C*

Buxtehudejeve kancone

D. Buxtehude, *Kancona v C*

Buxtehudejeve koralne kompozicije

D. Buxtehude, *Nun freut euch*

Odnos do vsebine besedila

Johann Adam Reincken

J. A. Reincken, *Toccata v g*

J. A. Reincken, *An Wasserflüssen Babylon*

Georg Böhm

Böhmovi preludiji

Koralna partita

G. Böhm, *Ach wie nichtig*

Nicolaus Bruhns

N. Bruhns, *Preludij v e*

Vincent Lübeck

Lübeckovi preludiji

Johann Pachelbel

Koralni preludiji

J. Pachelbel, *Der Tag, der ist so freudenreich*

Preludiji, toccate, fuge

Govoreč o nemških deželah je potrebno ločiti tiste, ki so ostale katoliške, od luteranskih; v slednjih so se v 16. in 17. stoletju postopno razvile lastne oblike glasbenega življenja. Daleč najpomembnejša, najvidnejša in tudi najnaprednejša nemška glasba 17. stoletja je bila tista, ki je nastala za reformirano bogoslužje.

GLASBENE USTANOVE V LUTERANSKI NEMČIJI

Protestantska Nemčija je bila razdeljena na množico samostojnih političnih enot: svobodnih mest in večjih ali manjših dežel. Na čelu dežel so bili deželni gospodje, plemiči različnih rangov, medtem ko so mesta vodili mestni sveti. Drugače kot v katoliških deželah je bila cerkvena organizacija poverjena deželnim in mestnim oblastem. Deželni gospod je skrbel tudi za cerkvene zadeve, v mestih pa je o cerkvenih zadevah odločal mestni svet.

Glasbeniki so bili bodisi uslužbenci mestnih svetov ali pa uslužbenci aristokratov, ki so na svojih dvorih vzdrževali glasbene kapele. Služba na dvoru je veljala za uglednejšo in po družbenem statusu višjo, vendar je bila socialno manj gotova kot služba pod okriljem mestnega sveta. Dvorni glasbeniki so bili zadolženi za glasbo pri dvornem bogoslužju, igrali pa so tudi ob protokolarnih in družabnih priložnostih. Številni aristokrati, knezi, princi, grofje so imeli svoje glasbene kapele, ki so obsegale tako instrumentaliste kot pevce.

Glasbeniki, ki so delovali pod okriljem mest, so bili predvsem glasbeniki mestnih cerkva, kjer so opravljali službo kantorja, organista ali imeli kako drugo zadolžitev. V 16. stoletju so se v nemških mestih razvile t. i. kantorije (nem. »Kantorei«), ki so jim načelovali kantorji. Kantorije, protestantske enačice cerkvene glasbene kapele, so bile v jedru pevski zbori, ki so peli pri bogoslužju. Sestavljali so jih po eni strani učenci mestne latinske šole, ki je bila običajno združena z glavno mestno cerkvijo, kjer je kantorija delovala, po drugi strani pa laiki, meščani, ki za svoje delo niso bili plačani, pač pa so ga jemali kot del svojega verskega udejstvovanja. Ker sta bila tako cerkvena organizacija kot šola v rokah mestnih svetov, so bili ti pristojni tudi za delo kantorij. Kantor, vodja kantorije, je bil skoraj zmeraj tudi učitelj na mestni šoli, kjer je imel običajno tretje mesto (za rektorjem in konrektorjem) in kjer je poleg glasbe navadno poučeval še druge predmete, npr. latinščino. Za kantorja se je predvidevalo, da bo glasbo, ki naj bi jo izvajala kantorija, do določene mere tudi komponiral. Pogosto je bila funkcija kantorja združena s funkcijo glasbenega direktorja mesta, »director musices«, ki naj bi imel v vseh glasbenih vprašanjih najodločilnejšo vlogo.

Poleg kantorjev in organistov so mestni sveti zaposlovali še mestne instrumentaliste pihalce (nem. »Stadt Pfeifer«), za katere se je v slovenskem prostoru uveljavil izraz 'mestni piskači'. Skupine piskačev niso bile velike; obsegale so kake štiri, pet cehovsko organiziranih glasbenikov, ki so igrali na pihala in trobila časa, zlasti na cinke, šalmaje in pozavne. Njihovo igranje se je glasilo ob raznih mestnih svečanostih, spremljali so protokolarne dogodke, pogosto pa tudi sodelovali s kantorijo pri mestnem bogoslužju.

Protestantska Nemčija je bila v 17. in 18. stoletju prepredena z večjimi ali manjšimi, bolj ali manj uglednimi glasbenimi ustanovami, dvornimi kapelami in kantorijami, in mnogi nemški skladatelji 17. in 18. stoletja so službovali kot kantorji, kot kapelniki na aristokratskih dvorih, kot mestni ali dvorni organisti ipd.

VLOGA GLASBE V LUTERANSKEM BOGOSLUŽJU

Luteransko pojmovanje liturgije, ki je imelo svoj izvor v spremenjenem odnosu do *Svetega pisma*, se je odrazilo tudi v glasbi luteranskega bogoslužja. Poudariti je treba zlasti troje: (1) V luteranstvu naj bi zbrana kongregacija razumela potek bogoslužja, zato je bilo reformirano bogoslužje v vse večji meri nemško. Protestantski skladatelji 17. stoletja so občasno sicer uglasbljali latinska besedila, a vse več kompozicij 17. in 18. stoletja, namenjenih bogoslužju, je bilo v nemškem jeziku. (2) Reformirano bogoslužje je izhajalo iz srednjeveškega latinskega bogoslužja; obdržalo je njegovo osnovno strukturo in mnoge njegove sestavine. Vendar je bila v nemški reformaciji sama oblika bogoslužja podrejena vsebini. Različno od katoliškega juga, kjer je bila v latinskem jeziku potekajoča liturgija po Tridentinskem koncilu strogo določena in poenotena, nemške protestantske dežele niso imele enega samega enotnega liturgičnega reda. To pomeni, da so protestantski skladatelji uglasbljali različna besedila, tako biblična kot na novo pesnjena, ki v samem bogoslužju niso imela vedno točno določenega mesta, kot je to bilo v katoliškem propriju. (3) Nemška reformacija je poudarjala dejavno sodelovanje vernikov, kar je bilo v glasbenem pogledu udejanjeno tako, da je zbrana kongregacija sodelovala z enoglasnim prepevanjem koralov, tj. nemških religioznih pesmi (gl. nadaljevanje). Vendar pa koral ni ostal le preprosta enoglasna glasba kongregacije. Skladatelji so koral bodisi prirejali za različno izurjene zборе bodisi ga sprejemali, prevzemali v svoje skladbe; koralni napevi so postali osnova raznovrstnih, tudi zelo zapletenih kompozicij. S tem je bila v nemški reformaciji premoščena razlika med preprostim kongregacijskim petjem na eni strani ter visoko komponirano

glasbo na drugi. Prisotnost koral, tako bistvena za nemško reformacijo, na katoliškem jugu ni imela ustreznega vzporedja.

Kot je bilo omenjeno, je bila v nemški reformaciji oblika rituala manj pomembna kot njegova religiozna vsebina, zaradi česar reformirana liturgija ni bila nikoli tako enotna kot katoliška. Kar zadeva samo liturgično leto, so odpadli skoraj vsi svetniški godovi, saj bi čaščenje svetnikov po reformiranem gledanju odvrčalo pozornost od tistega, kar je v veri bistvo. Liturgija leta je bila tako skoraj v celoti usmerjena v temporal, tj. v obnavljanje spomina na dogodke iz Jezusovega življenja. To pomeni, da se v reformiranem bogoslužju niso prepevala besedila v čast Mariji in svetnikom. Od vsakodnevnih liturgičnih obredov je nemško luteranstvo obdržalo mašo kot osrednji obred, poleg nje pa le še jutranjice (matutin) in večernice (vespere). Ostali oficijski obredi so odpadli. Vendar je bila protestantska maša, imenovana kar »Gottesdienst«, 'bogoslužje', precej drugačna kot katoliška. Ker je Luther zavrnil nauk o transsubstanciaciji, po katerem se v maši kruh in vino spremenita v Kristusovo telo in kri, so odpadli vsi tisti deli maše, ki so bili vsebinsko povezani s spremenjenjem kruha in vina.

KORAL

Ker naj bi imela v bogoslužju reformiranih cerkva – tudi zunaj nemških dežel – kongregacija zbranih dejavno vlogo, je v 16. in 17. stoletju nastala ogromna množica preprostih enoglasnih pesmi v živih jezikih, namenjenih skupinskemu petju pri bogoslužju zbranih vernikov. Izvor teh pesmi, ki so zlahka prekoračevale jezikovne meje, je bil različen: nekatere so izšle iz raznih srednjeveških ustnih izročil, druge iz gregorijanskega koral, oziroma latinskega liturgičnega enoglasja, spet druge iz husitskega repertoarja. Med njimi je bilo mnogo raznih glasbenih in besedilnih predelav, številne pa so nastale povsem na novo. Nekaj jih je napisal sam Martin Luther, ki je bil tudi glasbenik, mnoge razni skladatelji, glasbeniki in glasbeno dovezetni teologi. V nemškem okolju so se te pesmi imenovalе koral in v tem je utemeljen pojem nemški protestantski koral, ki ga moramo natančno ločiti od pojma gregorijanski koral. Korali so se širili preko mnogoštevilnih pesmaric, kakršne so izdajali tudi slovenski reformatorji, in novodobna izdaja repertoarja nemškega protestantskega koral šteje več kot 8000 enot.

Nemški protestantski koral je po svoji zasnovi kitična pesem; obsega več na isto melodijo petih kitic, ki imajo vse isto pesniško obliko (tj. isto število verzov, iste rime itd.). Melodija, ki je strogo silabična – na en zlog besedila pride največkrat le en ton, mestoma dva –, ima toliko fraz, kolikor ima kitica verzov. Vsak verz besedila ima torej svojo glasbeno frazo, ki ima najpogosteje toliko

tonov, kolikor ima verz zlogov. Ritem fraz je skrajno umirjen: besedilo se poje po enako dolgih tonih v zmernem tempu. Fraze se zaključujejo z daljšimi vrednostmi in premorom, namenjenem vdihu. Oblikovno je protestantski koral pester; zelo pogosto se prvi dve frazi ponovita, kar pomeni, da se tretji in četrti verz pojeta po isti melodiji kot prvi in drugi. Nekatere značilne pesniške in glasbene oblike protestantskih koralov so: ab ab cčde; ab ab cč; abc abc cde ipd. (Črke označujejo glasbene fraze.) Protestantski koral je preprosta, v sredstvih skrajno omejena, prečiščena, zelo značilna in zato lahko razpoznavna glasba.

ŽANRI PROTESTANTSKE VOKALNE GLASBE

Tako kot v drugih deželah so se latinski moteti komponirali tudi v predreformacijski Nemčiji; z nastopom reformacije ta tradicija nikakor ni zamrla, in tako so se v 16. in 17. stoletju latinski moteti komponirali tudi za reformirano bogoslužje. Vendar je latinščino vse bolj izpodrivala nemščina; kot moteti so se začela uglasbljati nemška besedila, in motetna uglasbitev nemškega besedila, namenjena reformiranemu bogoslužju, se označuje z izrazom nemški motet. Komponirale so se tudi latinske maše; ker pa je bil mašni obred sledeč luteranski teologiji bistveno spremenjen, so luteranski mašni ciklusi obsegali le prva dva ali tri stavke maše (Kyrie, Gloria, Credo). Pač pa so se vsa besedila mašnega ordinarija, prepesnjena v nemščino, pela kot koral, ki so bili pogosto osnova motetnim ali koncertnim kompozicijam.

Nasploh je mogoče reči, da je bila tradicija polifonega komponiranja v nemških deželah močnejša kot v Italiji. Za največjo skladateljsko avtoriteto je na evropskem severu obveljal Orlando di Lasso, katerega latinska sakralna dela so bila poznana in visoko cenjena, tako da so se kljub temu, da so nastala za katoliški dvor, prepevala tudi v protestantskih cerkvah. Drugače kot v Italiji, kjer je žanr polifonega moteta zamiral, so nemški protestantski skladatelji 17. in tudi 18. stoletja razmeroma pogosto komponirali nemške motete. Na zunaj so se ti ločili od starejših motetov po tem, da so vključevali continuo.

Nemški skladatelji poznega 16. in prve polovice 17. stoletja so bili razmeroma dobro seznanjeni s sočasnim glasbenim dogajanjem v Italiji, med drugim tudi zaradi prostorske bližine. Poznali so ga preko tiskov, nekateri pa so tudi sami študirali pri italijanskih mojstrih. Vsekakor je bil vpliv italijanske glasbe v nemških deželah hitrejši in močnejši kot v sočasni Franciji ali Angliji. Koncert, monodija, recitativ in continuo so se v nemški glasbi uveljavili že v drugem desetletju 17. stoletja. V tem času so se začele pojavljati zbirke z uglasbitvami protestantskemu bogoslužju namenjenih besedil v smislu sodobnega koncerta,

se pravi zbirke malih in velikih duhovnih koncertov. Duhovni koncert kot uglasbitev nemškega religioznega besedila v smislu koncerta je postal prevladujoč žanr, in za protestantsko bogoslužje je v 17. stoletju nastalo na stotine duhovnih koncertov.

Kot je bilo omenjeno, je imel v protestantskem bogoslužju pomembno vlogo koral; skoraj vsi protestantski skladatelji od druge polovice 16. stoletja dalje so se tako ali drugače ukvarjali s koralom. Nastala je obsežna tradicija koralnih predelav, znotraj katere se je razvila vrsta značilnih kompozicijskih postopkov in tehnik obravnavanja koralne melodije: od najpreprostejše štiriglasne harmonizacije, imenovane tudi predelava v kancionalnem slogu, do obsežne koralne fantazije, kot jo srečujemo v opusu J. S. Bacha. V 16. stoletju so se na osnovi izbranega koral komponirale motetu podobne polifone skladbe, ki se označujejo kot koralni moteti. Ko pa so na začetku 17. stoletja nemški skladatelji privzeli koncert in monodijo, so začele na osnovi koralnih melodij nastajati koncertne kompozicije, imenovane koralni duhovni koncerti. Kot omenjeno, kompozicije s koralom so svojska značilnost nemške protestantske glasbe 16., 17. in 18. stoletja.

Poleg navedenega so se v protestantskih okoljih uglasbljali izbrani odlomki iz evangelijev, in sicer perikope, evangelijska berila nekaterih prazničnih dni, zlasti božiča, velike noči in dni velikega tedna (pred veliko nočjo). Navedena berila so se uglasbljala zato, ker pripovedujejo ključne dogodke Jezusovega življenja: rojstvo, trpljenje in smrt, vstajenje. Protestantske uglasbitve evangelijskih perikop, ki so zgodovinsko nadaljevanje srednjeveške liturgične drame, se imenujejo historije; tako so nastajale božične historije, velikonočne historije ter pasijoni, tj. historije o Jezusovem trpljenju. Historije so se izvajale sredi samega bogoslužja. Obsegale so pripovedno evangelijsko besedilo – to je bilo lahko poverjeno zboru ali pa solistu, ki ga je podajal v smislu recitativnih nastopov – in nastope posamičnih oseb, ki so jih predstavljali solisti. Nekatere mlajše historije so poleg evangelijskega besedila vključevale tudi na novo spesnjene meditativne vložke. Protestantske historije se pogosto pojmujejo kot oratoriji; v tem, da imajo pripovedno vsebino in pripovedovalca, so zares blizu sodanjsnim italijanskim oratorijem. Vendar sta imela oratorij italijanskih molilnic in protestantska historija različni izvor in različno funkcijo.

V drugi polovici 17. stoletja se je postopno razvil najizrazitejši žanr nemške protestantske glasbe, ki se danes označuje z izrazom protestantska kantata (gl. nadaljevanje).

Številni kantorji in organisti, ki so skrbeli za glasbo v mestnih cerkvah, dvornih kapelah in šolah, so bili tudi skladatelji. Nastalo je ogromno glasbe, od katere pa se je ohranil le manjši del.

HANS LEO HASSLER

Življenje (Nürnberg 1564 – Frankfurt 1612). Hans Leo Hassler je bil iz družine glasbenika; tako kot dva njegova brata ga je v glasbo uvedel oče. Po lastnih besedah je že zelo zgodaj dobro obvladal igro na glasbilih s tipkami. Leta 1584, ko mu je bilo okoli dvajset let, je odšel v Benetke, kjer je študiral pri Andrei Gabrielliju, in sicer kompozicijo in orgle. V Benetkah se je seznanil s sočasno italijansko glasbo in navezal osebne stike z nekaterimi drugimi glasbeniki, med katerimi so bili Gioseffo Zarlino, Claudio Merulo in Giovanni Gabrieli. Kot odličen organist je bil pomladi 1585 povabljen v Augsburg, kjer je igral na poroki Ursule Fugger. Vsaj od tega časa dalje je bil povezan s to bogato trgovsko družino.

Hasslerjev beneški študij je trajal le kako leto. Potem ko je Andrea Gabrieli poleti 1585 umrl, se je odpravil v Nemčijo. Januarja 1586 je postal organist na domu Octaviana Fuggerja v Augsburgu (Octavian Secundus Fugger, 1549–1600). Tu je igral orgle, komponiral, izdajal svoja dela. V svojih zgodnjih tridesetih letih je bil že dobro poznan: Leta 1596 je bil med 53 organisti, ki jih je vojvoda Heinrich Julius von Brunswick (Braunschweig)-Wolfenbüttel (gospodar skladatelja Michaela Praetoriusa) povabil, da preizkušajo nove 59-registrske orgle v grajski kapeli v kraju Gröningen. (Grad v Gröningenu je vojvoda posedoval kot naslovni škof mesta Halberstadt.) Leta 1597 pa je grof Moritz von Hessen-Kassel, ki je nekaj let kasneje postal zaščitnik mladega Heinricha Schütza, skušal pregovoriti Octaviana Fuggerja, da bi Hasslerja prepustil njemu. To se ni zgodilo, pač pa je Octavian za dobo dveh let prepustil svojega organista nekemu drugemu članu družine Fugger.

Nekaj mesecev po smrti Octaviana Fuggerja je Hassler leta 1601 odšel v rodni Nürnberg, kjer je postal vodja mestnih glasbenikov. Čez čas je dobil tu še službo na dvoru cesarja Rudolfa II., ki je zahtevala od njega raznolika opravila, in mesto organista v eni od mestnih cerkva, Frauenkirche. Leta 1604 si je izposloval enoletni dopust in odšel v Ulm. Tu se je poročil s hčerko iz ugledne trgovske družine. Leta 1607 je dokončno zapustil Nürnberg in se preselil v Ulm, kjer ni imel službe glasbenika, pač pa se je ukvarjal z raznimi trgovskimi posli.

Proti koncu leta 1608 je Hassler odšel v Dresden, kjer je postal organist v kapeli saškega volilnega kneza Christiana II. Sčasoma je tu prevzel dolžnosti vodje kapele. Med drugim je naredil načrt za nove orgle, glasbilo, ob katerem sta kasneje vodila kapelo Michael Praetorius in Heinrich Schütz. 48-letni skladatelj, ki je bolehal za tuberkulozo, je umrl, ko je bil leta 1612 v spremstvu

kneza Johanna Geoga I. (Christianovega naslednika in bodočega gospoda Heinricha Schütza), ki se je udeležil kronanja cesarja Matije v Frankfurtu.

Opus. Veliko večino svojih vokalnih del je Hassler izdal v enajstih pomembnejših tiskih; instrumentalna so se ohranila v glavnem le v prepisih, vendar vsebujejo nekatere njegove vokalne zbirke tudi nekaj instrumentalnih kompozicij. Žanrsko je Hasslerjev vokalni opus značilen za nemškega protestantskega skladatelja, ki se je šolal v Italiji. Sestoji iz 9 latinskih maš, okoli 120 latinskih motetov, kar vse se je moglo peti tako pri katoliškem kot pri protestantskem bogoslužju; nadalje obsega nekaj čez 50 nemških motetov, predvsem koralnih, ter približno toliko drugih predelav protestantskih koralov; slednjič je v njem okoli 25 italijanskih madrigalov, prav toliko italijanskih canzonett ter okoli 60 nemških pesmi. Vse to je pisano za zbor od štiri do osem in več glasov brez glasbil in continua.

Pester je tudi skladatelj instrumentalnega opusa. Za ansambel nedoločnih glasbil se je ohranilo okoli 24 kancon, 1 ricercare, 1 gagliarda, 11 intrad; za glasbila s tipkami pa 1 orgelska maša, 15 orgelskih nadomestkov za Magnificat, 4 orgelski nadomestki za introit, okoli 22 ricercarov, 1 fantazija, 1 intonacija in dvoje variacije. Vsega skupaj je to ok. 340 vokalnih in okoli 92 instrumentalnih kompozicij.

HASSLERJEV SAKRALNI OPUS

V svojih mašah in latinskih motetih se Hassler kaže kot nadaljevalec vokalne polifonije 16. stoletja. To velja z določenimi omejitvami tudi za njegova nemška, protestantskemu bogoslužju namenjena dela, ki jih je objavil zlasti v dveh zbirkah. Prva, *Psalmen und Christliche Gesäng ... auff die Melodeyen fugweiss componiert* ('Psalmi in krščanske pesmi ... na melodije, komponirani po načinu fuge') iz leta 1607, vsebuje 52 štiriglasnih koralnih motetov: polifonih obdelav protestantskih koralov, na kar meri izraz »fugweiss«, 'po načinu fuge'. Skladatelj se je v teh delih posluževal različnih kompozicijskih postopkov, kot so obstajali v vokalni polifoniji 16. stoletja. Zbirka iz leta 1608, *Kirchengesäng: Psalmen und geistliche Lieder, auff die gemeinen Melodeyen ... simpliciter gesetzt* ('Cerkvene pesmi: psalmi in duhovne pesmi na splošno poznane melodije, postavljene na preprosti način'), prinaša predvsem štiriglasne homofone postavitve protestantskih koralov z melodijo v zgornjem glasu, se pravi v kancionalnem slogu. Hassler je to označil kot »simpliciter gesetzt« 'postavljeno na preprosti način'. Zbirka je bila namenjena kongregacijskemu petju in manj večjim zborom.

Hasslerjeve sakralne kompozicije ne vključujejo glasbil; ne glede na to so

se skladno s prakso časa mogle izvajati s kombinacijo vokalnih in instrumentalnih glasov, kar bi jih približalo duhovnim koncertom.

H. L. HASSLER, EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT

Kompozicija, objavljena v zbirki iz leta 1607, je štiriglasni koralni motet (»fugweiss componiert«), izpeljan iz Luthrovega istoimenskega korala ('Bog je zanesljivo zatočišče'). Kitice korala imajo po devet verzov in toliko fraz ima tudi koralna melodija. 3. in 4. fraza melodije sta enaka 1. in 2. – prvi dve frazi se ponovita z drugim besedilom – in tudi zadnja fraza je enaka drugi (in četrti), kar daje celoti oblikovno zaokroženost. V Hasslerjevi kompoziciji so fraze koralne melodije motivi s postopkom imitacije izpeljanih in drugi v drugega prehajajočih delov. Razpored vstopov vsakega novega motiva v posameznih glasovih je poljuben. Kot je v motetnih kompozicijah običajno, nastopi v katerem od glasov novi motiv včasih še preden se dokončno izteče predhodni del kompozicije, kar privede do značilnega prekrivanja. Vsak motiv nastopi v vsakem glasu vsaj enkrat, pogosteje pa dvakrat ali celo trikrat, pri čemer je skoraj zmeraj spremenjen in prilagojen toku prepletajočih se glasov. Kar ni izvedeno iz motivov, je prosti kontrapunkt. Kljub stalno menjajočim se motivom je kompozicija izpeljana v enem samem zamahu z le nekaj komaj zaznavnimi zaustavitvami; najočitnejša je ob koncu 4. fraze, se pravi ob koncu prvega dela koralne melodije.

MICHAEL PRAETORIUS

Življenje (Creuzburg an der Werra pri Eisenachu ok. 1571 – Wolfenbüttel 1621). Najplodovitejši protestantski skladatelj zgodnjega 17. stoletja je bil M. Praetorius. Izšel je iz strogo protestantske družine; tako njegov oče kot njegov stari oče sta bila teologa. Študiral je na latinski šoli v Torgauu in na univerzi v Frankfurtu na Odri, a v glasbi je bil domnevno samouk. Njegova prva glasbena služba je bila mesto organista v eni od cerkva v Frankfurtu na Odri. Od leta 1595 dalje je bil na dvoru v Wolfenbüttlu, kjer je bil v službi vojvode Heinricha Juliusa Brunswick-Wolfenbüttel, in sicer sprva kot organist, od leta 1604 dalje pa kot kapelnik. Vojvodova kapela je štela okoli 15 glasbenikov, pevcev in instrumentalistov. V Wolfenbüttlu se je Praetorius poročil in rodila sta se mu dva sinova.

Ko je vojvoda leta 1613 umrl, je saški volilni knez Johann Georg predlagal, da bi Praetorius leto žalovanja, ki je bilo brez glasbe, prebil na saškem dvoru v Dresdnu. Praetorius je res odšel v Dresden, kjer je ostal dve leti in

pol, najbrž zato, ker se novi wolfenbüttelski vojvoda ni posebno zanimal za kapelo. V Dresdnu je Praetorius med drugim srečal Heinricha Schütza in se seznanil s sodobno italijansko glasbo. Ko se je njegovo delovanje v Dresdnu leta 1616 vendarle končalo, se je vrnil v wolfenbüttelsko kapelo, a svojih glavnih moči ni namenjal njej. Kot glasbenik in organizator se je udeleževal zunaj kapele in obiskoval druga nemška mesta in dvore. Leta 1618 je bil npr. skupaj s Heinrichom Schützem in Samuelom Scheidtom udeležen pri reorganiziranju glasbe v stolnici v Magdeburgu. Leta 1620 je izgubil mesto kapelnika v Wolfenbüttlu, a že pred tem je bil formalno imenovan za priorja nekega samostana, od česar je prejemal dohodke. Bil je premožen, tako da ga izguba službe ni prizadela. Po nekem sicer negotovem poročilu naj bi umrl na svoj petdeseti rojstni dan.

Opus. Praetorius je bil nenavadno plodovit in dejaven. Med letoma 1605 in 1619 je izdal 20 glasbenih zbirk, ki vsebujejo ves njegov znani skladateljski opus. Poleg tega je napisal ogromno glasbenoenciklopedično delo *Syntagma musicum*, ki obsega tri zajetne zvezke, izdane v letih 1614–1619. Med Praetoriusovimi zbirkami je le ena instrumentalna, *Terpsichore* iz leta 1612, ki prinaša vrsto francoskih plesov za instrumentalni ansambel. Vse ostale vsebujejo – z izjemo osmih orgelskih koralnih preludijev – le uglasbitve protestantskemu bogoslužju namenjenih besedil. Med njimi izstopa devet zbirk z naslovom *Musae Sioniae* ('Sionske muze'), ki jih je izdal v kratkem času od leta 1605 do 1610. Besedila Praetoriusovih kompozicij so delno latinska liturgična besedila, ki so bila v njegovem času še vedno del protestantskega bogoslužja, velika večina njegovih skladb pa ima nemška besedila. Ker je veliko potoval, je Praetorius dobro poznal razmere svojega časa. Njegovo komponiranje je bilo izrazito uporabno, funkcionalno: komponiral in izdajal je skladbe, ki so se v resnici mogle peti pri bogoslužju, pri čemer je upošteval raznolikost nemških kantorij, tako v pogledu velikosti kot v pogledu glasbenih zmožnosti.

PRAETORIUSOVE KORALNE KOMPOZICIJE

Več kot 1000 Praetoriusovih kompozicij temelji na koralu, kar pomeni, da je skladateljsko obdelal večino koralnega repertoarja svojega časa. Praetoriusove koralne kompozicije, objavljene zlasti v njegovi devetvezkovni zbirki *Musae Sioniae*, so raznolike in predstavljajo kompozicijsko enciklopedijo komponiranja na osnovi koralnih melodij. Med njimi so preproste štiriglasne harmonizacije v t. i. kancionalnem slogu; mnoge motetne kompozicije z imitacijsko polifonijo, tj. koralni moteti, pisani za zasedbe od dveh glasov dalje; nadalje koralne kompozicije za dva ali več zborov – koralni moteti v tehniki cori spezzati. Med slednjimi so tudi takšni, ki imajo koralno melodijo

v zgornjem glasu, tako da jo – po Praetoriusovih besedah – hkrati z zborom poje lahko tudi kongregacija zbranih.

Eno od svojih zadnjih zbirk, *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* ('Polihimnija glasnica in slavilka'), ki je izšla tako kot Schützevi *Psalmen Davids* leta 1619, je Praetorius zasnoval v duhu sočasne italijanske glasbe. Zbirka vsebuje 40 koralnih koncertov; kot je navedeno na naslovnici, so pisani za različno število glasov, do 21 in več, in ti se delijo na dva do šest zborov. Praetorius, ki je bil tudi zgovoren pisec, je za vsako kompozicijo posebej opisal, v katerih različnih zasedbah se lahko izvaja. Nekatere skladbe zbirke so pisane za majhne zasedbe; prva, *Nun freut euch lieben Christen gemein* ('Veselite se, ljubi kristjani'), je npr. za dva soprana (ali tenorja) in continuo; druge so za večje skupine in nekatere vključujejo soliste, več vokalnih zborov, glasbila in continuo (»bassus generalis seu continuus«), ki je sicer zmeraj prisoten.

Vse skladbe zbirke temeljijo na izbranih koralih, kar pomeni, da so koralni koncerti, bodisi mali bodisi veliki. Zborsko in solistično se v kompozicijah zbirke ne loči le z ozirom na zasedbo (solistično nasproti skupinsko), pač pa tudi tako, da so solistični glasovi zasnovani v smislu sočasnega italijanskega solističnega petja, in ne kot glasovi zborskega oziroma polifonega tkiva. V nekaterih koncertih so uglasbitve posamičnih kitic koral, ki temeljijo sicer na isti melodiji, različne; ti koncerti se s tem približujejo kasnejši koralni kantati »per omnes versus«. Vendar pa pri Praetoriusu posamične kitice še niso formalno zaključeni stavki kot v pravi kantati imenovanega tipa.

Zadnja skladba zbirke, *Meine Seele erhebt den Herren* ('Moja duša pove-ličuje Gospoda'), nemški Magnificat, je zamišljena kot njen zvočni vrhunec. Zasnovana je za štiri zборе: zbor šestih vokalnih solistov (»voces concertatae«), ne natančneje določeni zbor (»capella«), zbor šestih glasbil (»sex instrumentorum«) in še en zbor (»capella plena«). Pri vsaki skladbi je Praetorius navedel, koliko tempusov (se pravi vrednosti brevis) obsega; Magnificat, ki ima štiri dele, ima 263 tempusov, kar po Praetoriusovih besedah pomeni, da traja okoli pol ure.

Z zbirko *Polyhymnia caduceatrix* je Praetorius znatno presešel kompozicijsko mišljenje, kot ga izkazuje vokalna polifonija 16. stoletja, iz katere je izhajal. V svojem času in okolju je pomenila novost; njene kompozicije so zvočno bogate in bleščeče, čeprav nekako prazne in brez prepričljive inventivnosti.

JOHANN HERMANN SCHEIN

Življenje (Grünhain pri Annabergu, zdaj Annaberg-Buchholz na Saškem, 1586

– Leipzig 1630). Med prvimi, ki so komponirali luteransko sakralno glasbo, zamišljeno v smislu koncerta, je bil tudi Johann Hermann Schein, kot kantor pri sv. Tomažu v Leipzigu eden od predhodnikov J. S. Bacha. Njegov oče je bil pastor in učitelj. Ko je oče umrl – Johann Hermann je imel tedaj sedem let –, se je družina preselila v Dresden. Tu je Johann Hermann s trinajstimi leti postal pevec v kapeli saškega volilnega kneza, kjer ga je v glasbi poučeval njen kapelnik. Kot pevec se je dobro seznanil tako s sakralno kot profano glasbo časa. Leta 1603 je odšel v šolo v Schulpforte pri Naumburgu, ki jo je po sekularizaciji tamkajšnjega cistercijanskega samostana sredi 16. stoletja ustanovil saški volilni knez. Tu se je nadalje izobraževal v glasbi in drugih humanističnih disciplinah. Leta 1607 se je vrnil v Dresden in se leta 1608 kot knezov štipendist vpisal na leipziško univerzo, kjer je študiral pravo in svobodne discipline. Leta 1609 je 23-leten izdal svoj prvi tisk, *Venus Krantzlein*, zbirko nemških pesmi na lastna besedila.

Leta 1613 je postal glasbenik in vzgojitelj v hiši svojega prijatelja iz šolskih let, ki je bival v Weissenfelsu. Ta ga je priporočil kot kapelnika vojvodi Johannu Ernstu I. von Sachsen-Weimar, kar je Schein leta 1615 tudi v resnici postal. V Weimarju je ostal le kako leto. Istega leta 1615 se je namreč s smrtjo skladatelja in teoretika Sethusa Calvisiusa izpraznilo mesto kantorja pri sv. Tomažu v Leipzigu. Za njegovega naslednika je bil leta 1616 izbran Schein, ki je ostal leipziški kantor vse do svoje smrti. Leta 1616 se je poročil z dekletom, ki ga je poznal že več let, saj nosi nekaj pesmi iz njegove zbirke *Venus Krantzlein* ('Venerin venček') kot akrostih njeno ime (Sidonia). Od petih otrok, ki so se jima rodili, je dorasel le eden.

Kot kantor je Schein skrbel za glasbo dveh glavnih leipziških cerkva, sv. Tomaža in sv. Nikolaja – tako kot dobro stoletje kasneje J. S. Bach; poleg tega je poučeval na šoli pri sv. Tomažu, in sicer tedensko deset ur latinščino in štiri ure glasbo. Leta 1624 mu je ob porodu umrla žena in na njenem pogrebu se je pela njegova kompozicija *Sei fröhlich, meine Seele* ('Bodi srečna, moja duša'). Naslednje leto se je drugič poročil; tudi od petero otrok drugega zakona je dorasel le eden. V tem času je začel bolehati. Zdravljenje v toplicah mu ni pomagalo in zdi se, da je bolezen ohromila njegovo skladateljsko delo. Umrl je star štiriinštirideset let. Schein je prijateljeval s skladateljem Heinrichom Schützem, ki je bil od leta 1615 v Dresdnu. Znano je, da ga je Schütz na smrtni postelji obiskal in da je na prošnjo umirajočega napisal kompozicijo *Das ist je gewißlich wahr* (gl. str. 225).

Opus. Schein, katerega opus se je ohranil v njegovih tiskih, je bil plodovit skladatelj, ki je komponiral sakralno, lirsko in instrumentalno glasbo. Njegov sakralni opus obsega nemške in latinske motete, duhovne koncerte ter

predelave koralov. V dveh zbirkah motetnih kompozicij, *Cymbalum Sionium* ('Sionske cimbele') iz leta 1615 in *Fontana d'Israel* ('Izraelov studenec', 'Vodnjak Izraelcev') iz leta 1623, je okoli 80 nemških in latinskih motetov za pet do dvanaest glasov; mlajša zbirka ima tudi continuo, čeprav ta ni bistven in je lahko le podvajanje vokalnih glasov (se pravi, da je basso seguente). Kompozicije te zbirke naj bi bile po skladateljevih besedah komponirane »auf einer ... Italian madrigalische Manier«, 'na način italijanskih madrigalov', s čimer je mislil predvsem to, da se v smislu madrigalizmov in retoričnih figur odzivajo na besedilno vsebino. V dveh delih zbirke *Opella nova* ('Malo novo delo') iz let 1618 in 1626 je blizu 100 duhovnih koncertov; njegov *Cantional oder Gesangbuch Augspurgischer Confession* ('Kancional ali pesmarica augsburške veroizpovedi') iz leta 1627 pa prinaša 286 po liturgičnih kriterijih razporejenih koralov v kancionalnem slogu. To so Scheinove homofone postavitve v Leipzigu znanega in petega koralnega repertoarja, ki mu je sam dodal še 41 svojih koralov, katerih besedila je tudi spesnil sam. Nekateri Scheinovi korali so postali del splošno poznane koralnega repertoarja. Scheinov kancional (kot tudi drugi sorodni kancionali) je bil uporaben za organiste, ki so spremljali kongregacijsko petje ali pa vodili zборе, ki so se omejevali le na petje preprosto harmoniziranih koralov.

Svojo liriko je Schein objavil v zbirki *Venus Krantzlein* ('Venerin venček', 1609), ki vsebuje okoli 20 petglasnih kompozicij, v treh zvezkih z naslovom *Musica boscareccia oder Wald Liederlein* ('Pesmi iz gozda', 'Pesmi iz narave', 'Glasba iz narave', 1621, 1626, 1628), ki prinašajo okoli 60 triglasnih skladb, in še v dveh zbirkah s petglasnimi kompozicijami: *Diletti pastorali* ('Pastirske radosti', 1624) in *Studenten-Schmauss* ('Študentska gostija', 'Študentski banket', 1626). Vse to se more uvrščati v široki žanr nemške pesmi, čeprav so kompozicije zbirk *Musica boscareccia* po skladateljevi navedbi narejene po italijanskih villanellah.

Glavnina skladateljevih instrumentalnih del je izšla v zbirki *Banchetto musicale* ('Glasbeni banket', 1617), ki vključuje 20 štiri- ali petglasnih suit, eno intrado in eno pavano. Če spregledamo nekaj drobcev, je svoje druge instrumentalne kompozicije vključil v vokalne zbirke: *Venus Krantzlein* ima 4 intrade, 2 gagliardi, 2 kanconi, *Cymbalum Sionium* 1 kancono. Vse Scheinove instrumentalne kompozicije so za štiri ali pet največkrat nedoločenih glasbil; za glasbila s tipkami ni napisal nobene skladbe.

J. H. SCHEIN, OPELLA NOVA

Z dvema zvezkoma zbirke *Opella nova* ('Malo novo delo') je bil Schein med prvimi nemškimi skladatelji, ki so po vzoru sočasne italijanske glasbe

komponirali duhovne koncerte. Pri tem se je zelo verjetno vzoroval pri Viadani, ki ga omenja v uvodu k prvi knjigi. Koncerti prve knjige so pisani za tri do pet solističnih vokalnih glasov s continuom, npr. za dva solistična soprana in solistični tenor s continuom, v drugi knjigi pa za tri do šest vokalnih in instrumentalnih glasov s continuom, npr. za dva solistična soprana in dva visoka instrumenta s continuom. Številni med temi koncerti imajo za osnovo koral in so tako koralni koncerti. V teh je koralna melodija največkrat parafrazirana: fraze koralne melodije si sledijo v prosto preoblikovani podobi, njihovi predelani drobci pa se pojavljajo zdaj v tem, zdaj v onem glasu. V nekaterih koncertih je koralna melodija poleg tega, da se pojavlja kot prosta parafraza, prisotna tudi v prvotni obliki.

J. H. SCHEIN, GELOBET SEIST DU, JESU CHRIST

Tak je koncert *Gelobet seist du, Jesu Christ* ('Hvaljen bodi, Jezus Kristus') iz drugega dela zbirke, pisan za dva soprana, tenor in continuo. Oblika kompozicije izhaja iz oblike koralne melodije, ki ima štiri fraze, kar pomeni, da ima kompozicija štiri dele. Vsak od teh se začne s parafrazo ustrezne fraze koralne melodije, ki nastopi v imitaciji med obema sopranoma, nadaljuje pa se s prosto kontrapunktično igro; ob koncu vsakega dela nastopi v tenorju ustrezna koralna fraza v prvotni, neparafrazirani obliki. Tenor poje tako samo koral, in sicer prekinjeno, vsako frazo po njeni parafrazirani obdelavi; le na koncu, v četrtem verzu, se tudi tenor pridruži prosti kontrapunktski igri obeh visokih glasov.

HEINRICH SCHÜTZ

Življenje (Bad Köstritz pri Geri 1585 – Dresden 1672). Za največjega nemškega skladatelja 17. stoletja velja Heinrich Schütz. O njegovem življenju govorita predvsem dva vira: prošnja, ki jo je leta 1651 naslovil svojemu gospodu, znana tudi kot Schützev memorandum, in življenjepis, dodan tiskanemu govoru ob njegovem pogrebu. Schützev oče je bil mestni uradnik v Geri, glavnem mestu kneževine Reuss, kasneje pa je družina živela v Köstritzu (kot se je kraj imenoval takrat), kjer je oče po svojem očetu prevzel gostilno. Čez čas se je družina preselila v Weissenfels (kakih 30 km jugozahodno od Leipziga); tudi tu je Schützev oče po svojem očetu podedoval gostilno, kasneje pa je pridobil še eno, ki se je imenovala »Zum Schützen« ('Pri strelcu').

Kot poroča Schützev obsmrtni življenjepis, naj bi v Schützevi gostilni nekoč prenočeval grof Moritz von Hessen-Kassel; petje štirinajstletnega Heinricha

naj bi ga navdušilo, in tako je pregovoril starše, da so otroka leta 1599 pustili oditi v grofovo glasbeno kapelo v Kassel. Poleg tega, da je prepeval v kapeli, je Schütz tu obiskoval šolo, Collegium Mauritianum, kjer se je med drugim izobrazil v latinščini, grščini, francoščini itd. Ko zaradi mutacije ni mogel več prepevati, je leta 1608 odšel v Marburg in se na univerzi vpisal na pravo. Nekega dne ga je obiskal grof Moritz in mu ponudil, kot tudi že drugim pred njim, denarno štipendijo, s katero naj bi se odpravil v Benetke k Giovanniju Gabrieliju, da bi pri njem študiral glasbo. Schütz je ponudbo sprejel in odšel v Benetke, kjer je bil od 1609 do 1612 Gabrielijev učenec. Gabrieli je Schütza usposobil predvsem v polifoniji. Kot pravi v memorandumu Schütz sam, se je sprva kesal, da se je odločil za glasbo, saj se mu je zdel študij kompozicije zelo težak. A očitno je dobro napredoval in leta 1611 je v Benetkah izdal zbirko petglasnih italijanskih madrigalov. Zdi se, da ga je Gabrieli cenil; v memorandumu Schütz namreč poroča, da mu je na smrtni postelji v znak naklonjenosti podaril svoj prstan.

Po Gabrielijevi smrti (1612) se je Schütz vrnil v Kassel, kjer je v grofovi kapeli prevzel mesto organista. Kmalu za tem se je za mladega skladatelja začel zanimati saški volilni knez Johann Georg I. Njegova kapela, ki jo je takrat formalno vodil Michael Praetorius, ni bila najboljše urejena in potrebovala je novih sposobnih moči. Grof Moritz je Schütza začasno prepustil knezu in tako se je skladatelj leta 1615 preselil v Dresden, kjer je dejansko, čeprav v tistem času še ne formalno, prevzel mesto kapelnika. Kljub poskusom, da bi grof Moritz glasbenika, ki ga je štipendiral, dobil nazaj, saj ga je med drugim potreboval za vzgojo svojih otrok, se mu je moral zaradi dobrih odnosov z volilnim knezom odpovedati. Schütz je tako ostal v Dresdnu, kjer je po Praetoriusovi smrti leta 1621 tudi uradno postal vodja knežje kapele. V Dresdnu je z nekaj presledki bival do konca svojega življenja.

Kapela, s katero je Schütz delal, je štela kakih 16 pevcev in vsaj toliko instrumentalistov. Medtem ko je bila glasba rutinskega nedeljskega bogoslužja v rokah njegovega namestnika, je sam komponiral in pripravljaval glasbo za pomembnejše priložnosti, religiozne, državne in družinske. Religiozno se je pogosto križalo z državnim, tako v primeru slovesnih bogoslužij, ki so spremljala pomembne politične dogodke, kot je bila npr. sklenitev vestfalskega miru (1648). Med posebnimi državniškimi dogodki v zgodnjem obdobju Schützeve kariere je bil obisk cesarja Matije, ki se je leta 1617 mudil v Dresdnu. Za to priložnost je Schütz napisal sicer izgubljeno glasbo za balet mitološke vsebine. Istega leta jeseni se je slovesno praznovala stoletnica reformacije, in med raznimi bogoslužnimi opravili so se izvajale tudi Schützeve kompozicije. Na ravni družinskega življenja je Schütz uglasbljal razna besedila za poroke,

pogrebe ljudi, ki so bili bodisi povezani z dvorom ali pa je bil z njimi znan kako drugače. Pomladi leta 1619, v času, ko se je štiriintridesetleten poročil z osemnajstletno hčerko nekega uradnika na dresdenskem dvoru, je izdal svojo prvo zbirko sakralnih kompozicij, *Psalmen Davids* ('Davidovi psalmi'). Njegovi naslednji večji publikaciji sta bili historija o Jezusovem vstajenju, *Historia der Auferstehung Jesu Christi* iz leta 1623, in zbirka motetov *Cantiones sacrae* ('Svete pesmi') iz leta 1625.

Leta 1625, ko mu je bilo štirideset let, mu je nenadoma umrla žena in ga pustila z dvema deklicama. Schütz se ni čutil sposobnega skrbeti zanju, in prepustil ju je skrbi tašče. Zdi se, da ga je izguba žene posebno hudo prizadela; ob njeni smrti je napisal kompozicijo za solistični glas in continuo, ki je izšla skupaj z govorom z njenega pogreba. Intenzivno se je posvetil uglasbljanju psalmov v prevodu leipziškega teologa Corneliusa Beckerja. Ko je delo leta 1628 izdal, je v predgovoru zapisal, da je Beckerjeve psalme za svoje deške zboriste občasno uglasbljal že prej, a da se je po ženini smrti, ki ga je odvrnila od nekega drugega večjega dela, vrnil k njim in črpal iz njih tolažbo. Drugače kot bi bilo glede na navade časa pričakovati, se Schütz ni več poročil.

Pomladi 1627 je bila kapela s Schützem mesec dni v Torgauu (približno 45 km jugovzhodno od Wittenberga), kjer so bila slavja ob poroki ene od knezovih hčera. Ob tej priložnosti se je uprizorila pastorala *Dafne*. To je bila nemška priredba istoimenskega dela Ottavia Rinuccinija, ki ga je trideset let poprej uglasbil Jacopo Peri, kar velja za prvo opero. Nemško besedilo je pripravil pesnik Martin Opitz, Schütz pa je za uprizoritev prispeval glasbo. To izgubljeno Schützevo delo je veljalo za prvo nemško opero, vendar je iz ohranjenega libreta razvidno, da je bila zelo verjetno le igra s pevskimi točkami, in ne prava opera.

Če ne poprej, se je Schütz s pravo opero seznanil v času svojega drugega potovanja v Italijo. Na lastno željo in s knezovim dovoljenjem je namreč leta 1628 ali pa v začetku leta 1629 odpotoval na jug. Zdi se, da je obiskal Firence, gotovo pa je bil ponovno v Benetkah in možno je, da se je tu srečal z Monteverdijem. V enem od svojih kasnejših pisem iz leta 1633 Schütz namreč pravi, da se je na svojem zadnjem potovanju po Italiji seznanil s tem, kako je mogoče prenesti komedijo v recitativ in jo uprizoriti kot glasbeno delo, kar naj bi bilo po njegovem mnenju v nemških deželah še povsem neznano. V zadnjih tednih pred odhodom iz Benetk je Schütz urejal prvo od svojih treh zbirk duhovnih koncertov z naslovom *Symphoniae sacrae* ('Svete simfonije'), ki je še istega leta 1629 izšla pri beneškem založniku Gardanu.

Tridesetletna vojna (1618–1648) je konec dvajsetih in na začetku tridesetih let prizadela tudi Saško. Slabo ekonomsko stanje v deželi se je odrazilo v umanjkanju plač za knežje glasbenike in v zmanjševanju njihovega števila. Leta 1632

je dresdenska kapela štela 13 pevcev in nekaj več kot toliko instrumentalistov, a kmalu za tem se je njihovo število drastično zmanjšalo, glasbene dejavnosti pa občutno skrčile. V teh okoliščinah so se leta 1633 začela dogovarjanja med danskim prestolonaslednikom princem Kristjanom in njegovim bodočim tastom, Schützevim gospodom, knezom Johannom Georgom I., po katerih naj bi Schütz odšel na danski dvor v Kopenhagen, kjer naj bi sodeloval pri pripravah na predvideno poroko princa Kristjana z eno od knezovih hčera. Knez je prinčevi želji ustregel, in tako je bil Schütz še z nekaterimi glasbeniki saške kapele od konca leta 1633 do srede leta 1635 na danskem dvoru v Kopenhagnu, kjer sta mu bila dodeljena naziv kapelnika kralja Kristjana IV. in temu ustrezna plača. Poročne slovesnosti so bile pomladi 1634; med drugim so se na njih uprizarjale tudi »komedije«, katerih izgubljeno glasbo je brez dvoma skomponiral Schütz.

V času tridesetletne vojne je Schütz z ozirom na stanje v kapeli komponiral za manjše zasedbe in tako nastale male duhovne koncerte je izdal v dveh zbirkah z naslovom *Kleine geistliche Concerte* ('Mali duhovni koncerti', 1636, 1639). V uvodu k drugi knjigi sam izrecno omenja razmere, rekoč, da mu vojna preprečuje izdajo boljnih kompozicij, ki jih sicer tudi ima. Slabe razmere so zaznamovale tudi poroko knezovega sina, bodočega volilnega kneza Johanna Georga II., ki je bila jeseni 1638. Ker kapela sama ni imela dovolj glasbenikov, so se ji pridružili še dresdenski mestni kot tudi drugi priložnostni glasbeniki. Za to priložnost je Schütz napisal glasbenogledališko delo v petih dejanjih z naslovom *Orpheo und Euridice* ('Orfej in Evridika'). Tudi ta Schützeva skladba je izgubljena; na naslovni strani ohranjenega libreta je izrecno zapisano, da ga je Schütz uglasbil na italijanski način, kar je mogoče razumeti tako, da je bilo delo prava opera.

Zaradi slabih razmer v kapeli, najbrž pa tudi zaradi iskanja boljnih možnosti za glasbeno udejstvovanje je bil Schütz od konca leta 1639 do pomladi 1645 veliko zdoma. Čeprav je bil dresdenski kapelnik, je začel z oktobrom 1639 leto in pol vodil takrat mlado knežjo kapelo v Hannoveru in kapelo v Hildesheimu. Ko se je v začetku 1641 vrnil v Dresden, so bile razmere v kapeli porazne. V letih 1642–1644 je bil ponovno na danskem dvoru, kjer je med drugim vodil glasbeni del slovesnosti ob dvojni poroki kraljevih hčera dvojčic. Na poti z Danske je bil več mesecev v Wolfenbüttlu, kjer je sodeloval z Zofijo Elizabeto (Sophie Elisabeth von Mecklenburg), ženo vojvode Avgusta Brunswick-Lüneburg, ki je bila skladateljica.

Leta 1645, ko mu je bilo šestdeset let, se je Schütz želel upokojiti in je zato na kneza naslovil ustrezno peticijo. Njegovi prošnji ni bilo ugodeno, vendar mu je knez dovolil, da sme vsako leto dlje časa bivati v Weissenfelsu, kjer je

imel (Schütz) po svoji družini nepremičninsko posestvo. Mojster je dovoljenje izrabil in v naslednjih letih po več mesecev bival v kraju svojega otroštva. V poznih štiridesetih letih je izdal drugi in tretji del svojih *Symphoniae sacrae* (1647 in 1650) ter zbirko motetov z naslovom *Geistliche Chor-Music* ('Duhovna zborna glasba'). V uvodu k drugi zbirki *Symphoniae sacrae*, posvečeni danskemu princu Kristjanu, Schütz objavljenе skladbe označuje kot komponirane na moderni italijanski način, za katerega ugotavlja, da ga nemški glasbeniki izvajalci le slabo obvladajo.

Vestfalski mir leta 1648 in konec tridesetletne vojne dresdenski kapeli nista prinesla izboljšanja. Knez je sicer povečal število glasbenikov na skupno 19 pevcev in instrumentalistov in tudi princ, bodoči volilni knez, si je omislil približno enako veliko kapelo, vendar so plače večkrat izostajale in glasba je bila pogosto slabo pripravljena ali pa je sploh ni bilo. V teh okoliščinah se je Schütz ponovno poskušal upokojiti. Leta 1651 je naslovil na kneza peticijo, znano kot njegov memorandum. V tem dokumentu opisuje svojo življensko pot, poudarjajoč svojo dolgoletno zvestobo saški vladarski hiši in predanost delu, in prosi, da bi mu gospodar zaradi njegovih opešanih moči določil manj zahtevno mesto oziroma ga upokojil; če pa bi moral po njegovi volji ostati na mestu vodje kapele, bi ob sebi želel imeti sposobnega pomočnika. V nadaljevanju navaja primer svojega znanca, starejšega kantorja, s katerega staromodno glasbo mestni možje niso zadovoljni, tako da mu je bilo v mestni hiši rečeno, da »krojač in glasbenik, ki opravljata svoj poklic že trideset let, nista nikomur v korist«. Sam, ponižno dostavlja Schütz, bi tudi lahko slišal kaj takega, čeprav dajejo mladi ljudje prednost novemu včasih brez pravih razlogov. Memorandum se konča s prošnjo za upokojitev in priporočilom mladega, na dresdenskem dvoru zaposlenega italijanskega glasbenika Giovannija Andrea Bontempija.

Schützeva peticija kot tudi nekatere nadaljnje niso imele zelenega učinka. Nasprotno: čez čas je knez določil, da se morata pri nedeljskem bogoslužju izmenjevati Schütz in Bontempi, ki je v tem času postal vodja kapele mladega princa. Schütz se je pritožil, da je glasbo pri običajnem bogoslužju vedno vodil namestnik, in da sam ne more tekrovati s trikrat mlajšim Bontempijem, a kljub pismom in prošnjam je moral ostati na svojem mestu in opravljati predvidene dolžnosti. Razmere so se spremenile šele s knezovo smrtjo leta 1657. Novi volilni knez Johann Georg II., ki je združil obe kapeli, je Schütza upokojil in mu dal naziv kapelnika seniorja.

Kot upokojeni glasbenik je Schütz še vedno komponiral in sodeloval pri oblikovanju dvorne glasbe. Novi knez je čez čas močno povečal plače svojim glasbenikom in tudi Schütz je začel prejemati pokojnino, ki je bila dvakrat

večja od njegove poprejšnje redne plače. Okoli leta 1670 se je preselil v najeto stanovanje v bližini dvora, kjer je ostal do smrti. Med njegovimi poznimi deli so historija o Jezusovem rojstvu in trije pasijoni. Njegov zadnji opus obsega uglasbitev Ps 119 (v Vulgati Ps 118), Ps 100 (Jauchzet dem Herrn alle Welt) in nemškega Magnificat. Vse to si je zamislil kot eno delo v obliki trinajstih motetov in zdi se, da ga je snoval z zavestjo, da je njegovo zadnje. Ni videti, da bi ga pisal za liturgično rabo; očitno se je kot človek poglobljal v smisel Ps 119, ki naj bi bil po Luthrovem mnenju povzetek celotnega *Svetega pisma*, in ga hotel uglasbiti. V času njegovega življenja je bila natisnjena le naslovnica tega dela; sama glasba se je našla šele v 20. stoletju.

Kot je bila navada v tistih časih, je Schütz sam določil, kako naj bo pokopan. Za motto svojega pogrebne govora si je izbral verz 54 iz istega Ps 119, ki se v Luthrovem prevodu glasi: »Deine Rechte sind mein Lied / in meinem Hause.« (Novodobni slovenski prevod: 'Pesmi so mi postali tvoji zakoni, v hiši mojega popotovanja.') Svojega učenca Christopha Bernharda, ki je bil svoj čas tudi njegov namestnik v dresdenski kapeli, je domnevno prosil, naj izbrani verz uglasbi kot motet, in ta sicer neohranjena kompozicija se je poleg nekaterih Schützevih zelo verjetno tudi v resnici pela na njegovem pogrebu, ki je bil 17. novembra 1672.

Opus. Schütz je svoja dela objavljajl in večji del njegovega opusa je ohranjen v 14 obsežnejših tiskanih zbirkah ter vrsti manjših priložnostnih tiskov, izdanih v času njegovega življenja. Druge njegove kompozicije so preživele oziroma so obstajale le v avtografi in prepisih, od katerih se jih je mnogo porazgubilo, nekateri pa so bili uničeni, tudi med drugo svetovno vojno. Del Schützevega opusa je tako izgubljen. Sodobni popis njegovih del šteje okoli 500 kompozicij, med katerimi ni nobene instrumentalne.

ŽANRI IN POMEMBNEJŠE ZBIRKE

Kot je razvidno iz življenjepisa, je Schütz komponiral za potrebe svojega časa in okolja. Njegova glasba je bila namenjena bogoslužju, različnim dvornim priložnostim vključno z gledališkimi predstavami, slavljenjem ob pomembnih političnih dogodkih, porokam, pogrebom in še čemu. To pomeni, da so v njegovem opusu poleg večinskih sakralnih prisotni tudi lirski žanri: italijanski madrigal, ki se mu je posvečal kot mladenič v Italiji, uglasbitve nemških lirskih besedil in zdaj izgubljena gledališka glasba. Meja med sakralnim in profanim je v Schützevem opusu zabrisana, saj imajo kompozicije, ki jih je pisal za poroke, pogrebe in druge podobne priložnosti večkrat biblična besedila ali religiozno vsebino, tako da bi jih bilo mogoče izvajati tudi pri bogoslužju.

Schützeve sakralne kompozicije pripadajo trem žanrom: motetu, malemu

in velikemu duhovnemu koncertu ter historiji. Moteti, ki so bodisi latinski bodisi nemški, so zasnovani v polifoniji načeloma enakovrednih glasov. Nekateri so pisani za sam zbor, drugi za zbor ali več zborov s continuo. *Cantiones sacrae* ('Svete pesmi', 1625) sestojijo iz okoli 40 latinskih motetov, zamišljenih brez continua; continuo, ki ga je skladatelj dodal na željo izdajatelja, se v teh kompozicijah omejuje na podvajanje vokalnih glasov (basso seguente). Zbirka vključuje še nekaj del, ki jih je zaradi uporabe glasbil in continua mogoče razumeti kot duhovne koncerte. Podobno prinaša zbirka *Geistliche Chor-Music* ('Duhovna zborna glasba', 1648) nekaj čez 25 nemških motetov; večina teh se more izvajati tudi brez sicer dodanega continua, nekaj pa jih vključuje glasbila in obvezni continuo, kar pomeni, da so žanrsko med motetom in duhovnim koncertom. K skladateljevim motetom je mogoče šteti tudi njegovo uglasbitev Beckerjevega psalterja. Leipziški teolog Cornelius Becker je leta 1602 objavil nemško prepesnitev vseh 150 svetopisemskih psalmov, in sicer v obliki kitičnih pesmi. Kot je bilo omenjeno, je Schütz leta 1628 izdal svojo uglasbitev Beckerjevih besedil z naslovom *Psalmen Davids, hiebevorn in teutzsche Reimen gebracht* ('Davidovi psalmi, že pred časom prestavljeni v nemške verze'), ki prinaša uglasbitve 103 psalmov, za ostale pa navaja, po glasbi katerih od 103 uglasbitev jih je mogoče peti. Schützeve uglasbitve teh psalmov so preproste homofone zbornske kompozicije brez continua; glasba se iz kitice v kitico ponavlja. Zbirka je bila leta 1640 ponatisnjena, kasneje pa predelana: skladatelj je revidiral kompozicije zbirke iz leta 1628, dodal uglasbitve psalmov, ki so v njej manjkale, in vsako kompozicijo opremil s continuo. Ta verzija je izšla z naslovom *Psalmen Davids ... auff's neue übersehen, auch ... vermehret* ('Davidovi psalmi, na novo pregledani in tudi pomnoženi', 1661).

Meja med moteti in duhovnimi koncerti nasploh ni zmeraj določljiva in tudi Schütz ima kompozicije, ki jih je mogoče videti (in izvajati) kot motete ali pa kot duhovne koncerte. Zbirka *Psalmen Davids* ('Davidovi psalmi', 1619) prinaša 26 obsežnih kompozicij: 20 uglasbitev psalmov v nemškem neparafraziranem prevodu in 6 uglasbitev drugih sakralnih besedil – te kompozicije so označene bodisi kot moteti, koncerti, ena pa nosi oznako, da je kancona. Vse to je pisano za zборе s continuo; zbora sta najmanj dva, v nekaterih primerih pa so trije ali štirje. Zbori imajo največkrat štiri glasove, mestoma pet ali šest, v enem primeru pa ima eden od zborov samo dva glasova. Glasovni zvezki, kot so izšli leta 1619, nosijo le splošne zasedbene oznake: sopran (cantus) prvega zbora, tenor drugega zbora itd., kar daje vtis, da je vse namenjeno le pevcem. A kot je razvidno iz besedila v glasovnem zvezku za continuo, je skladatelj način izvedbe v veliki meri prepustil izvajalcem: Posamezni zbori so lahko le vokalni, le instrumentalni ali pa vokalno-instrumentalni (npr. tako, da enega od glasov

poje pevec, ostale tri pa igrajo glasbila); lahko so zasedeni s skupino pevcev ali pa s pevci solisti, ki so jim lahko poverjeni tudi le posamezni odseki glasov. Z ozirom na okus in možnosti so se kompozicije zbirke mogle torej izvajati na vrsto različnih načinov: kot večzbarski moteti s continuo ali pa kot zvočno sijajni veliki duhovni koncerti s solisti, zbori, glasbili. V uvodu v zbirko Schütz omenja svojega učitelja Giovannijsa Gabriellijja, s čimer je posredno nakazal, da se je vzoroval pri njem.

Tudi Schützev zadnji opus, ki je bil dokončan leta 1671, vsebuje motete, in sicer 13 motetov za dva zbora in continuo: uglasbitev Ps 119 v obliki enajstih motetov, uglasbitev Ps 100 in uglasbitev nemškega Magnificat.

Večino svojih duhovnih koncertov je Schütz objavil v treh delih zbirke *Symphoniae sacrae* (1629, 1647, 1650) in v dveh delih zbirke *Kleine geistliche Konzerte* (1636, 1639). 'Svete simfonije' prinašajo vsega skupaj okoli 65 malih in velikih duhovnih koncertov. V prvem zvezku so le latinski, v drugih dveh nemški. Koncerti prvih dveh zbirk so pisani za enega do tri solistične pevske glasove, nekaj glasbil (največkrat dve violini) in continuo, tretja pa prinaša kompozicije za večje število pevskih glasov, do šest, glasbila in continuo; nekateri koncerti te zbirke imajo poleg tega še zbor, kar pomeni, da sodijo v žanr velikega duhovnega koncerta. Precej drugačni sta zbirki »malih duhovnih koncertov«, ki vključujeta le kompozicije za enega do pet pevcev s continuo brez glasbil. V obeh zvezkih jih je okoli 55. Razporejene so po številu glasov. V vsaki knjigi so najprej skladbe za en glas s continuo, potem za dva itd. 'Mali duhovni koncerti' so kratke, nekajminutne kompozicije; le nekaj je takih, da sestojijo iz več oblikovno zaključenih delov. Kot je bilo že povedano, majhna zasedba teh skladb ni imela le umetniškega vzroka; nastajale so v času tridesetletne vojne, ko so bile izvajalske moči mnogih nemških kapel skrčene, čemur se je prilagodil tudi skladatelj.

Slednjič so v Schützevem sakralnem opusu historije: božična, velikonočna, trije pasijoni: po Mateju, Luku in Janezu, ter *Die sieben Wortte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi* ('Sedem besed našega ljubega odrešenika Jezusa Kristusa'). Vsa ta dela sestojijo iz več različnih stavkov, ki so sami zase bodisi moteti, duhovni koncerti, zaključeni recitativi, instrumentalne simfonije. Pasijoni so pisani le za soliste in zbor brez glasbil in brez continua; razlog za to ni bil glasbeni, pač pa liturgični. Peli so se kot del liturgije velikega petka, ki je na dresdenskem dvoru – kot tudi marsikje drugje – potekala brez glasbil.

Nekaj Schützevih opusov je zasnovano v smislu ciklov, ki sestojijo iz več oblikovno zaključenih skladb; v teh ciklih, ki niso kantate, pač pa uglasbitve različnih, vendar vsebinsko usklajenih in isti priložnosti namenjenih besedil, si lahko sledijo kompozicije obeh osnovnih žanrov: moteta in duhovnega

koncerta. Take so npr. *Musicalische Exequien* ('Glasbeni pogreb', 'Pogrebna glasba') iz leta 1636. Delo je nastalo za princa Heinricha Posthumusa von Reuss-Gera (Heinrich II. Posthumus von Reuss-Gera). Ta je zaživa določil, kako naj poteka njegov pogreb, vključno s tem, katera besedila naj se na pogrebu pojejo. Nekatera teh besedil je dal napisati na sarkofag, ki ga je dal izdelati še živ. Določil je tudi to, naj besedila uglasbi Schütz. Kompilacijo svetopisemskih in koralnih besedil, kot si jo je zamislil princ, je Schütz uglasbil za dva zbora in soliste s continuom brez drugih glasbil, in sicer kot sosledje treh stavkov, od katerih je prvi zasnovan kot duhovni koncert, drugi kot dvozborski motet in tretji ponovno kot duhovni koncert.

KOMPOZICIJSKA IZHODIŠČA

V Schützevem znanem opusu ni nobene instrumentalne skladbe. Bil je izrazito vokalni skladatelj, kar pomeni, da je pri komponiranju izhajal iz besedila in njegove vsebine. Kot skladatelj si je prizadeval slediti sprotni vsebini, biti pozoren do vsakega pomenskega odtenka in mu dati primerno glasbeno podobo. Prav zaradi tega izhajajo oblike njegovih kompozicij iz besedila. Izhodiščna in prevladujoča oblika njegovih kompozicij je navezovalna: kot polifoniki obdobja pred njim gradi Schütz svoje oblike tako, da se vzporedno s potekom besedila drugi na drugega navezujejo ali drugi v drugega prehajajo tematsko in glasbenovsebinsko različni deli, ki tvorijo celoto. Ob odsotnosti ene same teme ima tako vsak del kompozicije svoj motiv, svojo tematiko, ki ustreza vzporedno potekajoči vsebini petega besedila. Pri glasbenem interpretiranju besedilne vsebine se je Schütz posluževal glasbenoretoričnih sredstev, zlasti najrazličnejših glasbenoretoričnih figur, ki jih je mogoče najti v vsaki njegovi kompoziciji. Obveljal je za vélikega glasbenega retorja 17. stoletja.

Ob poskusu prodreti v Schützevo glasbo si je treba uzavestiti, da je sakralna in zlasti svetopisemska besedila – tako kot tudi številni drugi skladatelji – pojmoval kot razodetje, in ne kot delo človeškega duha. Njegove sakralne kompozicije so nedvomno nastajale kot meditacije o teh besedilih; včasih se dozdeva, da si jih je predstavljal kot neke vrste posodo, pripravljeno za vsebino, za katero je vedel, da presega človeško in časno.

H. SCHÜTZ, DAS IST JE GEWISSLICH WAHR

Primer Schützevega moteta je kompozicija, ki jo je napisal na prošnjo umirajočega Johanna Heinricha Scheina (gl. str. 215). Kasneje jo je uvrstil v svojo zbirko *Geistliche Chor-Music*. Besedilo, na katerega se je v svojih zadnjih dneh opiral Schein, je odlomek iz Pavlovega prvega pisma Timoteju (1 Tim 1, 15–17; v novodobnem slovenskem prevodu: »Zanesljiva in popolnega sprejetja

vredna je beseda, da je Kristus Jezus prišel na svet reševat grešnike, med katerimi sem jaz prvi. Ali zaradi tega sem dosegel usmiljenje, da je Kristus Jezus najprej na meni pokazal vso potrpežljivost, za zgled tistim, ki bodo verovali vanj za večno življenje. Kralju vekov pa, neminljivemu, nevidnemu, edinemu Bogu čast in slava na vekov veke. Amen. «). Nedvomno se je tudi Schütz poglabljaj v smisel teh besed, v katerih je moral videti isto kot umirajoči prijatelj.

Preglednica 20: H. Schütz, *Das ist je gewißlich wahr*

Št.	Besedilo	Mot.	Ton. p.
1	Das ist je gewißlich wahr	a	a–C
2	und ein teuer wertees Wort,	b	
3	Das ist je gewißlich wahr	a	C–a
4	und ein teuer wertees Wort,	b	
5	daß Christus Jesus	c	a–D
6	kommen ist in die Welt,	d	
7	die Sünder selig zu machen,	e	–a
8	daß Christus Jesus	c	a–D
9	kommen ist in die Welt,	d	
10	die Sünder selig zu machen,	e	–E
11	unter welchen ich der fürnehmste bin.	f	–A
12	Aber darum ist mir Barmherzigkeit widerfahren,	g	A–E
13	auf das an mir fürnehmlich Jesus Christus erzeigete alle Geduld,	h	
14	zum Exempel denen, die an ihn glauben sollen zum ewigen Leben.	i	–d
15	auf das an mir fürnehmlich Jesus Christus erzeigete alle Geduld,	h	–E
16	zum Exempel denen, die an ihn glauben sollen	i	–B
17	zum ewigen Leben.	j	–d
18	Aber darum ist mir Barmherzigkeit widerfahren,	g	d–A
19	auf das an mir fürnehmlich Jesus Christus erzeigete alle Geduld,	h	–D
20	zum Exempel denen, die an ihn glauben sollen	i	–a
21	zum ewigen Leben.	j	–C
22	die an ihn glauben sollen	i	C–G
23	zum ewigen Leben.	j	
24	Gott, dem ewigen Könige, dem Unvergänglichen und Unsichtbaren und allein Weisen,	k	C–A
25	sei Ehre und Preis in Ewigkeit. Amen.	l	
26	Amen.	m	

Mot. – motivika; Ton. p. – tonalni potek

Besedilo je uglasbeno za šestglasni zbor s continuum, ki pa ni bistven in skorajda ne more imeti druge vloge, kot da podvaja vokalne glasove. (V preglednici 20 je besedilo podano tako, kot v kompoziciji dejansko poteka: podane so tudi vse

tiste ponovitve, ki so pomembne za obliko celote. Krepko so natisnjeni tisti deli besedila, s katerimi se njihova specifična motivika predstavi prvič. Pri št. 14 nastopi npr. tudi besedilo »zum ewigen Leben«, vendar brez svojskega motiva; tega slišimo šele pri št. 17. Oštevilčenje služi le sklicevanju.) Kompozicija je izpeljana v nepretrganem toku, ki ga členijo bolj ali manj neopazne kadence; prava zaustavitev je le ob koncu dela 23, tik pred zaključno doksologijo. Kot je značilno za motetno kompozicijo, ima vsak del besedila svoj motiv, še pogosteje neko značilnost, ki jo je večkrat težko izpostaviti kot čisto določeno glasbeno tvorbo. Pogosto je to le značilni ritem, ki ga nakazuje že samo besedilo (npr. motivika d), značilna melodična kontura, včasih kak značilni skok (tako motiv i, za katerega je značilen skok kvarte navzgor). Skladno s tem, da motivika ni zmeraj zvedljiva na določene motive, motet ne poteka v smislu nenehnega imitacijskega izpeljevanja motivov kot moteti 16. stoletja. Ne glede na to je cela zakladnica zbarskih kompozicijskih postopkov časa; tu srečujemo razgibano homofonijo, kjer se zdaj v tem zdaj v onem glasu (ali dvojici glasov) pojavlja značilni ritem; homofonijo, v kateri so posamezni glasovi ali skupine glasov rahlo zamaknjene (motivika a); stavek, v katerem se isti motiv pojavlja v vseh glasovih, vendar v zamikih; imitacijsko ali antifonalno protipostavljanje po dveh ali po treh glasov; triglasne odlomke, prave imitacijske izpeljave (motivika e); daljše homofone odlomke (motivika k); razne kombinacije vsega tega in še kaj. Čeprav je kompozicija pripovedovalno navezovalna in zato po motiviki zmeraj drugačna, deluje prepričljivo enovito, čemur je treba iskati najgloblji razlog v Schützevem odnosu do besedila.

H. SCHÜTZ, SYMPHONIAE SACRAE

Z naslovom je mojster sam nakazal, da se navezuje na svojega učitelja in vzornika G. Gabrielija, ki je izdal zbirko s podobnim naslovom (*Sacrae symphoniae*, gl. str. 54). Kot duhovni koncerti so kompozicije zbirke razmeroma kratke. Osnovni princip njihove gradnje je zgoraj opisani način: Vsak vsebinsko izrazit del besedila ima svojsko uglasbitev; vzporedno s pripovedjo se tako navezujejo drugi na drugega tematsko različni in kontrastni deli celote. Vendar je med koncerti zbirke tudi nekaj takih, da se na koncu kompozicije ponovno povzame začetna tematika z začetnim besedilom, s čimer je dosežena tridelna simetričnost. Značilna je vloga instrumentov: ti pogosto uvajajo ali nakazujejo tematiko sledečega ali pa povzemajo tematiko predhodnega dela. Poleg tega nastopajo tudi sočasno s pevskimi glasovi, pri čemer so jim enakovredni. Z nizanjem tematsko in zvokovno kontrastnih delov učinkujejo nekateri veliki koncerti tretje knjige kot dramatično zaporedje izrazitih glasbenih podob.

H. SCHÜTZ, SAUL, SAUL, WAS VERFOLGST DU MICH

Med velikimi duhovnimi koncerti tretje knjige je uglasbitev Kristusovih besed, ki jih je sredi puščave nepričakovano zaslišal dotlej kristjane preganjajoči Savel (odtlej Pavel) in ki so v trenutku zaokrenile njegovo življenjsko pot (Apd 26, 14; novodobni slovenski prevod: 'Savel, Savel, kaj me preganjaš? Teško ti je udariti proti ostnu.'). Kompozicija je pisana za šest pevcev solistov (v Schützevem jeziku so to »favoriti«), dve violini (ali kaki drugi glasbili), dva štiriglasna zbora (v Schützevem jeziku sta to kapeli) in continuo. Izvaja se lahko tudi brez obeh kapel, lahko pa ju podvajajo ali nadomeščajo glasbila (podobno kot v zbirki *Psalmen Davids*).

Skladatelj je kratko besedilo razumel kot sestavljeno iz štirih delov in za vsakega od njih je v kompoziciji značilen svojski motiv (gl. preglednico 21).

Preglednica 21: H. Schütz, *Saul, Saul*

Besedilo	Motiv
Saul, Saul,	a
was verfolgst du mich?	b
Es wird dir schwer werden,	c
wider den Stachel zu löcken.	d

Kompozicijo bi lahko primerjali z dramatično slikarsko upodobitvijo razburljivega in usodnega dogodka, ko Savel in njegovo spremstvo sredi poti nenadno zagledajo močno svetlobo, zaslišijo glas, ne da bi videli, kdo govori, in popadajo na tla. V skladbi bi bilo mogoče prepoznati poskus, podati zvočno podobo dogodka, se pravi posneti klic »Saul«, ki odmeva po puščavi. Vendar dramatika kompozicije ni v glasbenoretorični figuri posnemanja neglasbene zvočnosti. Je izrecno glasbena, in sicer v razgibanem menjavanju in druženju izvajalskih skupin in motivov besedilnih delov. Kompozicija namreč ni narejena tako, da bi se štirje deli besedila prepeli v nespremenjenem zaporedju vsak s sebi lastno motiviko; kompozicija ni zgolj sestavljena iz štirih drugi v drugega prehajajočih delov. Prvi in drugi del besedila obvladujeta celoto – z njima se kompozicija začne in konča –, in klic »Saul« je pravzaprav ves čas prisoten. V tem okviru se kot neke vrste koncertne epizode pojavljata le favoritom namenjena tretji in četrti del besedila. Znamenito je mesto, ko klic »Saul«, ki preveva celotno kompozicijo, poverjen kapelama, nepričakovano vskoči v petje favoritov, ko le-ti podajajo zadnji del besedila; v gostem stavku se tako hkrati glasi dvoje različnih motivik. Podobno je ob koncu kompozicije: medtem ko vsi pojejo drugi del besedila, se oglašča tenor favorit s klicem »Saul«,

ki v dolgih vrednostih na glasbeno inventivni in novi način izstopa iz komaj preglednega zvočnega vrveža.

Kompozicija je znamenita po tem, da je motivično hierarhizirana; v njej prevladuje eno, in to tudi obvladuje celoto. Schütz je z njo presegel princip narativne navezovalnosti. Sredi 17. stoletja je kompozicija morala predstavljati izrazito novost.

H. SCHÜTZ, KLEINE GEISTLICHE KONZERTE

Mnogi koncerti zbirke, zlasti tisti za enega samega solista, so zasnovani kot monodične kompozicije, kot recitativni nastopi ali ariosi brez izrecnih motivov. Skladbe za več kot en pevski glas so oblikovno podobne skladateljevim koncertom iz zbirke *Symphoniae sacrae*, le da nimajo instrumentalnih glasov: vsak del besedila ima lastno motiviko, največkrat lastni motiv, ki se pojavlja v vseh glasovih skladbe, pri čemer je zelo pogosto uporabljen postopek imitacije. Tako kot se vrstijo členi besedila, tako se vrstijo oziroma navezujejo tematsko različni deli skladbe, kar pomeni, da je konec kompozicije po svoji tematiki različen od njenega začetka. Vendar se v nekaj kompozicijah začetno besedilo z isto glasbo ali motiviko ob koncu ponovi, s čimer nastane tridelna simetrija. A tak način oblikovanja celote, prisoten tudi v zbirki *Symphoniae sacrae*, je prej izjema kot pravilo.

Kot v pravkar opisanem koncertu *Saul, Saul*, najdemo postopek sočasnega kombiniranja različnih motivov tudi v nekaterih Schützevih malih duhovnih koncertih. Ta postopek, poznan že polifonikom 16. stoletja (gl. str. 42), je bil v vokalni glasbi prve polovice 17. stoletja še zmeraj razmeroma redek in nov. Večkrat je bilo že omenjeno, da so skladatelji časa posamezne vsebinske enote besedila, izjave družili z določenimi glasbenimi zamislimi, npr. z določenimi motivi, in da je imela uglasbitev danega besedila skoraj zmeraj obliko *zaporedja* motivično različnih delov. Nekateri pasusi Schützevih koncertov so zasnovani tako, da se sočasno pojeta dva vsebinsko različna, vendar na neki način dopolnjujoča se člena besedila. Skladatelj si je očitno predstavljal, da mora imeti vsaka izjava svojo glasbeno podobo, in tako se *hkrati* pojavljata in medsebojno kombinirata obenem z dvema besedilnima izjavama tudi dva različna motiva.

H. SCHÜTZ, WAS HAST DU VERWIRKET

Besedilo koncerta z začetnimi besedami 'Kaj si zagrešil' iz druge knjige *Kleine geistliche Konzerte* je vzeto iz Avguštinovih spisov. V čustveno napetem samogovoru se prvoosebni govorec obrača na Jezusa. V vrsti retoričnih vprašanj ga v prvem delu sprašuje, kaj je naredil, zagrešil, kaj je vzrok tega, da je bil obsojen na smrt. Sledi odgovor, v katerem se govorec samoobtožujoče zave,

da je vzrok vsemu temu on sam (»jaz«). V tretjem delu se govorec zgroženo zamišlja v to, kako nezimerna je Jezusova ponižnost.

Besedilo je uglasbeno kot ekspresivna monodična kompozicija za solista in continuo, katere ritem je kot v recitativu močno podrejen interpretovemu oblikovanju izraza. Solistična linija sestoji iz druga na drugo navezujočih se fraz; čustvena dinamika besedila se odraža v stopnjevalnih ponovitvah in vrhuncih, ki predstavljajo notranjo obliko kompozicije, povezano nerazdružljivo z notranjo obliko besedila. (Če bi odmislili besedilo in delo razumeli kot instrumentalno kompozicijo, bi bilo v njej komaj mogoče prepoznati kako izrecno glasbeno oblikovanje.)

H. SCHÜTZ, VELIKONOČNA HISTORIJA

Med Schützevimi historijami je najstarejša velikonočna, *Historia der Auferstehung Jesu Christi* ('Historija o vstajenju Jezusa Kristusa'), ki je izšla v tisku leta 1623 in jo je 38-letni skladatelj napisal za velikonočno bogoslužje dresdenske dvorne kapele. Pred tem se je v Dresdnu izvajala historija, ki jo je napisal eden od Schützevih predhodnikov, Antonio Scandello (1517–1580). Liturgičnim navadam dresdenskega dvora je treba pripisati dejstvo, da ima Schützeva historija isto besedilo kot Scandellova. To besedilo je nemška kompilacija poročil vseh štirih evangelijev o dogodkih v zvezi s Kristusovim vstajenjem. Neevangeljska sta le uvodni in zaključni zbor.

Schütz je besedilo uglasbil podobno kot Scandello in podobno kot so se uglasbljala besedila historij tudi sicer: vezno besedilo, tj. evangelistova pripoved se podaja kot recitativ, nastopi oseb pa so z izjemo nekaterih zelo kratkih samostojne skladbe z lastno motiviko. Kot pravi Schütz v uvodu, naj bo evangelist spremljan z enim od akordskih instrumentov ali pa s kvartetom viol da gamba. Evangelistov glas je zapisan v koralni notaciji, ki ne zaznamuje dolžinskih vrednosti; ritmiziran je le mestoma, zlasti v kadencah. Tako je zato, ker je oblikovan na osnovi koralnega recitacijskega obrazca, po katerem se je besedilo velikonočne historije pelo kot koralna liturgična drama. Čeprav je Schütz v času nastanka velikonočne historije poznal italijansko glasbo, njegovi recitativi v tem delu niso zasnovani v smislu sočasnega italijanskega genere rappresentativo. Za evangelistovo pripoved je značilna začetna figura d–a in po krajši ali daljši recitaciji na tonu a figura a–c'–a. Nastopi oseb obsegajo ob continuu skoraj zmeraj dva glasova, vendar je Schütz v uvodu k delu zapisal, da je eden od teh lahko izvajan instrumentalno. Nekateri nastopi vključujejo več glasov, tako npr. nastop treh žena, ki obsega poleg continua tri glasove, ali pa nastop apostolov, zasnovan kot šestglasni zbor s continuom. Kot je bilo omejeno, so nastopi oseb kratke samostojne kompozicije, oblikovane največkrat

tako, da ima vsak del besedila svoj motiv, ki je prisoten v obeh oziroma v vseh zgornjih glasovih. Zadnja skladba historije je pisana za dva štiriglasna zbor z dvema continuoma in evangelista; temu je poverjena le beseda »victoria« (‘zmaga’), ki jo poje v značilnem punktiranem ritmu, s čimer razločno izstopa iz zborovskega zvoka. Celotna historija deluje kot zaporedje izrazitih slik, ki jih povezuje glasbeno bistveno drugačen recitativ.

H. SCHÜTZ, BOŽIČNA HISTORIJA

Historia der Geburt Jesu Christi (‘Historija o rojstvu Jezusa Kristusa’) iz leta 1660 je uglasbitev kompilacije evangeljskih poročil o Jezusovem rojstvu, zamišljena kot dejanska liturgična glasba. Evangelistova pripoved, tj. spremno povezovalno besedilo, se podaja v obliki recitativnih nastopov s continuom, besede nastopajočih oseb ter uvodni in zaključni zbor pa so zasnovani kot duhovni koncerti. Nastope istih oseb spremljajo ista glasbila, izbrana tako, da jih simbolizirajo: ob angelih se oglašajo viole, ob pastirjih kljunaste flavte, kralja Heroda spremljajo cinki, duhovnike, ki razlagajo preroške besede, pozavne; te so se v glasbi časa tudi sicer uporabljale kot glasbila, ki spremljajo besede bogov. Oblikovno so koncerti zasnovani podobno kot kompozicije zbirke *Symphoniae sacrae*. Schütz je leta 1664 delo izdal, vendar brez koncertov; ti so bili najdeni šele v 20. stoletju, a niso v celoti ohranjeni.

PROTESTANTSKA KANTATA

Znotraj nepreštvene množice raznovrstnih skladb, namenjenih luteranskemu bogoslužju, se je v času od druge polovice 17. stoletja dalje začel oblikovati žanr protestantske kantate, ki je dobil v prvi polovici 18. stoletja, v dobi J. S. Bacha torej, razmeroma ustaljeno obliko.

Protestantsko kantato kot žanr določata tako funkcija v realnem glasbenem življenju kot glasbenooblikovne lastnosti. Funkcijsko je bila kantata osrednja, čeprav ne edina kompozicija nedeljskega ali prazničnega bogoslužja. Vsebina njenega besedila je bila na neki način vezana na liturgično vsebino dne (nedelje, praznika), ki mu je bila namenjena, se pravi na izbrani evangeljski odlomek, ki se je prebral sredi bogoslužja istega dne. Tako jo je mogoče videti kot glasbeno predstavitev liturgične vsebine nedelje ali praznika, za katerega je nastala. Z izjemo dvodelnih kantat se je kantata izvajala strnjeno, in sicer med evangelijem, ki ga je na neki način razlagala, in pridigo. Dvodelne kantate so se izvajale pred pridigo in po njej. Z glasbenooblikovnega stališča je bila kantata večdelna ali večstavčna kompozicija; sestajala je iz več vsebinsko sicer

povezanih, vendar oblikovno samostojnih besedil, in vsak od teh je bil uglasben kot oblikovno zaključena enota: del kompozicije ali stavek.

Nemški skladatelji 17. in 18. stoletja vključno z J. S. Bachom svojih kantat niso poimenovali s tem izrazom. Označevali so jih različno in poljubno: »Kirchenstück« ('cerkvena kompozicija'), »Kirchenmusik« ('cerkvena glasba'), »Concerto«, »Hauptmusik« ('glavna glasba'), »Motetto«, »Dialogo« ipd. Izraz »cantata« je imel v poznem 17. in 18. stoletju specifični pomen; zaznamoval je italijanski lirski žanr, različen od protestantske glasbe tako po funkciji, vsebini besedil, zasedbi, glasbi. Na začetku 18. stoletja je nemški teolog in pesnik Erdmann Neumeister začel izdajati besedila za protestantsko »Hauptmusik«, ki so sestajala predvsem iz recitativov in arij, tako kot sočasne italijanske kantate; sam je ta besedila pojmoval in označeval kot kantate in nemški muzikologi 19. stoletja so Neumeistrovo poimenovanje prenesli na celotni žanr. Neumeister je dejansko vpeljal novi tip protestantske kantate in nekateri menijo, da bi se izraz kantata pravilno uporabljal le zanj. Kljub takim pomislekom se danes za protestantsko »Hauptmusik«, bodisi starejšo ali mlajšo, vsesplošno rabi izraz kantata.

Kot je bilo omenjeno, so obsegale kantate več oblikovno samostojnih, čeprav vsebinsko povezanih besedil. Vsak od teh je bil uglasben v smislu enega od žanrov, kot so obstajali v protestantski glasbi časa. V kantatah srečujemo tako motet, koralni motet, duhovni koncert, koralni koncert, koral v kancionalnem slogu, recitativ in arijo. Gledano s tega zornega kota predstavlja kantata združitev žanrov, ki so v glasbi obstajali že prej.

Kot moteti so se v protestantskem okolju uglasbljali predvsem odlomki iz Biblije in neredko je bil prvi stavek kantate zasnovan kot motet, katerega biblično besedilo je predstavljalo ključno misel kantate oziroma ključno misel liturgične vsebine dne (nedelje, praznika), ki mu je bila kantata namenjena. Nadalje so kot izrecno protestantska glasba postali sestavni del kantat koralni in za kantato danega dne je bil ustrezni koral izbran z ozirom na vsebino svojega besedila. V kantatah 17. in 18. stoletja so se koralni pojavljali predvsem v najrazličnejših kompozicijskih predelavah. Ubesedeno v terminologiji, ki se za korale v kantatah sicer ne uporablja, to pomeni, da so se koralni pojavljali predvsem kot koralni moteti in koralni koncerti; neredko pa je bil dani koral v kantati prisoten tudi v obliki preproste štiriglasne harmonizacije, v t. i. kancionalnem slogu, in možno je, da se je v teh primerih petju priključila še zbrana kongregacija. Nekatere kantate so bile zasnovane tako, da so bili vsi ali pa nekateri njihovi stavki kompozicijsko različne predelave iste koralne melodije z različnimi kiticami, in te se označujejo z izrazom koralna kantata (tudi kantata »per omnes versus«, 'za vse verze', 'vključujoč vse kitice'). Slednjič so bile v

zgodnjih primerih žanra prisotne tudi že arije in recitativi; kot arije in recitativi so bila uglasbena zlasti za določeno kantato na novo spesnena besedila. Tudi v protestantski Nemčiji je prevladovala v 17. stoletju predvsem kitična arija: solistična in v smislu arije oblikovana uglasbitev kitičnega besedila, pričemer se je glasba iz kitice v kitico ponavljala ali pa je v smislu kitičnih variacij variirala. Neredko so bili med kiticami instrumentalni ritornelli.

Koliko stavkov naj bi imela kantata in kako naj bi bili ti uglasbeni, je bilo odvisno zlasti od samega besedila. Ena od možnih oblik zgodnje kantate je bila npr. tale: (1) motet z bibličnim besedilom; (2) arija z na novo spesnjanim besedilom; (3) arija z na novo spesnjanim besedilom; (4) koral v kancionalnem slogu, ki so ga lahko zapeli vsi prisotni.

Razlog, zakaj se je kantata kot osrednja večstavčna kompozicija bogoslužja danega dne pojavila prav v drugi polovici 17. stoletja, je treba iskati tako v razvoju same protestantske liturgije kot tudi v razvoju glasbe. Očitno se je znotraj protestantskega nedeljskega in prazničnega bogoslužja, kakršno je bilo v mestih, postopoma ustalila praksa, da se je med evangelijem in pridigo liturgična vsebina dne izrazila preko ustrezne glasbe. Z glasbenozgodovinskega stališča pa velja opozoriti, da je bila druga polovica 17. stoletja čas, ko se je izoblikoval in ustalil koncept večstavčnosti, brez katerega kantata ne bi bila možna.

Z izjemo kantat, ki jih je bilo z ozirom na splošno vsebino njihovega besedila možno izvajati kadar koli, so se kantate, kot je bilo omenjeno, komponirale za določene nedelje in praznike liturgičnega leta. To pomeni, da se je kantata, nastala za dano nedeljo ali praznik, mogla izvajati na dan, ki mu je bila namenjena, tudi naslednja leta. Protestantski skladatelji, zlasti kantorji, od katerih se je pričakovalo, da izvajajo glasbo sami komponirajo, so svoje kantate pogosto družili v letnike, cikle kantat za celotno liturgično leto. Letnik protestantskih kantat je obsegal kantate za domala vse nedelje, poleg tega pa še za nekatere praznike, kot je bil npr. dan reformacije (31. oktober), kar pomeni, da je štel okoli 60 del. Produkcija kantat je bila zelo velika; nekateri skladatelji so jih komponirali brez prekinitve in jih napisali na stotine, zlasti v prvi polovici 18. stoletja.

Čeprav je bila protestantska kantata v prvi polovici 18. stoletja ustaljeni žanr, je pomenljivo, da Johann Mattheson, vodilni nemški glasbeni teoretik in kritik časa, kantate še zmeraj ni videl kot enovito in samostojno glasbeno delo. Eno od obsežnejših poglavij njegovega leta 1739 izdanega dela *Der vollkommene Capellmeister* ('Dovršeni kapelnik') je posvečeno glasbenim žanrom (»Von den Gattungen und Abzeichen der Melodien«). Ko tu razpravlja o kantati, s čimer misli iz recitativov in arij sestoječo kompozicijo za solistični

glas in continuo, se pravi italijanski žanr, se Mattheson dotakne tudi nemške protestantske kantate, za katero sicer ne pozna drugega izraza kot 'tako imenovana redna cerkvena skladba' (v množini: »die so genannten ordentlichen Kirchen-Stücke«). Te kompozicije so po njegovem nekaj drugega kot kantate, čeprav se štejejo mednje: po eni strani so pisane za razna glasbila (ne le za continuo), po drugi pa vključujejo tudi zборе, korale, fuge itd. Zbori in fuge se po Matthesonu zgledujejo po starih motetih; ko pa se peti glasovi družijo z glasbili, predstavljajo »novi motetni stil«; s tem Mattheson misli duhovni koncert. Korale označuje kot »ode«, ki so po njegovem daleč od kantatne umetnosti. Če se vsemu temu dodajo še recitativi in arije, tj. sestavine prave kantate, nastane po Matthesonu nekaj, kar je v svoji raznolikosti sicer prijetno, česar pa vendarle ni mogoče imeti za samostojni žanr. Še zlasti pa takšna kompozicija po Matthesonu ni kantata, pač pa »ein aus viererley Schreib-Arten zusammen gestoppeltes Wesen«, 'iz različnih kompozicijskih načinov sestavljena stvar'.

M. WECKMANN, WENN DER HERR DIE GEFANGENEN

Za primer duhovnega koncerta, ki se z večstavčnostjo ali večdelnostjo približuje kantati, lahko vzamemo eno od del Matthiasa Weckmanna (o njem gl. str. 252). Kompozicija z začetnimi besedami 'Ko bo Gospod zaslužnjene na Sionu odrešil' (gl. preglednico 22) je zasnovana za štiri pevce soliste, dve violini, dve violi in continuo. Njeno nedolgo besedilo je enovito tako po izvoru (Ps 126), obliki in vsebini; kljub temu je uglasbeno kot sosledje štirih stavkov (ali delov), od katerih pa ni nobeden napravljen tako, da bi v njem dominirala ena sama glavna misel (tema, motiv) ali eno osnovno razpoloženje. Bolj kot to sestojijo iz niza drugi v drugega prehajajočih delov; v vsakem od teh se podaja ustrezn del besedila s svojsko motiviko. Oblikovni princip kompozicije je torej navezovalni. Prvi stavek (ali del) ima npr. dva dela: tenor poda prvi del besedila in isto stori neposredno za njim bas; za tem vstopajo glasovi z drugim delom besedila, ki se podaja z drugim značilnim motivom, ki obvladuje ves drugi, daljši del stavka. Podobno je v nadaljnjih stavekih. Princip navezovalnosti je še zlasti očiten ob koncu drugega stavka; zadnji del njegovega besedila je kot izraz veselja uglasben v tridobnem metrumu, kar je v glasbenovsebinskem smislu povsem različno od predhodnih delov stavka.

Stavki kompozicije niso stavki v polnem smislu. Na to opozarja njihov tonalni potek, saj se v večini primerov ne zaključijo v izhodiščni tonaliteti. S tega stališča izgleda skladba, ki se začne in konča na a, kot močno razširjeni duhovni koncert, katerega deli težijo k oblikovni samostojnosti.

Preglednica 22: M. Weckmann, *Wenn der Herr die Gefangenen*

St.	Besedilo (razdeljeno po glasbeni motiviki)	Ton. p.
1	Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion erlösen wird,	a–C
	dann werden wir sein, wie die Träumenden.	
2	Dann wird unser Mund voll Lachens und unsere Zunge voll Rühmens sein.	C–F
	Da wird man sagen unter den Heiden,	
	der Herr hat Grosses an uns gethan; dess sind wir fröhlich.	F–G
3	Herr, wende unser Gefängnis,	e–C
	wie du die Wasser gegen Mittage trockenest.	
4	Die mit Thränen säen,	a–A
	werden mit Freuden ernten.	
	Sie gehen hin und weinen,	
	und tragen edlen Samen,	
	und kommen mit Freuden, und bringen ihre Garben, und bringen ihre Garben.	
St. – stavki; Ton. p. – tonalni potek		

Tudi Weckmann je bil glasbeni retor. Motivika kompozicije je očitno izpeljana iz podob besedila, ki izpostavlja nasprotje med težko in žalostno sedanjostjo na eni strani in mislijo na srečno prihodnost na drugi.

D. BUXTEHUDE, GOTT HILF MIR

Za predstavljeno Weckmannovo skladbo ne moremo reči, da bi bila prava kantata; gotovo pa je primer zgodnje kantate kompozicija *Gott hilf mir* ('Bog mi pomagaj') lübeškega mojstra Dietricha Buxtehudeja (o njem gl. str. 255). Delo je pisano za ansambel dveh violin s continuom, tri soliste (dva soprana in bas) ter petglasni zbor. Ima sedem stavkov (gl. preglednico 23): (1) instrumentalna sonata; (2) arija za bas: odlomek iz Biblije, po vsebini prvoosebni klic pogublajočega se (utaplajočega se) človeka k Bogu, naj mu pomaga; (3) zbor: Bog odgovarja pogublajočemu se, naj se ne boji, saj bo ob njem, da ga tokovi ne bodo pogubili; (4) arija za bas: »Izrael, zaupaj v Boga!«; (5) koral: kitica izbranega koral pravi, da Bog gotovo pomaga tistemu, ki zaupa vanj; (6) arija (tercet za dva soprana in bas): besedilo je izraz zaupanja v Boga in prošnja, naj Bog utrdi človekovo šibko vero in mu pomaga prispeti v varno pristanišče; (7) zbor: »Izrael, zaupaj v Boga!«; Bog bo rešil Izrael vseh njegovih grehov. Kot je razvidno iz tega prikaza, nakazujejo besedila rahel vsebinski lok, značilen za protestantske kantate; v tem primeru bi ga bilo mogoče opisati kot pot od obupa do vere v rešitev.

Preglednica 23: D. Buxtehude, *Gott hilf mir*

Št.	Stavki	Ton. središča
1	sonata	c
2	arija (bas)	c
3	zbor	c
4	arija (bas)	c–G(dom)
5	koral	c–G
6	arija (tercet)	g
7	zbor	c

Da kantata ni skupek stavkov, pač pa enovito delo, je na prvi pogled razvidno iz tega, da je tonalno enotna. Prvi trije stavki so v c; 4. stavek se konča odprto na G (v funkciji dominante); 5. stavek je v c, a se konča na G (v funkciji tonike), morda tudi zato, ker je zadnji ton koral a g; 6. stavek je v g, 7. pa v izhodiščnem in osrednjem c. V tem, da se kar dva stavka ne zaključita s toniko, kot je vzpostavljena na njunem začetku, je mogoče videti ostanek v 17. stoletju še zmeraj močno prisotne večdelnosti (nasproti večstavčnosti), kjer posamezni deli skladbe niso nujno povsem zamejene in zaključene kompozicije.

Kratka uvodna sonata (1. stavek) sestoji iz vrste navezujočih se fraz s komaj nakazanimi kadencami. Od začetka do konca ima isti ritmični tok; melodija v paralelnih terciah in sekstah se razvija enakomerno in vsak njen ton nastopi dvakrat, zaradi česar je sonata izrazito enovita.

Z izjemo arije-terceta in koral a stavki kantate ne izkazujejo oblikovanja po vnaprej določenih oblikovnih shemah. Prva arija (2. stavek) je pravzaprav bolj kot arija duhovni koncert. Solist nastopa s posameznimi deli besedila, ki jih podaja v različno dolgih frazah. Uglasbitev je izrazito retorična: pomembnejše besede so v melodiji poudarjene, posamezne besede ali stavki se retorično ponavljajo, izraz »potapljam se« je uglasben kot tonsko slikanje. Violini se družita s solistom in povezujeeta njegove nastope z daljšimi ali krajšimi medigrami. Osnovno enovitost daje stavku isti metrum oziroma ritmični tok, ki mu brez prekinitev sledimo od začetka do konca.

Tudi v sledečem zboru (3. stavek) je glasbena oblika odvisna od besedila. Verzi besedila se podajajo preko prosto oblikovanih fraz brez motivičnih povezav. Stavek je zasnovan v nekoliko razgibani homofoniji, mestoma pa se razvije tudi imitacijska polifonija. Kljub temu se besede ne prekrivajo, tako da je zmeraj jasno, katero besedilo se izreka. S tem, da so zbarske fraze le nekajkrat povezane z violinsko medigro, je stavek bolj podoben motetu kot koncertu.

Naslednja arija (4. stavek) ima zelo kratko besedilo, ki se retorično ponavlja. Oblikovana je podobno kot prva arija (2. stavek), se pravi, da se nastopi

solista izmenjujejo z violinskimi medigrami. Skladba je enotna; ima isto ritmično gibanje in osrednji oziroma izhodiščni motiv, s katerim se poje vzklik »Israel, Israel«.

Sledi kitica iz koral *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* ('Po Adamovem padcu je vse pokvarjeno', 5. stavek). Kitice tega koral sestojijo iz osmih verzov, njegova melodija iz osmih fraz (3. in 4. fraza sta ponovitev 1. in 2.). Skladno s tem ima kompozicija osem delov: Posamezne fraze oziroma verze koral podaja zbor, vendar v močno parafrazirani obliki; njihovi začetki so imitacijski in glasbeni tok kompozicije se nekajkrat razcveti v bujne kolorature. Nad živahnim dogajanjem v zbornskih glasovih se v dolgih tonih pne melodija koral *Durch Adams Fall*, poverjena enoglasnima violinama, ki imata v tem stavku tako povsem drugačno vlogo kot v prejšnjih. Ob vsakem verzu, kot ga podaja zbor, zveni ustrezna koralna fraza, kar pomeni, da je celotni stavek, ki bi ga mogli imeti za koralni koncert, na neki način izpeljan iz koralne melodije. Kompozicija izkazuje kontrast med živahno polifonijo na eni strani in počasi potekajočo koralno melodijo – poznano vsem prisotnim – na drugi, kontrast, tako značilen za nemško glasbo 17. in prve polovice 18. stoletja.

Prava arija kantate je šele sledeči tercet (6. stavek), ki ima kitično obliko. Besedilo ima tri šestverzne kitice in glasba je členjena enako kot besedilo: Vse tri kitice imajo isto glasbo; glasbene fraze, ki se zaključujejo s kadencami, sovpadajo z verzi; po drugem in po četrtem verzu je kratka instrumentalna medigra. Na začetku, koncu in med kiticami arije je instrumentalni ritornello.

Zadnji stavek kantate (7. stavek) se začne s ponovitvijo klica »Israel, zupaj v Boga!«, besedila 4. stavka. Zborska uglasbitev tega vzklika je polifona predelava 4. stavka, pri čemer je koncertnost zaradi izmenjavanja violin in večglasnega zbora še bolj poudarjena. Nadaljnje besedilo je uglasbeno kot počasno potekajoče homofono recitiranje brez lastne motivike. Stavek ima tako dva precej različna dela, ki nista povezana niti motivično niti ritmično.

NEMŠKA ORGELSKA GLASBA

Poleg tega, da so se pri luteranskem bogoslužju peli moteti, duhovni koncerti, koralni, kantate, so se igrale tudi orgelske kompozicije. V prvi polovici 17. stoletja se je oblikovala močna in strnjena tradicija nemške orgelske glasbe, katere vrhunec predstavlja po splošno uveljavljenem mnenju orgelski opus J. S. Bacha. Nemški organisti 17. in prve polovice 18. stoletja so ustvarili ogromen glasbeni repertoar, ki predstavlja v glasbeni zgodovini izrazito in razpoznavno področje. Orgelska glasba je obstajala sicer tudi v drugih deželah, zlasti v Italiji

in Franciji, a kar so ustvarili nemški organisti, je bolj značilno in bolj opazno. Razpoznavnost in opaznost te glasbe temelji tako v množini nastalih del kot tudi v specifično glasbenih lastnostih: v specifičnih orgelskih žanrih, orgelskem idiomu, načinu glasbenega oblikovanja.

Nastanek in vzpon nemške orgelske glasbe je mogoče povezovati z dvema pojavoma: z razvojem izdelovanja orgel in z značilnostmi reformiranega bogoslužja. Mnoge cerkve nemških mest so bile v 17. stoletju opremljene z velikimi orglami, ki so imele dva, tri in celo štiri manuale, pedal in več desetih registrov. To so bila zvočno zelo bogata glasbila, ki so omogočala najrazličnejše zvočne kombinacije, in taka so nujno burila glasbeno fantazijo skladateljev organistov. A tudi samo reformirano bogoslužje je vzpodbujalo orgelsko igro. Običajno se je bogoslužje začelo z orgelskim preludijem ali toccato, zaključevalo s preludijem ali s fugo. Poleg tega so orgle spremljale kongregacijsko petje koralov, ga nadomeščale, zlasti pa so ga uvajale, in sicer tako, da se je melodija koralna, ki naj bi se pel, zaigrala najprej na orglah. Vse to je moglo biti bodisi improvizirano ali pa izvajano po zapisu, se pravi komponirano.

ŽANRI NEMŠKE ORGELSKE GLASBE

Skladno s prikazano funkcijo orgel je mogoče razumeti žanre nemške orgelske glasbe. Nemški organisti so izhajali iz tradicije svojega časa. Tako so komponirali skladbe, pripadajoče splošno poznanim žanrom za glasbila s tipkami, kot so obstajali v prvi polovici 17. stoletja: preludij, toccata, capriccio, fantazija, kancona, ricercare, variacije, ciaccona, passacaglia. Razumljivo je, da so imeli ti žanri v dolgem 17. stoletju svoj razvoj, v sklopu katerega sta se izoblikovala tudi žanr fuge in žanr preludija in fuge (kot dvojice). Poleg tega so se znotraj nemške orgelske tradicije oblikovali žanri, ozko povezani z luteransko liturgijo, pri katerih je bila osnova kompozicije izbrana koralna melodija: koralne variacije oziroma koralna partita, koralna fantazija, koralni preludij in koralna fuga.

Koralne variacije so niz variacij na izbrano koralno melodijo. Kompozicija je bila pravzaprav zamišljena kot instrumentalna vzporednica koralna, v kateri se namesto menjajočega se besedila posameznih kitic vrstijo variacije. Te so bile včasih označene kot »Versus 1«, »Versus 2«, 'prvi verz', 'drugi verz' itd. S tem niso bili mišljeni verzi, pač pa kitice. Variacije so se izvajale samostojno ali pa tako, da so se posamezne variacije izmenjavale s kongregacijskim petjem ustreznih kitic. Prva v nizu variacij je bila označena in največkrat tudi zamišljena kot prva od variacij, tako da se pri koralnih variacijah navadno ne vzpostavlja razmerje med temo in njenimi variacijami (kot v glasbi 18. stoletja, kjer je prva variacija šele tista, ki sledi temi).

Koralna fantazija je skladba na osnovi izbrane koralne melodije, ki je po svoji zasnovi prosta; bolj kot da bi se v njej pojavljala koralna melodija sama, temelji na motivih, izpeljanih iz fraz koralne melodije. Kompozicijske obdelave teh motivov se lahko vrstijo v istem redu kot v koralni melodiji, lahko pa tudi ne. Koralne fantazije so tako zelo raznolike in nekatere izgledajo kot proste improvizacije na osnovi motivov iz izbrane koralne melodije.

Koralni preludij je kompozicija, v kateri nastopi izbrana koralna melodija le enkrat: bodisi nespremenjena ali pa parafrazirana, vendar razpoznavna. Drugače kot pri fantaziji sovpada tako osnovna oblikovna zasnova koralnega preludija z osnovno oblikovno zasnovo izbranega koralnega: kolikor fraz ima koralna melodija, toliko delov ima tudi preludij. Kot je bilo omenjeno, je bil prvotni smisel koralnega preludija uvajanje skupinskega petja izbranega koralnega, katerega melodija se je na ta način priklicala v spomin.

Koralna fuga je fuga, katere tema je vzeta iz izbranega koralnega; največkrat je to prva, glasbeno značilna fraza koralnega, lahko pa poleg te še katera. Večkrat je kot kontrastni subjekt uporabljena druga fraza koralnega, ki se v poteku kompozicije tako kombinira s prvo. (O fugi gl. str. 250.)

Kako obravnavati, obdelovati koralno melodijo, bodisi kot glasbo bodisi kot nosilko besedila z določeno religiozno in teološko vsebino, je bilo vprašanje, s katerim so se nemški organisti nenehno soočali. To je privedlo do bogatega repertoarja koralnih kompozicij z neštevilnimi kompozicijskimi rešitvami in novimi glasbenimi vsebinami.

Od žanrov, ki so bili splošno razširjeni, je doživel v nemški orgelski glasbi specifični razvoj zlasti žanr preludija, ki se uvršča v široko žanrsko skupino instrumentalne glasbe z izvorom v solističnem improviziranju. Preludij nemških organistov ima svoj izvor v tipu preludija oziroma v toccati, kot jo med drugim vidimo v opusu Claudia Merula (gl. str. 128): Improvizacijsko toccatni deli kompozicije se izmenjujejo s krajšimi polifonimi odseki, ki se razvijajo v smislu imitacije na začetku predstavljene teme. Ta oblika je dobila v nemški glasbi velike razsežnosti: posamezni deli so postali daljši in polifoni so se razvili v obsežne fugate ali fuge. V drugi polovici 17. stoletja se je ustalila petdelna oblika: toccatni prvi del, prva fuga, fantazijski ali toccatni srednji del, druga fuga, toccatni zaključek. V toccatnih delih so skladatelji iskali nenavadno, presenetljivo, efektno, kontrastno orgelsko zvočnost, s fugami so razvijali velike monotematske oblike.

Nemško orgelsko glasbo je ustvaril dober ducat skladateljev organistov. Nekateri zgodovinski pregledi jih delijo v severnonemško, srednjenemško in južnonemško skupino. Najodločilnejši med njimi so bili severnonemški mojstri, ki so delovali v bogatih severnonemških mestih, med drugim v Hamburgu

in Lübecku, ki sta bila še zlasti pomembni središči orgelske umetnosti. Velja, da so se zgodnji severnonemški organisti, tj. oni iz prve polovice 17. stoletja, zgle- dovali pri amsterdamskem mojstru Janu Pieterszoonu Sweelincku, ki se je sam vzoroval pri angleških virginalistih, in nekateri so tudi dejansko študirali pri njem. Kar štirje kasnejši hamburški organisti so bili njegovi učenci, zaradi česar ga je Johann Mattheson v 18. stoletju označil kot očeta (»Organistenmacher«) hamburških organistov.

Pregled opusov pomembnejših nemških organistov je ena od poti, kako se približati nemški orgelski umetnosti.

TABULATURNNA NOTACIJA

Nemški skladatelji 17. stoletja so svoje orgelske kompozicije, včasih pa tudi druge, zapisovali običajno namreč v tabulturni notaciji, in sicer v t. i. novi nemški tabulaturi, ki se je v 16. stoletju razvila iz stare nemške tabulature. Ta notacija ni poznala notnega črtovja. Toni so se zapisovali s črkami, nad katerimi so bili znaki, ki so označevali njihovo trajanje. Vsakemu tonu sta tako pripadala dva znaka: za višino in za trajanje. Če opišemo malo natančneje, so se toni v veliki oktavi zapisovali z velikimi črkami, v mali z malimi, v enočrtani s črtico; kromatično povišani ton je bil zaznamovan s krivoljastim podaljškom. Trajanje, zapisano nad črko, se je označevalo s črtami: pokončna črta nad črko je pomenila, da je zapisani ton celinka; če je bila črta prekrížana z eno vodoravno črtico, je pomenila polovinko, če z dvema, četrtinko, če s tremi, osminko itd. Pri več zaporednih enakovrednih tonih, npr. osminkah, so bile pokončne črte prekrížane z vodoravnimi; tako so nastale nekakšne »mreže«, značilne za izgled te notacije. Punktirane note so imele ob pokončni črtici piko; pavze so se prepoznale tako, da se je zapisala le ritmična vrednost brez tona. Glasovi so bili zapisani drugi nad drugim. Zapis štiriglasne skladbe je tako obsegal osem vrstic: štiri pare, od katerih je vsak označeval višino in trajanje tonov enega glasu.

JAN PIETERSZOOM SWEELINCK

Življenje (Deventer 1562 – Amsterdam 1621). Sweelinck je bil iz organistovske družine; njegov oče, on sam in njegov sin so bili z malenkostnimi presledki skoraj celo stoletje (od 1564 do 1652) organisti v amsterdamski cerkvi Oude Kerk. Sweelinckova vzgoja je bila zelo verjetno v rokah pastorja imenovane cerkve. Poleg tega, da ga je v glasbo uvajal oče, ki pa je umrl, ko je bilo skladatelju enajst let, so bili njegovi glasbeni učitelji še nekateri drugi amsterdamski

in haarlemški glasbeniki; domnevno se je namreč nekaj časa šolal tudi v Haarlemu. Najkasneje leta 1580, ko je imel osemnajst let, je postal organist v cerkvi Oude Kerk v Amsterdamu, kar je ostal do konca svojega življenja.

Nizozemska je sprejela kalvinistično verzijo protestantizma, pri katere bogoslužju je bilo dovoljeno le skupinsko kongregacijsko prepevanje psalmov t. i. Ženevskega psalterja brez orgelske spremljave. (Ženevski psalter je v verze in kitice preoblikovani francoski prevod vseh 150 bibličnih psalmov, ki je bil v dokončni podobi izdan leta 1562; opremljen z enoglasnimi melodijami je bil namenjen kongregacijskemu petju pri kalvinističnem bogoslužju. Iz francoščine se je kasneje prevajal v druge jezike.) Orgle so se v kalvinističnih okoljih razumevale kot posvetno glasbilo in tako Sweelinckove službene obveznosti niso vključevale niti igranja pri bogoslužju niti komponiranja sakralnih kompozicij. Pač pa je bila njegova dolžnost ta, da je v cerkvi Oude Kerk vsak dan dvakrat, zjutraj in zvečer, priredil orgelski recital. Ti recitali so bili mestne prireditve, glasba, ki jo je mesto prosto nudilo komur koli. Sweelinck je na svojih recitalih domnevno zlasti improviziral. Njegovi vsakodnevni koncerti so veljali za mestno znamenitost in take so jih obiskovali tujci, ki so se v cvetočem in mednarodnem Amsterdamu mudili iz poslovnih, političnih in drugih razlogov.

Sweelinckovo življenje je bilo na zunaj monotono in brez posebnih dogodkov. Bil je poročen in imel je več otrok. Amsterdam je zapustil le redko in še takrat samo za nekaj dni. Večkrat je sodeloval pri prenovi ali gradnji orgel v drugih nizozemskih krajih.

Poleg tega, da je vsak dan koncertiral, je imel Sweelinck svojo zasebno glasbeno šolo. Leto študija, ki je vključevalo bivanje v njegovi hiši, je stalo 200 florintov. Številni glasbeniki so študirali pri njem, zlasti nizozemski in severnonemški; kot je bilo omenjeno, so slednji zanesli Sweelinckov vpliv v nastajajočo tradicijo nemške protestantske orgelske glasbe. V učne namene je Sweelinck priredil daljši odlomek iz traktata *Le istituzioni harmoniche* ('Temelji glasbene harmonije') Gioseffa Zarlina; ta priredba se je ohranila v nemškem prevodu njegovih nemških učencev.

Opus. Sweelinckov opus šteje okoli 250 vokalnih in okoli 70 skladb za glasbila s tipkami. Med njegovimi vokalnimi skladbami so polifone francoske šansone, nekaj madrigalov, saj je bil italijanski madrigal v njegovem času mednarodno poznan žanr, peščica polifonih latinskih motetov, katerih zasedba vključuje tudi continuo. Njegovo glavno vokalno delo je uglasbitev celotnega Ženevskega psalterja v francoščini; ker so trije psalmi v dveh verzijah, je teh kompozicij natančno 153. Svoja vokalna dela je Sweelinck izdajal v tiskanih zbirkah; instrumentalna so se ohranila v prepisih.

SWEELINCKOVE SAKRALNE KOMPOZICIJE

Uglasbitev celotnega Ženevskega psalterja je bila Sweelinckov vseživljenjski podvig. Zdi se, da je celo življenje uglašbljal besedila te pomembne zbirke in svoja novonastala dela s presledki objavljaj. (Štiri zbirke njegovih psalmov so izšle v letih 1604, 1613, 1614 in 1621, slednja že po njegovi smrti.) Namen teh skladb ni bil, da bi se prepevale pri bogoslužju, kjer so se psalmi peli le enoglasno, pač pa v zasebnih krogih amsterdamskih in drugih glasbenih ljubiteljev kalvinistične usmeritve. Kompozicije Sweelinckovega psalterja so zasnovane v polifoniji štiri do osem načeloma enakovrednih glasov; vse so grajene na osnovi melodij Ženevskega psalterja, ki pa so s kompozicijskega stališča v različnih kompozicijah obravnavane na različne načine. To Sweelinckovo delo velja za pomemben spomenik nizozemske sakralne glasbe.

Tudi Sweelinckovi moteti, ki jih je 37, so izšli v tiskani zbirki. Moteti kot uglasbitve latinskih paraliturgičnih ali liturgičnih besedil v kalvinističnem bogoslužju niso imeli mesta. Sweelinck jih je posvetil nekemu katoliku in zelo verjetno so bili namenjeni katoliškim skupnostim, ki so kljub uradnemu kalvinizmu še vedno obstajale. V motetih, ki so izšli leta 1619, je Sweelinck sledil času: zasnoval jih je za pet glasov s continuum, ki pa le podvaja basovski glas.

SWEELINCKOVA DELA ZA GLASBILA S TIPKAMI

Sweelinck velja danes predvsem za skladatelja kompozicij za glasbila s tipkami. Le-teh ni izdajal v tisku in tako je možno, da jih je napisal več, kot se jih je ohranilo v prepisih. Ločevanje med orglami in čembalom pri Sweelincku še ni izpeljano in tako se večina njegovih kompozicij lahko igra bodisi na čembalu bodisi na orglah. Kot je razvidno iz njih samih, je Sweelinck dobro poznal sočasno italijansko, angleško in špansko glasbo za glasbila s tipkami; domnevno je bil osebno znan z angleškima virginalistoma Johnom Bullom in Petrom Philipsom.

Sweelinckove kompozicije za glasbila s tipkami so treh vrst: toccate, fantazije in variacije. Toccate so v pogledu oblikovne zasnove improvizacijske. Njihov osnovni kompozicijski princip je princip navezovanja: sestojijo iz vrste drugi v drugega neopazno prehajajočih delov, od katerih ima vsak nekaj svoj-skega, bodisi določeni motiv, figuro, domislek, ki je značilen le za svoj del kompozicije. V nastalem nepretrganem glasbenem toku se vzpostavlja vsebinska napetost, ki doseže ob koncu kompozicije svoj vrhunec, pogosto tudi s hitrejšim gibanjem (npr. v šestnajstinkah). Oblikovni princip teh kompozicij je torej isti kot pri polifonih kompozicijah 16. stoletja, le da je zamisel kompozicije iz sosledja motivično različnih delov tu uresničena v klavirskem stavku.

Drugače so zamišljene fantazije, ki jih zgodovinsko lahko izpeljemo iz fantazij angleških virginalistov (gl. str. 335). To so dolge kompozicije; nekatere trajajo tudi po deset in več minut. Vsaka fantazija ima temo, ki poteka v počasnih vrednostih; na začetku kompozicije se predstavi v enem od glasov in imitira v ostalih, podobno kot v polifonih kompozicijah 16. stoletja. Tema je v nadaljevanju ves čas prisotna, bodisi v tem bodisi v onem glasju; v nekaterih obsežnejših fantazijah nastopa v srednjem delu v avgmentaciji (dvakrat ali celo štirikrat počasneje), v zadnjem pa v diminuciji (dvakrat hitreje). Ostali glasovi potekajo hitreje in so motivično neodvisni od teme; v njih se, podobno kot v toccatah, navezujejo drugi na drugega po motivu, figuri, domisleku različni deli. Bolj kot osnovna misel deluje ves čas prisotna tema kot arhitektonsko ogrodje celote, na katerega je pripeto dogajanje v ostalih glasovih, preko katerih se razvija pravi vsebinski tok kompozicije.

J. P. SWEELINCK, FANTAZIJA V D

Nekaj fantazij J. P. Sweelincka je zasnovano na principu odmeva; označujejo se tudi kot eho fantazije. Takšna je npr. *Fantazija v d*. Začne se s štiriglasno imitacijo teme; njen zadnji nastop, podaljšan in oblikovno zaokrožen (s kadenco na d), se neposredno ponovi v tišji dinamiki kot odmev. V nadaljevanju se tema ne pojavlja; sledijo si drugi na drugega navezujoči se oziroma drugi v drugega prehajajoči deli, ki so bodisi melodične sekvence, motivi, kratke figure; vsak se neposredno ponovi kot odmev. Oblikovno je torej tudi ta kompozicija zasnovana po principu zaporednega navezovanja motivično različnih delov, le da nastopi vsak dvakrat, drugič v tišji dinamiki, na orglah pa tudi v drugem barvnem odtenku. Tema, z ekspozicijo katere se kompozicija začne, tako ni tema v pravem pomenu besede, saj ne obvladuje celote (kot v drugih mojstrovih fantazijah).

Sweelinck je napisal tudi vrsto variacij; nekatere od teh so na religiozne pesmi, druge na posvetne ali pa na plese. Velja, da je prevzel in nadaljeval variacijske postopke angleških virginalistov. Nekateri njegovi variacijski nizi privzemajo tehnike kontrapunktskih variacij, pri katerih se natančno vodi vsak posamični glas; drugi so zasnovani v prostem klavirskem stavku. V slednjih so nekatere variacije (tj. posamične variacijske predelave teme) oblikovane tako, da je celotna variacija izpeljana na isti način (npr. v štiriglasni razgibani homofoniji), druge pa tako, da se način obdelave nenehno menja, kot da bi si skladatelj na improvizacijski način sproti izmišljal, kako naj bo kateri del teme preoblikovan.

Kot instrumentalno idiomatsko zamišljena glasba je Sweelinckov opus za glasbila s tipkami značilen in razpoznaven.

SAMUEL SCHEIDT

Življenje (Halle 1587 – Halle 1654). Nekateri zgodovinski pregledi navajajo, da se imena treh najpomembnejših nemških skladateljev prve polovice 17. stoletja začnejo na »Sch«: Schein, Schütz in Scheidt. Od teh je komponiral za orgle le Scheidt, ki je skoraj celo življenje preživel v rojstnem Halleju. Bil je iz meščanske družine, saj je bil njegov oče halleški mestni superintendent za vodo. Kot deček je obiskoval latinsko mestno gimnazijo, glasbeno pa se je izobraževal morda pri mestnem kantorju. Leta 1603 ali 1604, ko mu je bilo kakih sedemnajst let, je postal organist v cerkvi sv. Mavricija, »Moritzkirche«, eni od treh halleških mestnih cerkva. Kot poroča Johann Mattheson, je bil Scheidt nekaj časa učenec amsterdamskega organista Jana Pieterszooona Sweelincka. Ko se je vrnil v Halle, je leta 1609 zasedel mesto dvornega organista mejnega grofa Christiana Wilhelma von Brandenbug (Christian Wilhelm von Brandenburg), ki je rezidiriral v Halleju in katerega kapelo je v tistem času formalno vodil sicer odsotni Michael Praetorius. V tej vlogi je Scheidt igral orgle pri dvornem bogoslužju, z lastnim igranjem oskrboval dvor s čembalsko glasbo, poleg tega pa igral orgle tudi v halleški stolnici. Leta 1618 so bili Scheidt, Michael Praetorius in Heinrich Schütz naprošeni, da bi prispevali glasbo za neko priložnost v magdeburški stolnici, in Scheidt se je takrat zelo verjetno srečal s svojim sodobnikom Schützem. Leta 1619 je Scheidt postal grofov kapelnik, hkrati pa ostal tudi kapelni organist. Pod njegovim vodstvom je imela halleška dvorna kapela okoli deset instrumentalistov in okoli pet pevcev solistov.

Med tridesetletno vojno (1618–1648) je bilo mesto Halle močno prizadeto. Grof se je udeleževal vojnih pohodov na protestantski strani, zaradi česar je bila kapela v razsulu. Glasbeniki so jo večinoma zapustili in Scheidt, ki je ostal v mestu, je bil dlje časa brez plače. V teh razmerah si je med drugim pomagal s poučevanjem. Leta 1628 je postal glasbeni direktor mesta, »director musices«, kar je pomenilo, da je moral skrbeti za glasbo vseh mestnih cerkva. Prav v tej zvezi je napisal veliko sakralnih, v smislu koncertov zasnovanih kompozicij. Položaj direktorja ga je privedel v hud spor z rektorjem gimnazije, in sicer v zvezi z vprašanjem, kdo razpolaga z dijaki, ki naj bi pri bogoslužju sodelovali kot pevci. (V podobnem sporu je bil stoletje kasneje J. S. Bach.) Razmere so se tako zaostriale, da na veliko noč leta 1630 v nobeni halleški cerkvi ni bilo petja. Slednjič je moral Scheidt odstopiti z mesta glasbenega direktorja. Leto 1634 ga je osebno prizadelo: v mestu je razsajala kuga, ki mu je v enem mesecu vzela vse štiri otroke. Scheidt je ostal dvorni kapelnik vse do konca svojega življenja.

Opus. Scheidtov opus je zelo obsežen, saj šteje sodobni popis njegovih

kompozicij 570 enot. Skladatelj je svoja dela ves čas objavljaj in izdal tako 7 vokalnih in 9 instrumentalnih zbirk, ki so izšle večinoma v Hamburgu in Halleju. Le kakih dvajset njegovih del se je ohranilo v rokopisnih prepisih. Vse Scheidtove objavljene vokalne kompozicije, ki jih je okoli 250, so sakralne. Med njimi je nekaj uglasbitev latinskih, največkrat liturgičnih besedil, velika večina pa ima nemška besedila, med katerimi so zlasti odlomki iz Biblije ter protestantski koralni. Žanrsko so Scheidtove kompozicije moteti, koralni moteti, veliki in mali duhovni koncerti ter koralni koncerti. Njegova prva zbirka, *Cantiones sacrae* ('Svete pesmi'), vsebuje – z izjemo ene skladbe – osemglasne ali dvozborske motete in koralne motete brez continua. V drugi zbirki, *Prima pars concertuum sacrorum* ('Prvi del svetih koncertov'), so objavljeni veliki duhovni koncerti za raznovrstne instrumentalne in vokalne glasove s continuo. Vse nadaljnje Scheidtove zbirke, med katerimi so štiri naslovljene kot *Neue geistliche Concerten* ('Novi duhovni koncerti'), vsebujejo le male duhovne koncerte in male koralne koncerte za nekaj pevskih glasov in continuo.

Scheidtov ansambelski instrumentalni opus sestoji iz plesov (pavane, gagliarde, courante, allemande, intrade), nekaj kancon in 70 skladb, ki jih je sam poimenoval kot simfonije in jih izdal v zbirki z naslovom *LXX Symphonien auff Concerten manir* ('Sedemdeset simfonij na koncertni način'). To so enostavčne kompozicije za tri glasove in continuo; namenjene so bile bogoslužju, kjer naj bi uvajale petje duhovnih koncertov, zaradi česar so urejene po modusih.

S. Scheidt je znan zlasti kot avtor številnih kompozicij za instrumente s tipkami, ki jih je okoli 170, in prav zaradi tega ga nekateri zgodovinski pregledi vidijo kot začetnika nemške orgelske glasbe. Najpomembnejši del svojega orgelskega in čembalskega opusa je objavil v treh zvezkih z naslovom *Tabulatura nova*, ki so vsi izšli leta 1624. Naslov zbirke pomeni, da so kompozicije zapisane v štirivrstni partituri, ki jo je Scheidt za razliko od prave tabulature notacije (gl. str. 240) poimenoval kot »novo tabulaturo«. S tem, ko je svoje kompozicije objavil v partituri, ki ima toliko vrst črtovja, kolikor je glasov, je Scheidt poudaril njihovo kontrapunktskost.

Prva dva zvezka 'Nove tabulature' sta zelo raznovrstna; tu so zlasti kompozicije na osnovi raznih posvetnih pesmi, protestantskih koralov in nekaterih gregorijanskih spevov, kanoni na protestantske korale, poleg tega pa še nekaj plesov in drugih krajših priložnostnih skladb: kanon na heksakordalno zaporedje tonov c–a, fantazija na isto zaporedje, fuga, skladba z odmevom, naslovljena kot *Echo* ('Odmev'), fantazija. Ta dva zvezka dobro odražata Scheidtovo vlogo dvornega organista in čembalista.

Tretji zvezek vsebuje le liturgično orgelsko glasbo, in sicer tisto, ki so jo potrebovali protestantski organisti. Tu so verzeti: kompozicija na osnovi

izbrane melodije za Kyrie, kompozicije na osnovi devetih različnih melodičnih obrazcev za petje hvalospeva Magnificat, skladbe na osnovi latinskih himnusov, namenjenih določenim praznikom liturgičnega leta, kompozicija na osnovi ene od melodij za Credo, kompozicija na osnovi vzklika Benedicamus Domino, s katerim so se zaključevale večernice; nadalje je tu predelava koral, ki naj bi se pel pri obhajilu (*Jesus Christus unser Heiland*, 'Jezus Kristus, naš Zveličar'), slednjič šestglasna kompozicija z dvojnimi pedalom, ki bi se lahko igrala za zaključek bogoslužja (*Modus ludendi pleno organo pedaliter*, 'Kako igrati polne orgle s pedalom'). Z izjemo zadnje so se vse te skladbe izvajale bodisi kot nadomestki za ustrezne dele liturgije, kot uvod v petje ustreznega koral ali pa v smislu t. i. prakse alternatim. Slednje velja zlasti za kompozicije na osnovi obrazcev za petje hvalospeva Magnificat. Vsaka od njih sestoji iz niza variacij: pri večernicah (kjer se poje Magnificat) je zbor pel lihe verze imenovanega hvalospeva, sode pa so nadomeščale posamezne orgelske variacije, in sicer iz niza, ki je imel za osnovo tisti melodični obrazec, po katerem je hvalospev pel zbor.

Mnogo kasneje, leta 1650, je Scheidt izdal še zbirko sto preprostih štiriglasnih harmonizacij protestantskih koralov z naslovom *Tabulatur-Buch hundert geistlicher Lieder und Psalmen* ('Tabulturna knjiga sto duhovnih pesmi in psalmov'), ki so bile namenjene bodisi spremljanju kongregacijskega petja ali izmenjavanju z njim. Korali so v tej zbirki urejeni po liturgičnem letu.

Zunaj zbirk se je ohranilo še nekaj drugih Scheidtovih priložnostnih skladb, med katerimi so plesi, koralne predelave, intrada, tri toccate. Vso to razdrobljeno raznovrstnost lahko vidimo kot odsev razvejanega glasbenega mišljenja in pestrega glasbenega življenja.

ŽANRSKI PREGLED SCHEIDTOVE ORGELSKE GLASBE

Če skušamo Scheidtov orgelski opus določiti z žanrskega stališča, so v njem predvsem kompozicije na osnovi že obstoječih melodij: protestantskih koralov, (gregorijanskih) koralnih spevov, nereligioznih pesmi. Te kompozicije so bodisi verzeti (na melodije gregorijanskih spevov), koralni preludiji, zlasti pa variacijski nizi, in tisti na koralne melodije predstavljajo zgodnje primere koralnih variacij.

Scheidtove variacije na nereligiozne pesmi – namenjene bolj strunskim glasbilom kot orglam – imajo nekoliko opaznejši klavirski idiom in bolj homofono tkivo, variacije na korale pa so izrazito kontrapunktske. V njih se Scheidt kaže kot polifonik, ki si je kompozicijo predstavljal kot splet glasov, ki jih je treba smiselno voditi in izpeljati od začetka do konca. V Scheidtovih variacijah se koralna melodija pojavlja največkrat nespremenjena; postavljeno v enega od

glasov jo lahko spremlja en, dva ali trije drugi glasovi. Ti so po svoji tematiki največkrat prosti ali pa se le malenkostno ozirajo na koralno melodijo; včasih so zasnovani v kanonu; pogosto so zanje značilne tipične figure, ki se večkrat pojavljajo v sekvencah. Scheidt je imel smisel za oblikovanje variacijskega niza kot celote: variacije so z ozirom na njihovo tehniko znotraj niza preiščljeno in včasih tudi simetrično razporejene in zaporedje variacij je zasnovano tako, da izkazuje določeno kompozicijsko logiko s kulminacijo v zadnji variaciji.

Prostih kompozicij je v Scheidtovem opusu malo, in še te so razmeroma kratke. Scheidt ne pozna tiste oblike preludija, kjer se toccatni deli izmenjujejo s polifonimi. Skladno s tem njegova glasba ne kaže tipičnih značilnosti orgelskega idioma z vsemi zvočnimi, teksturnimi in vsebinskimi kontrasti, po katerih so znani kasnejši nemški organisti.

Kot prvi vidni skladatelj, ki je tehnike kontrapunktskega variiranja prenesel na protestantski koral, je Scheidt vzpostavil normo, na katero so se opirali in iz katere so izhajali kasnejši nemški organisti. Tako velja za začetnika dolge tradicije komponiranja orgelskih koralov, ki je imela svoj vrhunec v delih J. S. Bacha.

HEINRICH SCHEIDEMANN

Življenje (Wöhrden 1597 – Hamburg 1663). Heinrich Scheidemann je bil sin organista, ki je služboval sprva v kraju Wöhrden (v deželi Holstein, zdaj Schleswig-Holstein v severni Nemčiji), kjer se mu je rodil sin Heinrich, kasneje pa v cerkvi sv. Katarine v Hamburgu. Kot mladenič je Heinrich študiral v Amsterdamu pri znamenitem Janu Pieterszoonu Sweelincku. Ko se je vrnil v Hamburg, je sicer neznanega leta nasledil svojega očeta. Poleg tega, da je bil organist, je v cerkvi sv. Katarine opravljal tudi uradniška dela. Znan in cenjen je bil kot organist, skladatelj, orgelski izvedenec in učitelj. V njegovem času so bile orgle v cerkvi sv. Katarine obnovljene in v novi podobi so imele štiri manuale, pedal in 56 registrov. Kot glasbenik na vidnem mestu je sodeloval z drugimi hamburškimi glasbeniki, kot sta bila Matthias Weckmann, organist v cerkvi Jakobicirhe, in Thomas Selle, kantor v hamburškem zavodu Johanneum. Med njegovimi učenci je bil njegov asistent Johann Adam Reincken. Scheidemann je ostal organist pri sv. Katarini vse do leta 1663, ko je umrl za kugo. Nasledil ga je Johann Adam Reincken, ki se je med tem poročil z njegovo hčerko.

Opus. Scheidemannov opus ni posebno obsežen, saj šteje le okoli 130 kompozicij. Med temi je nekaj čez 30 pesmi za glas in continuo na nemška religiozna besedila, ki bi jih z nekaterimi pomisleki lahko šteli k žanru nemške pesmi,

ostalo pa je namenjeno glasbilom s tipkami, čembalu in orglam. Njegove čembalske skladbe, ki jih je okoli 25, so plesi in plesni pari (allemande, courante, mascherata); neredko sledijo plesu tudi variacije. Scheidemann je napisal okoli 80 orgelskih skladb, med katerimi so najznamenitejše koralne: koralni preludiji, koralne fantazije in koralne variacije.

ORGELSKÉ KOMPOZICIJE

V koralnih preludijih se koralna melodija pojavlja na dva načina: bodisi nespremenjena v enem od glasov ali pa okrašena, parafrazirana in izpostavljena na posebnem manualu (na manualu hrbtnega pozitivu). Koralne fantazije so dolge in virtuozne kompozicije; ker so zelo zgodnji primeri tega žanra, velja Scheidemann za njegovega začetnika.

Scheidemannove proste skladbe so preambuli (tj. preludiji), toccate, fantazije, kancone in predelave, tj. intabulature motetov, zlasti Orlanda di Lassa in Hansa Lea Hasslerja. Preambuli so raznoliki. Nekateri imajo obliko, ki jo je mogoče vzporejati z zgoraj opisano tipično obliko orgelskega preludija: prostemu uvodnemu delu sledi v smislu fuge polifono oblikovani srednji del, ki se izteče v zaključek. Srednji del je v nekaterih primerih tako dolg, da se s Scheidemannovimi preambuli nakazuje kasnejša oblika preludija in fuge.

H. SCHEIDEMANN, IN DICH HAB ICH GEHOFFET

Osnova te koralne fantazije je istoimenski koral ('Vate zaupam'), katerega melodija sestoji iz petih fraz. Kompozicija ima temu ustrezno pet brez prekinitve potekajočih delov, v katerih se v nespremenjenem vrstnem redu obravnava pet fraz koralu, čemur sledi nekoliko daljši zaključek. Vodena je strogo štiriglasno. Koralne fraze se pojavljajo v vseh štirih glasovih, bodisi na osnovni višini (na d), kvinto višje (kot odgovor v fugi) ali kvinto nižje. Na začetku vsakega dela nastopi ustrezna koralna fraza nespremenjena, v nadaljevanju pa skoraj zmeraj parafrazirana oziroma diminuirana, pri čemer se njena dolžina ne spremeni: na mestu, ko nastopi v frazi v prvotni podobi novi ton, nastopi isti ton tudi v parafrazi, čeravno sredi figure, hitre pasaže ipd. Na ta način je ohranjena prvotna hitrost gibanja koralne melodije, ki poteka v polovinkah. Drugače je le v drugem delu, kjer se toni koralne melodije pojavljajo v četrtskih, in ne polovinskih zamikih.

Za primer, kako je kompozicija zamišljena, si lahko ogledamo dva njena dela, prvega in tretjega. Nespremenjena in zato dobro slišna in razpoznavna prva fraza nastopi v altu – od začetka jo spremlja tenor –, nato v basu, kvinto višje v sopranu – tu je njen zaključek rahlo parafraziran –, za tem ponovno nespremenjena v basu. Vse to je podobno ekspoziciji fuge. V nadaljevanju

nastopi znova v basu, vendar počtetverjena (v brevis), in nad dolgimi basovskimi toni se vrstijo kratke značilne figure, vsaka v smislu odmeva dvakrat. Ta del kompozicije komaj kaže povezavo s koralom, saj je pozornost usmerjena v odmev, ki ga je na orglah možno interpretirati z menjavanjem raznobarnih registrov. Sledi parafraza v sopranu, in kompozicija preide v drugi del.

V tretjem delu kompozicije nastopi tretja fraza šestkrat (če ne štejemo nastopov, ki niso izpeljani do konca); prvič je spremenjena le v svojem zaključku, v nadaljevanju pa si sledijo v različnih glasovih – bodisi na osnovni višini bodisi kvinto nižje – zmeraj druge parafraze, in zadnja ima obliko hitro potekajočih (šestnajstinskih) figur. Skladatelju je preprosta melodija očitno nudila obilo možnosti za razvijanje lastne glasbene fantazije.

Kot številne koralne kompozicije tudi ta nima razkazovalnosti ali vehevence, značilne za marsikateri preludij, pač pa daje vtis umirjene meditacije.

FRANZ TUNDER

Življenje (Bannesdorf na otoku Fehmarn v Baltskem morju (zdaj Fehmarn) 1614 – Lübeck 1667). Predvideva se, da je bil Tundrov prvi učitelj glasbe kantor v Burgu, mestu na istem otoku (zdaj tudi Fehmarn). Znano je, da je leta 1632 študiral glasbo v Kopenhagnu, morda pri tamkajšnjem dvornem kapelniku. Še istega leta 1632 je postal dvorni organist na dvorcu Gottorf (v kraju Schleswig v deželi Schleswig-Holstein). Tu bi se lahko seznanil s Schützevo glasbo, saj je bila gottorfska vojvodinja Maria Elisabetha (Maria Elisabeth von Sachsen), hčerka Schützevega gospoda Johanna Georga I., Schützeva učenka. Tundrov predhodnik na mestu gottorfskega organista je konec dvajsetih let kot orglar (izdelovalec orgel) potoval v Firence; možno je, da ga je na potovanju spremljal bodoči naslednik, ki bi se v Firencah lahko seznanil s Frescobaldijevo glasbo. Tako bi bila razložljiva trditev Johanna Matthesona, da je bil Tunder Frescobaldijev učenec. Leta 1641 je Tunder postal organist v eni od najpomembnejših severnonemških cerkva, v Marijini cerkvi (Marienkirche) v Lübecku, kjer je ostal do smrti in kjer je poleg službe organista opravljal tudi upravna in blagajničarska dela. Kot organist je Tunder spremljal bogoslužje, prirejal pa je tudi t. i. 'večerno glasbo' (»Abendmusiken«, gl. str. 256), na kateri je izvajal svoja in druga orgelska ter vokalna dela, med katerimi so bile verjetno tudi skladbe italijanskih sodobnikov. Nasledil ga je Dietrich Buxtehude.

Opus. Tundrov opus ni obsežen; sestoji iz 17 vokalnih, izključno duhovnih del, 14 orgelskih skladb in ene nepopolno ohranjene ansambelske kompozicije,

naslovljene kot *Sinfonia*. Vse to se je najbrž igralo v okviru lübeške večerne glasbe. Tundrove vokalne skladbe, od katerih imajo nekatere latinska, večina pa nemška besedila, so pisane za enega ali nekaj glasov in nekaj glasbil s continuumom. Žanrsko so mali duhovni koncerti, duhovne arije in koralni koncerti; poleg tega so med njimi tudi take večstavčne koralne kompozicije, ki vključujejo več kitic danega koral ali vse, zaradi česar jih je mogoče imeti za zgodnje primere koralne kantate. Tundrov orgelski opus obsega koralne fantazije, dvoje koralnih variacij in pet preludijev. Ti so tridelni in sestojijo iz improvizacijskega oziroma toccatnega uvoda, fuge in improvizacijsko prostega zaključka, v katerega fuga neopazno preide. Taki so po svoji zasnovi podobni Scheidemannovim.

FUGA

V doslejšnjem prikazu je bil že večkrat uporabljen izraz fuga, ne da bi bil razložen. Kompozicije, naslovljene s tem izrazom, so obstajale v instrumentalni glasbi tudi že v drugi polovici 16. stoletja, a to ne pomeni, da so to bile fuge v zdaj ustaljenem pomenu besede, niti ne pomeni, da so neposredni predhodniki fuge. Velja tudi nasprotno: številne kompozicije, ki jih je mogoče videti kot predhodnike fuge ali pa tudi že prave fuge, ne nosijo tega imena. Vendar se je v drugi polovici 17. stoletja izraz začel razmeroma enotno uporabljati za kompozicije z nekaterimi določenimi oblikovnimi značilnostmi. Fuga je bila v glasbi živo prisotna od sredine 17. do približno sredine 18. stoletja. Vrhunec umetnosti fuge predstavljajo fuge J. S. Bacha.

Najbolj jedrnato povedano je fuga monotematska, polifona, s postopkom imitacije izpeljana in tonalno osrediščena kompozicija. Fuga ima eno razpoznavno in značilno temo, ki na začetku v smislu imitacije z zamikom vstopa v posameznih glasovih, in sicer izmenično v območju tonike in v območju dominante. Prvi nastop je v območju tonike in se imenuje »dux« (‘vodja’), drugi, imenovan »comes« (‘spremljevalec’) ali odgovor, je v območju dominante, tretji znova v območju tonike itd. Odgovor se tonalno ne sme preveč oddaljiti od izhodišča, zaradi česar ga je treba včasih nekoliko prilagoditi, kar je določeno s pravilom o realnem in tonalnem odgovoru. Zgolj shematsko in brez detajlov lahko to pravilo predstavimo takole: Če poteka dux le v območju tonike, npr. da je to C, lahko ostane comes nespremenjen, se pravi da lahko v celoti poteka v območju dominante, kvinto više na G; tretji glas bo v tem primeru brez večjega harmonskega preskoka znova lahko nastopil s temo kot dux, se pravi na C. Če pa je tema takšna, da vodi od tonike k dominantni (ali pa

obratno), se pravi od C na G, bi nespremenjeni realni odgovor vodil iz območja G v območje D, kar bi kompozicijo na samem začetku popeljalo v preveč oddaljeno tonalitetno območje in ogrozilo njeno tonalno osrediščenost. Zato je treba odgovor (comes) ustrezno spremeniti, in sicer tako, da iz območja G vodi nazaj v območje C. Takšen odgovor se za razliko od nespremenjenega, se pravi realnega, imenuje tonalni odgovor. Drugi nastop teme (comes) in njene nadaljnje nastope spremljajo v ostalih glasovih ustrezno oblikovane melodije; če katera od teh tudi v nadaljevanju kompozicije stalno spremlja temo, se imenuje kontrastsubjekt. Prvi del kompozicije, v katerem se tema kot dux in comes predstavi v vseh glasovih, se imenuje ekspozicija. Izrazi za dele fuge kot ekspozicija, dux, comes itd. so se večinoma ustalili šele kasneje; sistematične teorije fuge namreč v 17. stoletju ni bilo.

V nadaljevanju skladbe se tema, bodisi kot dux bodisi kot comes, pojavlja ali v okviru osnovne tonalitete ali v bližnjih tonalitetah, in sicer v vseh glasovih (kot v ekspoziciji) ali pa le v nekaterih. Ob koncu kompozicije je zopet v osnovni tonaliteti ali pa se skladba zaključi s kakim drugim poudarkom. Tako se npr. kot zaključek lahko uvede »stretta«, 'tesna', v kateri je zaporedje vstopov 'stisnjeno': tema vstopi v vsakem naslednjem glasu prej, kot se v predhodnem izteče. Če je hotel skladatelj uvesti stretto, je moral temo vnaprej oblikovati tako, da je bilo to možno. Mesta, kjer v nadaljevanju fuge nastopa tema, se imenujejo izpeljave. Med ekspozicijo in prvo izpeljavo kot tudi med nadaljnjimi izpeljavami so možni ustrezni prehodi, imenovani medigre; tu se lahko nadalje razvija tema ali kateri od njenih motivov, ali pa se uvajajo novi motivi.

Prikazani opis daje vtis, da je fuga kompozicija iz več sekcij, vendar ni tako. Fuga poteka v enem samem nepretrganem zamahu: ekspozicija se brez prekinitve nadaljuje v prvo medigro, prva izpeljava se lahko vpelje, ne da bi se medigra zaključila s kadenco, izpeljave se neopazno nadaljujejo v medigre. V mnogih vrhunskih fughah J. S. Bacha je formalni vidik potisnjen v ozadje, tako da se pravi vsebinski tok kompozicije vzpostavlja mimo njega.

ZGODOVINSKA UMESTITEV FUGE

Izraz fuga, ki se je kot glasbeni termin začel pojavljati v 14. stoletju, se je zmeraj nanašal na imitacijo; zaznamoval je bodisi kompozicijski postopek, pri katerem glas na neki način imitira, ponavlja tisto, kar je bilo predhodno v nekem drugem glasu, ali pa kompozicijo, nastalo po tem postopku. »Fuga« pomeni v latinščini 'beg': za glas, ki ga v zamiku imitira, »zasleduje« drugi glas, si lahko predstavljamo, da pred njim »beži«.

Zgodovina fuge se umešča v zgodovino tistih instrumentalnih kompozicij, ki imajo točno določeno število glasov in so izpeljane s postopkom imitacije.

Tovrstne kompozicije so se začele pojavljati sredi 16. stoletja in največkrat so se označevale kot *ricercari*, zlasti v Italiji. Težko si je ustvariti jasno sliko o tem, kako je nastala nova oblika; po eni strani zaradi nepreglednega števila in raznolikosti kompozicij, ki jih je na neki način mogoče videti na poti nastajanja fuge, po drugi pa zaradi neustaljenosti terminologije, ki je bila vrhu vsega v Italiji drugačna kot na severu. Na začetku 17. stoletja so polifone imitacijske kompozicije komponirali na severu angleški virginalisti in Jan Pieterszoon Sweelinck – največkrat so jih poimenovali kot fantazije –, na jugu pa predvsem Girolamo Frescobaldi, ki jih je naslavljal z izrazi *ricercare*, *capriccio*, fantazija, kancona. Nekatere fantazije severnih mojstrov imajo eno samo glavno temo, kar velja tudi za večino Frescobaldijevih omenjenih skladb. Nedvomno je nekatera dela tega mojstra kot tudi posamezne dele njegovih kancon že mogoče gledati kot prave fuge, čeprav jih sam ni tako poimenoval.

Odgovor na vprašanje, kje in kdaj je fuga nastala, je odvisen od tega, kako široko postavimo njene določilnice. Če so te nekoliko širše, so fuge poleg nekaterih Frescobaldijevih del tudi posamezni stavki Legrenzijevih in Corellijevih sonat; če pa določamo fugo retrospektivno, s stališča tistega, kar je bila v prvi polovici 18. stoletja, lahko splošno in spregledujoč posamezne primere rečemo, da se je izoblikovala v misli nemških skladateljev, zlasti nemških organistov druge generacije, onih, ki so delovali sredi in v drugi polovici 17. stoletja. Omeniti velja Frescobaldijevega učenca J. J. Frobergerja, njegovega znanca M. Weckmanna, J. A. Reinckena, D. Buxtehudeja. Vsi ti kot tudi drugi so delovali na osnovi tako Sweelinckove kot Frescobaldijeve dediščine. Da se je fuga oblikovala zlasti pri nemških skladateljih, je v določeni meri treba pripisati dejstvu, da je bila italijanska glasba 17. stoletja usmerjena v opero, oratorij, kantato, sonato, instrumentalni koncert, v žanre, pri katerih polifono izpeljevanje ni imelo prvenstvene vloge.

Kot je bilo razvidno iz nekaterih dozdajšnjih prikazov, se fuga ni razvijala le kot samostojna kompozicija, pač pa tudi v sklopu drugih žanrov, npr. kancone, toccate, preludija.

MATTHIAS WECKMANN

Življenje (Niederdorla v bližini Mühlhausna v Turingiji ok. 1616 – Hamburg 1674). Weckmannov oče je bil izobražen cerkveni dostojanstvenik in tudi pesnik. Ko je bil Matthias star nekaj čez deset let, ga je oče zaradi očitne glasbene nadarjenosti poslal v Dresden k Heinrichu Schützu, a poleg Schütza

so ga tu poučevali še drugi dvorni glasbeniki. Sam je pel v zboru, ko pa zaradi mutacije tega ni več mogel, je dobil mesto enega od dvornih organistov.

Kakih sedemnajst let star je bil po Schützevem posredovanju poslan v Hamburg, kjer je na stroške svojega dresdenskega gospoda, se pravi saškega volilnega kneza Johanna Georga I., študiral pri Sweelinckovih učencih Jacobu Praetoriusu, organistu v Petrikirche, in Heinrichu Scheidemannu, organistu v cerkvi sv. Katarine. Po vrnitvi v Dresden je postal član nove kapele, ki jo je osnoval knezov sin Johann Georg II. Ta ga je kot svojega glasbenika za nekaj časa odstopil danski dvorni kapeli, tako da je bil Weckmann v letih 1642–46 v Nykøbingu na Danskem.

Ko se je kasneje mudil v Hamburgu in Lübecku, se je tu leta 1648 poročil; za pričo mu je bil Franz Tunder, organist v lübeški cerkvi sv. Marije. Naslednja leta je preživel v Dresdnu in tu se je seznanil z dvema pomembnima glasbenikoma: s skladateljem in teoretikom Christophom Bernhardom in s skladateljem Johannom Jacobom Frobergerjem, ki je priložnostno obiskal dresdenski dvor. Kasneje sta si dopisovala in Froberger je poslal Weckmannu nekatere svoje kompozicije, da bi mu pokazal, kako komponira.

Leta 1655 se je izpraznilo mesto organista v hamburški Jakobikirche. Po preizkusu, ki je bil menda zelo prepričljiv, ga je dobil Weckmann, ki je na tem mestu ostal vse do svoje smrti. Leta 1660 je ustanovil collegium musicum, ki je združeval kakih petdeset hamburških glasbenikov in s katerim je v katedralni obednici izvajal različno, tudi italijansko glasbo. Po ženini smrti se je še enkrat poročil, a le nekaj let zatem umrl. Na pogrebu je njegov prijatelj Christoph Bernhard izvedel njegovo sicer izgubljeno kompozicijo *In te Domine speravi* ('Vate zaupam, Gospod').

Opus. Ohranjeno je 13 obsežnejših vokalnih sakralnih del na pretežno nemška in v manjši meri latinska besedila. Posplošeno gledano so te kompozicije med duhovnim koncertom in protestantsko kantato (primer Weckmannove tovrstne kompozicije je opisan na str. 234). V skladateljevem vokalnem opusu je še 9 krajših solističnih pesmi, ki so nastale za poroke in druge sorodne priložnosti. Komponiral je za ansambel in ohranjeno je 11 sonat za tri ali štiri glasbila in continuo. Orglam je namenjeno 9 koralnih variacij, 5 kancon, 5 toccat in še nekaj posamičnih skladb (fantazija, preambulum, fuga, toccata), čembalu pa 6 partit (suit), ki so vse v molskih tonalitetah, ter variacije na neko nemško pesem.

WECKMANN KOT SKLADATELJ

Kot skladatelj je bil Weckmann pester in mnogostranski v tem smislu, da je izhajal iz različnih tradicij in jih nadaljeval. Pri Schützu se je učil vokalnega

komponiranja; od njega je prevzel tehnike vokalne polifonije, prav tako pa tudi odnos do besedila, se pravi retorično interpretiranje vsebine uglasbljenih besed. Pri Sweelinckovih učencih J. Praetoriusu in H. Scheidemannu je spoznal komponiranje za glasbila s tipkami, tipe orgelskih in čembalskih skladb ter ustrezne kompozicijske tehnike. Poznal je dela svojega sodobnika Frobergerja, kot vodja collegium musicum je med drugim izvajal sodobno italijansko glasbo, in slednjič je iz njegove rokopisne zapuščine razvidno, da je bil seznanjen tudi z deli francoskih clavecinistov. Vse to je znal na ustrezn način sprejeti v svojo glasbo.

Čeprav je bil mnogostranski, je Weckmann znan predvsem po svojih orgelskih delih. Njegove toccate, ki trajajo po nekaj minut, niso posebno obsežne skladbe. Večina jih nima fuge oziroma fugata. Največkrat se začnejo z dolgo ležečimi akordi, ob katerih potekajo različno figurirane linije. Nadaljnji deli se razlikujejo po značilni figuraliki in glasbenem stavku. Nekoliko drugačno zasnovano ima *Toccata v e*: po toccatnem uvodu sledi fuga, tej pa akordsko zamišljeni odsek, ki preide v toccatni zaključek. Za razliko od ostalih se ta kompozicija uvršča torej v žanr orgelskega preludija, kot so ga razvijali nemški organisti. Weckmannove toccate so izrazito idiomatske kompozicije, ki dajejo vtis, da je skladatelj iskal nove in nove vzorce značilno orgelskega glasbenega stavka.

V Weckmannovem opusu so najznamenitejše koralne variacije. Nekateri njegovi variacijski nizi obsegajo manjše število variacij (dve, tri), drugi jih imajo več (npr. sedem), in obsežnejši trajajo tudi do pol ure. Weckmann je poznal vse v njegovem času obstoječe tehnike variiranja in v zvezi z vsako je naredil korak dalje. Privzeta koralna melodija se v njegovih nizih pojavlja na različne načine: kot zgornji glas razgibanega homofonega stavka; močno parafrazirana in virtuosno diminuirana se razločno izrisuje na homofonem ozadju; potekajočo v dolgih notnih vrednostih jo spremljata dva hitra, v kanonu zasnovana glasova; položena je v gosto polifono tkivo, katerega tematika je izpeljana iz nje same. Nekatero variacijo njegovih nizov bi bilo možno interpretirati kot koralne fantazije.

M. WECKMANN, *ES IST DAS HEIL UNS KOMMEN HER*

Med obsežnejšimi Weckmannovi nizi je *Es ist das Heil uns kommen her* ('K nam je prišlo odrešenje'), ki sestoji iz sedem variacij. V prvi je koralna melodija v pedalu položena v gost polifoni stavek, katerega motivika je povezana s frazami koral. V drugi spremlja nespremenjeno koralno melodijo premi kanon v zgornji kvinti z zamikom ene polovinke. V tretji variaciji je koralna melodija dobro slišna v srednji legi; ostali glasovi jo parafrazirajo z motivi, izpeljanimi

iz nje. Četrta in peta variacija sta zasnovani kanonično, podobno kot druga: v četrty poteka kanon med spremljevalnima glasovoma v spodnji oktavi z zamikom četrtnke, v peti pa v spodnji kvinti, prav tako z zamikom četrtnke. Šesta variacija je po kompozicijski izpeljavi koralna fantazija, ki sama traja okoli deset minut (tri- do štirikrat dlje kot ostale variacije niza). Kompozicija približno sledi zaporedju fraz koralne melodije, tako da ima vsak zaporedni del skladbe za tematsko osnovo ustrezno koralno frazo. Koralne fraze se pojavljajo zdaj v tem, zdaj v onem glasu, tudi v imitaciji, bodisi v prvotni obliki bodisi parafrazirane in diminuirane, na osnovni višini ali predstavljene, v daljših ali krajših vrednostih, razpoznavne ali pa skrite v gostem in dogajanja polnem glasbenem stavku. A ob vsej prosti fantazijskosti je ta variacija, ki jo vseskozi prevevajo motivi iz koralne melodije in reminiscence na njene fraze, izpeljana z mislijo na arhitektoniko celote. V zadnji variaciji je koral, dobro slišen v tenorju, del gostega polifonega stavka, podobno kot v prvi. Kot je razvidno iz tega opisa, Weckmannove variacije niso nizi miniaturni; tako po dolžini kot po kompozicijski zasnovi so obsežne in dogajanja polne kompozicije.

DIETRICH BUXTEHUDE

Življenje (Helsingborg ok. 1637 – Lübeck 1707). Buxtehudejev rod izhaja verjetno iz kraja Buxtehude v bližini Hamburga. Oče Dietricha Buxtehudeja je bil organist. Za leto 1641 je izpričan kot organist v Helsingborgu (na Skandinavskem polotoku, v 17. stoletju na Danskem, zdaj na Švedskem), in tako se domneva, da je bil Buxtehude rojen v tem kraju. Vsekakor je bil rojen na Danskem, zaradi česar se je razmišljalo o njegovem danskem poreklu. Družina se je čez čas preselila v Helsingor (na drugi strani ozkega preliva, na danskem otoku Zealand, severno od Kopenhagna), kjer je Buxtehude preživel mlada leta in zelo verjetno obiskoval latinsko šolo. Glasbeno se je izobraževal pri svojem očetu. Njegova prva služba je bila služba organista v Helsingborgu, ki jo je imel nekaj let pred tem njegov oče, kasneje pa je postal organist v cerkvi nemško govoreče skupnosti v Helsingoru.

Leta 1668 se je po smrti skladatelja Franza Tundra izpraznilo mesto organista v Marijini cerkvi v Lübecku, ki je bilo v tistem času eno najodličnejših v severni Nemčiji. Potem ko je bilo več kandidatov zavrnjeno, je bil izbran takrat enaintridesetletni Buxtehude. Še istega leta je postal lübeški meščan in se poročil s hčerko svojega predhodnika. Morda je bila poroka pogoj za dosego službenega mesta, kar v tistem času in okolju ni bilo nenavadno. Poleg službe organista je dobil Buxtehude v omenjeni cerkvi še službo tajnika in blagajnika,

za katero je prejemal posebno plačo. V Lübecku je ostal vse do svoje smrti, kar pomeni skoraj štiri desetletja.

Buxtehudejevo glavno opravilo je bilo, da je igral orgle ob nedeljah in praznikih, in sicer pri glavnem dopoldanskem in popoldanskem bogoslužju, prav tako pa tudi pri večernicah dan pred praznikom oziroma v soboto popoldne. Z orgelsko igro je uvajal bogoslužje, s koralnimi preludiji kongregacijsko petje koralov; preludiral je pred izvajanjem drugih vokalnih skladb, skrbel pa tudi za ostalo instrumentalno in vokalno glasbo, ki se je igrala ali pela pri bogoslužju. Za bogoslužje je tudi komponiral, in sicer tako orgelska kot vokalna dela, čeprav komponiranje vokalnih del ni sodilo k njegovim organistovskim obveznostim.

Opus. Buxtehudejev ohranjeni vokalni opus šteje 122 del, instrumentalni 134. Z izjemo okoli deset skladb so vse Buxtehudejeve vokalne kompozicije sakralne in ob nekaterih latinskih jih ima velika večina nemška besedila. Žanrsko in oblikovno so bodisi duhovni koncerti, duhovne arije ali kantate. Arije so uglasbitve sakralnih kitičnih besedil v kitični obliki ali v obliki kitičnih variacij, medtem ko imajo koncerti največkrat prozno besedilo. Med koncerti in arijami so tudi predelave koralov oziroma na izbranem koralu temelječe kompozicije, ki jih je tako mogoče razumeti kot koralne koncerte oziroma na koralu temelječe arije. Poleg tega so v Buxtehudejevem vokalnem opusu večstavčna dela, ki sestojijo iz koncertov, arij, koralov in se uvrščajo v žanr protestantske kantate. Nekatero od teh so nastale morda s kasnejšo združitvijo posameznih že poprej obstoječih enot. (Opis izbrane Buxtehudejeve kantate je na str. 235.)

Velika večina Buxtehudejevih instrumentalnih del je za instrumente s tipkami, predvsem za orgle. Najobsežnejši in tudi najbolj poznani so njegovi orgelski preludiji (imenovani tudi toccate), ki jih je okoli 25. Nadalje je v njegovem orgelskem opusu malo manj kot 50 koralnih kompozicij, zlasti preludijev in fantazij, namenjenih dejanskemu bogoslužju. Ostale Buxtehudejeve skladbe za instrumente s tipkami – bodisi za čembalo bodisi za orgle – so ciaccone, toccate, preludiji, kancone (pogosteje imenovane canzonette), fuge, variacije (sestoječe iz arije ali plesa in sledečih variacij). 19 suit je gotovo namenjeno čembalu. Buxtehude je sam izdal dve zbirki po sedem sonat za violino, violo da gamba in continuo, kar je skoraj vse, kar je objavil – če spregledamo nekaj posamičnih vokalnih kompozicij in nekaj izgubljenih tiskov. V njegovem ohranjenem opusu je poleg objavljenih še sedem sonat za isti ali podobne sestave. Skupno jih je torej 21.

LÜBEŠKA VEČERNA GLASBA

Buxtehude je zaslovel zlasti zaradi t. i. 'večerne glasbe' (v mn. »Abendmusiken«), ki jo je prirejal zunaj svojih rednih organistovskih obveznosti. Domneva se,

da je imela lübeška večerna glasba, ki je obstajala že pred Buxtehudejem, svoj izvor v honoriranih orgelskih koncertih, ki so jih lübeški organisti prirejali za trgovce, ki so na borzni dan – ob četrtnih – čakali na odprtje borze. Podobni orgelski koncerti so bili tudi v nekaterih drugih severnih trgovskih mestih (Amsterdam, Kopenhagen). Večerne koncerte v cerkvi sv. Marije so finančno vzdrževali lübeški trgovci, zaradi česar so se jih meščani mogli udeleževati zastonj. Obdržali so se vse do začetka 19. stoletja, a svoj vrhunec so doživeli prav v času Buxtehudejevega službovanja. Buxtehude jih je prestavil na poznojesenske nedelje; natančno jih je prirejal na zadnji dve nedelji po prazniku sv. Trojice, tj. zadnji dve nedelji pred adventom, ter na drugo, tretjo in četrto adventno nedeljo, in sicer ob štirih popoldne. Zanje je komponiral posebna glasbena dela, ki so bila žanrsko najbližje oratorijem in katerih besedila so imela duhovno, tudi narativno vsebino. Izvajalo jih je veliko število glasbenikov, ki so bili razporejeni po galerijah cerkve in bili včasih tudi kostumirani. Buxtehudejeva »večerna glasba« se ni ohranila; od nje je ostalo le nekaj tiskanih libretov.

Lübeški večerni koncerti so bile znamenite glasbene prireditve, zaradi katerih so mesto in njegovega organista obiskovali številni glasbeniki. Avgusta 1703 sta bila pri Buxtehudeju Johann Mattheson in mladi Georg Friedrich Händel, od katerih je bil prvi kandidat za njegovega naslednika. V zimskih mesecih leta 1705–1706 pa se je v Lübecku mudil takrat dvajsetletni J. S. Bach, ki je verjetno slišal Buxtehudejeve večerne koncerte decembra 1705. Buxtehude je umrl leta 1707; njegov naslednik – ta ni bil Mattheson – se je v smislu pogoja za nastop službe poročil z eno od Buxtehudejevih hčera.

BUXTEHUDEJEVI PRELUDIJI

Opis Buxtehudejevih preludijev ali toccat, kot so tudi poimenovani nekateri primerki istega žanra, je variacija že podanega opisa (gl. str. 239). To so dolge, obsežne, inventivne, orgelsko idiomatske in virtuozne kompozicije. Sestojijo iz več raznolikih in kontrastnih delov, pri čemer je osnovni oblikovni princip celotne kompozicije izmenjavanje improvizacijsko oziroma prosto zasnovanih delov s strogo izpeljanimi fugami. Deli kompozicije lahko neopazno prehajajo drugi v drugega – fuga preide v prosto improviziranje – ali pa so ločeni z razločno kadenco in premorom.

V nekaterih preludijih je tako, da trije prosti deli oklepajo dve fugi: prosti del – fuga 1 – prosti del – fuga 2 – prosti del. Kompozicijsko prosti deli dajejo vtis virtuoznih improvizacij, zlasti tisti na začetku preludija: tu so solistične, večkrat tudi figurirane pasaže ali razloženi akordi v eni ali obeh rokah; pasaže ali razloženi akordi ob dolgo ležečih pedalnih tonih; virtuozne pasaže za

solistični pedal, ki jih lahko sekajo rezki akordi; menjavanje hitrih pasaž z dolgo ležečimi akordi; dramatične in nepričakovane pavze. Zdi se, da se je skladatelj pri tem predajal hipnemu domisleku, iskal kontrast, nepričakovano, raznoliko, nenavadno, izrabljaj zvočne možnosti velikih orgel in razkazoval svojo virtuzoznost. Kompozicijsko prosti deli sredi kompozicije (npr. med prvo in drugo fugo) so pogosto drugačni: tu lahko nastopi kratek adagio, homofoni odsek, kratka kompozicijska obdelava danega motiva, teme, ali pa celo kratek fugato. Večkrat je tako, da je del med dvema fugama sestavljen iz več sekcij, ki se bodisi nizajo druga za drugo ali pa brez opaznega presledka prehajajo druga v drugo. Vsemu temu predstavljajo ostro nasprotje fuge. Nasprotje je zaznavno že v tem, da imajo fuge – drugače kot ritmično raznoliki prosti deli – enakomerno, večkrat tudi motorično gibanje. Teme Buxtehudejevih fug so zelo plastične, lahko razpoznavne, izrazite. Sledenje fugi, ki izhaja iz ene same teme in jo je mogoče slišati zdaj tu zdaj tam, je pri poslušanju Buxtehudejevih preludijev drugačna estetska izkušnja kot prepuščanje skladateljevi improvizacijski domiselnosti. Zaključki Buxtehudejevih preludijev so najpogosteje prav tako dramatične improvizacije, v katerih ponovno prihaja do izraza skladateljeva invencija, kot jo je lahko razvijal na zvočno bogatih glasbilih.

Nasploh dajejo Buxtehudejevi preludiji vtis, da je imel skladatelj neskončno glasbeno fantazijo in da si je venomer lahko zamišljal nove efektne glasbene podobe. Poslušanje te glasbe je kot potovanje po fantastični pokrajini z vedno novimi in novimi nenavadnimi oblikami. Dobro bi jo označili s terminom »stylus phantasticus«, s katerim so nekateri teoretiki 17. stoletja označevali glasbo, ki ima svoj izvir le v skladateljevi notranjosti (in ne npr. v vsebini uglasbljanega besedila).

Preludije, podobne Buxtehudejevim, so komponirali tudi drugi nemški skladatelji: V. Lübeck, G. Böhm, Buxtehudejev učenec N. Bruhns. Marsikatero delo teh skladateljev ne zaostaja za Buxtehudejevimi preludiji. Vendar so Buxtehudejevi že zaradi svojega števila, zlasti pa zaradi svoje glasbene enovitosti vidnejši od sorodnih skladb njegovih sodobnikov. Zgodovinsko gledano je žanr orgelskega preludija dosegel svoj vrhunec prav z Buxtehudejevimi deli. Noben skladatelj za njim ni ustvaril tako zanimivega in tako obsežnega opusa tovrstnih del. V prvi polovici 18. stoletja je ta žanr skoraj v celoti nadomestila dvojica preludija in fuge, tako npr. v orgelskem opusu J. S. Bacha.

D. BUXTEHUDE, PRELUDIJ V E

Oglejmo si nekaj primerov. *Preludij v e* (BuxWV 142) ima tole obliko: (1) improvizacijski uvod, ki se konča z razločno kadenco; (2) prva fuga, ki brez presledka preide v (3) improvizacijsko obigravanje kratkega motiva; po kadenci

nastopi (4) druga fuga, katere tema je razločno izpeljana iz prve; ne da bi se končala s kadenco na toniki, se druga fuga nadaljuje v kratek (5) adagio, ki mu sledi (6) razgiban improvizacijski zaključek.

D. BUXTEHUDE, PRELUDIJ V E

Preludij v E (BuxWV 141) ima večje število delov: (1) improvizacijsko zasnovani uvod, ki se konča z razločno kadenco na E; (2) fuga, ki je najdaljši del skladbe; zaključi se s kadenco na E; (3) improvizacijsko naravnani prehod, ki kadencira na H; (4) kratek in hiter fugato, ki temelji na drobnem motivu; (5) pasaža vodi v (6) fugato v tridobnem metrumu; (7) improvizacijskemu odseku, ki kadencira na H, sledi krajši fugato (8) s poudarjenim zaključkom.

D. BUXTEHUDE, PRELUDIJ V C

Učinkovit je *Preludij v C* (BuxWV 137). Kompozicija se začne (1) z improvizacijsko zasnovanim uvodom, v katerem ima dominantno vlogo solistični pedal; improvizacijo prekine (2) krajši hitri fugato na motivu s punktiranim ritmom; skladba se nadaljuje z (3) improvizacijsko zasnovanim delom, ki se konča s kadenco na C; sledi obsežna (4) fuga z razločno kadenco na C; po (5) improvizacijskem prehodu nastopi (6) *ciaccona* s temo, ki je očitno izpeljana iz teme fuge; kompozicija se izteče (7) v improvizacijske pasaže, ki emfatično poudarjajo zaključek impozantne celote.

BUXTEHUDEJEVE KANCONE

Buxtehudejeve kancone, ki jih je 11, so večdelne kompozicije, pri čemer so teme posameznih delov medsebojno povezane, tako da so v bolj ali manj razločnem variacijskem razmerju (tema drugega dela je npr. variacija teme prvega dela). V Buxtehudejevih stvaritvah so deli kancone pravzaprav fuge; tako se njegove kancone ločijo po tem, ali vsebujejo tri, dve ali pa eno samo fugo. Kancona, ki sestoji iz ene same fuge, je pravzaprav le fuga. Med fugami so kratki prehodi ali pa se iztekajo v prosto zasnovane zaključke (tj. brez teme fuge).

D. BUXTEHUDE, KANCONA V C

Kancona v C (BuxWV 166) ima tole obliko: prva fuga, ki se konča s kadenco na G (kot dominantni); improvizacijski zaključek s kadenco na C; druga fuga, ki poteka v ritmu žige; improvizacijski prehod s kadenco na G (kot dominantni); tretja fuga.

BUXTEHUDEJEVE KORALNE KOMPOZICIJE

Drugo prav tako pomembno skupino Buxtehudejevih orgelskih del predstavljajo

kompozicije na osnovi koralov, skoraj izključno protestantskih, saj je med temi skladbami le nekaj takih, ki temeljijo na gregorijanskih melodijah (*Te Deum laudamus*, melodični obrazci za petje kantika *Magnificat*). Kot je bilo omenjeno, so Buxtehudejeve koralne kompozicije bodisi koralni preludiji, koralne fantazije ali koralne variacije. Največ je koralnih preludijev. Večina teh je zgrajena tako, da je koralna melodia, igrana predvidoma na ločenem manualu, v zgornjem glasu štiriglasnega stavka. Skoraj zmeraj je tako ali drugače spremenjena: v nekaterih preludijih le s kakimi dodanimi prehodi med posameznimi toni (koralne melodije), kratkimi pasažami, drobnimi okrasnimi figurami; v drugih je parafrazirana; nastopijo sicer vsi toni koralne melodije, in sicer največkrat na mestih, kjer bi nastopili tudi, če koralna melodia ne bi bila parafrazirana, vendar se med nastopom enega in drugega koralnega tona melodia v razdrobljenih vrednostih giblje v vse mogoče smeri. Na ta način ustvari Buxtehude na osnovi izbrane koralne melodije povsem novo glasbeno tvorbo, ki daje vtis, da je njegova, tako da brez poznavanja ustreznega koralnega poslušalca niti ne pride na misel, da je parafraza neke druge melodije. Tovrstni preludiji izražajo Buxtehudejevo osebno razumevanje koralnih melodij.

D. BUXTEHUDE, NUN FREUT EUCH

Kot koralni preludiji so znamenite tudi Buxtehudejeve koralne fantazije. Skladatelj jih sicer ni tako imenoval – v nemški orgelski glasbi so koralne kompozicije največkrat označene le z začetnimi besedami ustreznega koralnega. Najbolje bi jih bilo opisati kot obsežne improvizacije na osnovi izbrane koralne melodije. *Nun freut euch, lieben Christen gmein* ('Veselite se, ljubi kristjani', BuxWV 210) je četrto ure dolga kompozicija, ki sestoji iz več bolj ali manj razpoznavnih in včasih tudi razločno ločenih delov. Njen razvoj sledi zaporedju koralnih fraz: posamezni zaporedni deli kompozicije ustrezajo posameznim zaporednim frazam koralnega. Vendar se skladatelj glede tega, kako postopa s posameznimi koralnimi frazami – drugače kot v preludijih –, ne drži nobenega vnaprej postavljenega reda: Koralna fraza (ali njen del) je lahko nespremenjeno izpostavljena na ločenem manualu ali pa v pedalu, bodisi v daljših ali krajših vrednostih, na osnovni višini ali pa prestavljena; pojavlja se lahko spremenjena, okrašena ali pa do nespoznavnosti parafrazirana. Iz posameznih koralnih fraz, njenih delov in celo iz posameznih njenih intervalov so lahko izpeljani novi motivi, ki se kompozicijsko obdelujejo in razvijajo na vse mogoče načine; tako izpeljani motiv je lahko osnova daljšemu enovitemu delu kompozicije, oblikovanemu npr. kot fugato. Pri razpoznavanju motivov je težko določati, kaj je izpeljano iz koralnega in kaj ni: medtem ko so nekateri motivi očitno iz delcev koralne melodije, so drugi bolj oddaljeni od nje, tako da ima mreža

asociacijsko povezanih motivov te kot tudi drugih Buxtehudejevih fantazij zelo širok razpon. Posledica vsega tega je obsežna, raznolika, vsebinsko bogata in fantazijsko amorfna kompozicija. (Mimogrede naj bo omenjeno, da je koral *Nun freut euch*, katerega avtor je Martin Luther, prva pesem prve slovenske pesmarice, Trubarjevega *Katekizma* iz leta 1550: »Nu puite puite vsi lude«.)

ODNOS DO VSEBINE BESEDILA

Kot skladatelj koralnih orgelskih kompozicij se Buxtehude ni zanimal le za glasbo, tj. za melodije koralov, pač pa tudi za njihovo besedilo; niso ga zaposlovale le možnosti, ki mu jih je dana koralna melodija nudila kot glasba, pač pa se je oziral tudi na vsebino njenega besedila. To je na zunaj vidno v uporabi konvencionalnih retoričnih figur: V preludiju *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* ('Po Adamovem padcu je vse pokvarjeno', BuxWV 183) so v pedalu stalno prisotni skoki navzdol, ki ponazarjajo Adamov padeč. (Isto figuro, le da v kompozicijsko bolj zapleteni obliki, vidimo tudi v istoimenskem preludiju J. S. Bacha iz njegove zbirke *Orgel-Büchlein*.) V pravkar opisani fantaziji je tisti del, ki se nanaša na frazo, katere besedilo govori o odrešenju, zasnovan kot kratek, hitro potekajoč in radosten fugato v tridobnem gibanju; v delu, katerega besedilo govori o ceni odrešenja in tako posredno o trpljenju, pa je izpostavljen padajoč kromatični motiv, ki kot retorična figura ponazarja bolečino in trpljenje. A bolj pomembno kot takšne posameznosti, ki se jih poslušalec morda niti ne zaveda, je to, da so Buxtehudejeve koralne kompozicije kot celota uravnane po vsebini ustreznega koral. To pomeni, da je glasbena vsebina kompozicije kot celote izraz skladateljevega razumevanja in občutevanja vsebine ustreznega koralnega besedila. Drugače kot Samuel Scheidt, ki so ga zanimale predvsem glasbene možnosti koralnih melodij, Buxtehude torej ni komponiral kot zgolj glasbenik, ampak tudi kot človek, ki se je poglabljjal v vsebino koralnih besedil.

Približno v istem času kot Buxtehude so v severni Nemčiji delovali še štirje drugi pomembnejši organisti. Razlog, da niso tako poznani, je med drugim v tem, da so njihovi opusi znatno manjši.

JOHANN ADAM REINCKEN

Življenje (Deventer 1643? – Hamburg 1722). Reincken je bil rojen v nizozemskem mestu Deventer, vendar se domneva, da je bil njegov oče nemškega rodu. Johann Mattheson je kot skladateljevo rojstno letnico navedel leto 1623, kar bi pomenilo, da je ućakal skoraj sto let. Ta letnica, ki se še zdaj pogosto navaja, se ne ujema z drugimi znanimi podatki iz skladateljevega življenja, npr. s tem,

da se je začel učiti glasbe leta 1650 (ko bi moral imeti že sedemindvajset let). Čeprav leto Reinckenovega rojstva ni za trdno ugotovljeno, se domneva, da se je rodil leta 1643; nekaj pred tem so bili rojeni njegovi bratje in sestre.

V letih od 1650 do 1653 se je Reincken učil pri deventerskem organistu, leta 1654 pa so ga poslali v Hamburg k Heinrichu Scheidemannu. Po nekaj-letnem uku pri tem mojstru se je leta 1657 za krajši čas vrnil v Deventer, a že leta 1658 je postal Scheidemannov asistent v cerkvi sv. Katarine v Hamburgu, po njegovi smrti leta 1663 pa tudi njegov naslednik. Kot je bilo pogosto, se je poročil z njegovo hčerko in po njem je poleg organistovanja prevzel tudi uradniške posle. Dejstvo, da se mu leta 1666, ko je uradniško delo opustil, plača ni zmanjšala, pač pa povečala, kaže, da je bil zelo cenjen. Kot organist je bil tudi orgelski izvedenec in tak je leta 1671 nadziral predelavo orgel v cerkvi sv. Katarine, ki so takrat med drugim dobile 32-čveljski principal in 32-čveljsko pozavno. Čeprav je bil organist, je bil leta 1678 med ustanovitelji hamburške opere in več let je sodeloval pri vodenju te znamenite ustanove. V cerkvi sv. Katarine je ostal vse do svoje smrti. Bil je spoštovan in tudi premožen. Kot poroča Lorenz Christoph Mizler, ki je leta 1754 objavil biografijo J. S. Bacha, je ta okoli leta 1722 obiskal Hamburg in tu okoli dve uri javno igral na orgle v cerkvi sv. Katarine. Med drugim je kake pol ure improviziral na koral *An Wasserflüssen Babylon* ('Ob babilonskih rekah'). To je na starega Reinckena, ki je na imenovani koral sam napisal koralno fantazijo, napravilo zelo velik vtis, tako da naj bi Bachu rekel: »Mislil sem, da je ta umetnost že izumrla, a vidim, da v vas še živi.«

Opus. Reinckenov ohranjeni opus ni velik. Orglam sta namenjeni 2 koralni fantaziji, 2 toccati in 1 fuga; čembalu pripada 8 suit in troje variacij. Zbirka *Hortus musicus* ('Glasbeni vrt'), izdana leta 1688 v Hamburgu, vsebuje 6 suit za triosonatni ansambel (2 violini, viola da gamba, basso continuo); vsaka suite se začne s stavkom, poimenovanim kot sonata, temu pa sledijo štirje obligatni plesni stavki. Reincken je verjetno komponiral tudi vokalno glasbo, vendar se tako kot nekatera njegova instrumentalna dela ni ohranila. Poleg tega, da je bil skladatelj, je napisal tudi več glasbenoteoretičnih spisov.

J. A. REINCKEN, TOCCATA V G

Kot avtor prostih orgelskih kompozicij je bil Reincken blizu Buxtehudeju. Njegovi toccati imata petdelno oblikovno zasnovo in spadata v žanrsko skupino preludijev. Prvi del (1) krajše *Toccate v g* je zamišljen kot značilna toccata: ob dolgo ležečih akordih se razvijajo figurirane pasaže, pri čemer se izmenjujeta levica in desnica; stopnjevanje je doseženo z virtuozno pospešitvijo med obema rokama izmenjujočih se linij; uvodni del se konča na dominantnem

akordu. Sledi kratek fugato (2), temu osrednji odsek (3), za katerega je značilen punktirani ritem. Tema drugega fugata (4) je zelo živahna, kompozicija pa se izteče v akordski zaključek (5). S tem, ko nima obsežnih fug, deluje skladba kot raznolika fantazija.

J. A. REINCKEN, AN WASSERFLÜSSEN BABYLON

Čeprav sta ohranjeni le dve Reinckenovi koralni fantaziji, velja skladatelj zlasti za mojstra tega žanra. Fantazija *An Wasserflüssen Babylon* ('Ob babilonskih rekah') je dolga, četrturna kompozicija, ki ima deset delov, toliko, kolikor imenovani koral fraz. Skladatelj je upošteval, da se v koralni melodiji prvi dve frazi ponovita z drugim besedilom in štel ju je kot tretjo in četrto. To pomeni, da v njegovi fantaziji tretji in četrti del nista ponovitev prvega in drugega, čeprav sta jima za osnovo isti koralni frazi: kompozicija se kljub istemu tematskemu izhodišču razvija dalje. Drugače kot v opisani Buxtehudejevi fantaziji je zveza med koralno melodijo, tj. njenimi frazami, in tematiko skladbe pri Reinckenu bolj očitna. Na začetku vsakega dela skladbe nastopi v enem od glasov ustrezna koralna fraza, in sicer v razmeroma jasni in nespremenjeni obliki. Nadaljevanje je improvizacijsko: ustrezna fraza nastopa preoblikovana, parafrazirana, pogosto v obliki virtuoznih orgelskih pasaž; iz nje je lahko izpeljan motiv, ki je po svoji glasbeni vsebini lahko tudi precej oddaljen od izhodiščne fraze; tako izpeljani motiv je lahko osnova odseku z lastno kompozicijsko logiko in sredi njega se lahko pojavi izhodiščna fraza v povsem razpoznavni obliki. Zvočna uresničitev kompozicij, kakršna je ta, je mogla biti zelo raznolika, saj so se igrale na orglah z mnogimi registri.

Ko je stari Reincken pohvalil Bacha, je imel najbrž v mislih tak način improviziranja, kot ga nakazuje opisana fantazija.

GEORG BÖHM

Življenje (Hohenkirchen 1661 – Lüneburg 1733). Böhm se je rodil v kraju Hohenkirchen (v bližini Ohrdrufa v Turingiji), kjer je bil njegov oče učitelj in organist. Poleg očeta so bili njegovi učitelji domnevno še kantor v bližnjem Ohrdrufu in kantorja v Goldbachu in Gothi, kjer je Böhm obiskoval latinsko šolo. Ti kantorji so bili učenci nekaterih glasbenikov iz družine Bach (Heinricha Bacha iz Arnstadta, Johanna Christophacha Bacha iz Erfurta). Študij je nadaljeval na univerzi v Jeni, za tem pa odšel v Hamburg. Ni znano, da bi tu opravljal kako glasbeno službo, zelo verjetno pa je spoznaval bogato hamburško glasbeno življenje in morda tudi nadaljeval svoje glasbene študije pri katerem

od hamburških glasbenikov. Leta 1697 se je s smrtjo izpraznilo mesto organista v Lüneburgu; Böhm se je prijavil, bil sprejet in ostal kot organist v kraju vse do svoje smrti. Ko je bil mladi J. S. Bach v letih 1700–1703 v Lüneburgu, se je zelo verjetno seznanil tudi z Böhmom in njegovo glasbo, ki je nedvomno vplivala na mladega genija. Vendar se o morebitnih stikih med Böhmom in Bachom ne ve nič oprijemljivega.

Opus. Böhm je napisal okoli 10 kantat za protestantsko bogoslužje, 4 motete, nekaj čez 20 pesmi za solistični glas na religiozna besedila. Ostale njegove skladbe so namenjene orglam in čembalu in vključujejo okoli 20 kompozicij na koralne melodije (koralni preludiji, koralne variacije oziroma koralne partite ter 1 koralna fantazija), 5 preludijev, od katerih sta 2 najbrž namenjena čembalu, 11 čembalskih suit in še nekaj posamičnih skladb, med katerimi je čembalski capriccio.

BÖHMOVI PRELUDIJI

Kot avtor preludijev je Böhm sicer primerljiv z drugimi severnonemškimi organisti, vendar so njegovi preludiji bolj raznoliki. Med njimi je tudi že dvodelna oblika preludija s fugo, ki je v 18. stoletju skoraj popolnoma nadomestila starejšo obliko večdelnega preludija. Krajši *Preludij v F*, ki je najbrž čembalski, ima le dva dela: uvodni, pretežno akordski del, ki oblikovno ni zaključen, saj se konča na dominantni, in daljši fugato. *Preludij v a* je v bistvu tudi dvodelen: krajši toccati sledi daljša fuga, ki izkazuje učinkovito vsebinsko gradacijo, celota pa se izteče v kratek toccatni zaključek. *Preludij v C* je tridelen: začne se s toccato, ki je sama iz več raznolikih sekcij; sledi fuga z izrazito in lahko pomnljivo temo; temu sledi kratka in učinkovita zaključna toccata. Slednjič je tu tudi petdelni *Preludij v d*, ki ga sestavljajo: uvodna toccata, prva fuga, osrednji toccatni del, druga fuga in toccatno-fantazijski zaključek. Tema druge fuge je razpoznavna varianta teme prve fuge, s čimer je osrednji del preludija zelo enovit: zdi se pravzaprav ena sama, s toccatnim vložkom prekinjena fuga.

KORALNA PARTITA

Böhm velja za tvorca novega tipa koralnih variacij, koralne partite. Kot koralne variacije sestoji tudi koralna partita iz vrste stavkov, ki so v oblikoslovnem smislu variacije. Vendar je med obema podžanroma razlika: koralne variacije so predvsem kontrapunktske variacije, medtem ko so posamezni stavki koralne partite običajno bolj homofoni, pri čemer je koralna melodija, ki ni skrita v polifonem tkivu, dobro razpoznavna. Zdi se, da izhajajo kompozicijski postopki koralne partite iz čembalskih variacij na posvetne napeve, in domnevno je Böhm svoje koralne partite namenjal prej čembalu kot pa orglam.

G. BÖHM, ACH WIE NICHTIG

Ena od Böhmovih koralnih partit je *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* ('Ah, kako nično, ah, kako bežno'). Začne se s preprosto harmoniziranim koralom, čemur sledi sedem partit, tj. variacij. V vsaki je ohranjen osnovni oblikovni okvir koralne melodije in čeprav je v vsaki kako spremenjena, je zmeraj dobro prepoznavna. Böhm se poslužuje različnih kompozicijskih postopkov: koralna melodija, rahlo ornamentirana, nastopi kot zgornji glas dvoglasnega stavka; močno figurirano jo spremljata dva nižja glasova; potekajočo v daljših vrednostih in le tu in tam nekoliko figurirano spremljata dva motorično gibajoča se glasova; malenkostno spremenjena zveni na ozadju, zaznamovanem z enim samim izrazitim motivom; posamezne fraze koralne se v nespremenjenem zaporedju obravnavajo kot tematska osnova polifono zasnovanih delov. Z vsem tem je celotna skladba pestra in enovita hkrati.

NICOLAUS BRUHNS

Življenje (Schwebstedt 1665 – Husum 1697). Bruhns je izšel iz glasbeniške družine. Njegov oče je bil organist v kraju Schwebstedt (Schleswig-Holstein), kjer sta se mu rodila sinova Nicolaus in Georg. Ko je bil Nicolaus star šestnajst let, je oče oba sinova poslal v Lübeck k svojemu bratu glasbeniku. Poleg tega, da se je učil violine, je Nicolaus v Lübecku postal učenec Dietricha Buxtehudeja, pri katerem je študiral kompozicijo in orgle. Buxtehude ga je imel za svojega najljubšega učenca in ob koncu uka mu je napisal zelo lepo spričevalo. Bruhns je sprva odšel v Kopenhagen, kjer je deloval kot violinist in kjer se je seznanil z italijansko glasbo. Leta 1689 se je prijavil na mesto organista v kraju Husum nedaleč od svojega rojstnega kraja. Brez oklevanja je bil kot odličen skladatelj in izvajalec sprejet. Spoštovan je kot organist ostal v tem kraju vse do svoje zgodnje smrti. Ob smrti je imel le dvaintrideset let.

Opus. Bruhnsov opus ni velik, nedvomno tudi zaradi njegovega kratkega življenja. Ohranjeno je 5 orgelskih kompozicij: 4 preludiji in ena koralna fantazija ter 12 sakralnih vokalnih skladb. Te so bogoslužju namenjene uglasbitve latinskih ali nemških religioznih besedil. Po žanru so duhovni koncerti različnih tipov in koralni koncerti, kot večstavčne kompozicije pa jih je mogoče imeti tudi za protestantske kantate.

N. BRUHNS, PRELUDIJ V E

Kot orgelski skladatelj je bil Bruhns zvest nadaljevalec svojega učitelja

Buxtehudeja. Njegovi večji orgelski preludiji kažejo isto zasnovo kot Buxtehudejevi; ta je največkrat petdelna kot npr. v *Preludiju v e*: Začetna toccata je izredno virtuozna in bravurozna, s kontrasti v velikem razponu. Prva fuga ima ekstravagantno kromatično temo; izteče se v odprti dominantni akord, ki mu sledi osrednji, toccatno zasnovani del kompozicije. Ta je niz kratkih in med sabo zelo različnih segmentov, ki predpostavljajo raznoliko in pisano registracijo. Tudi druga fuga se konča z odprtim dominantnim akordom, ki napove zaključno toccato, ki je po vseh svojih značilnostih simetrična protiutež uvodni.

Drugačen je krajši *Preludij v g*, ki je pravzaprav že zaporedje preludija in fuge. Toccato zasnovanemu prvemu delu skladbe sledi fuga z zelo izrazito temo; konec fuge je obenem tudi konec celotne kompozicije.

VINCENT LÜBECK

Življenje (Paddingbüttel (vzhodno od Hamburga ob Severnem morju) 1654 – Hamburg 1740). Paddingbüttel je bil v 17. stoletju vas. Skladateljev oče, ki je bil organist v kraju Flensburg, je umrl v letu njegovega rojstva. Mati se je poročila z njegovim naslednikom, ki je bil Vincentov prvi učitelj. Okoli leta 1674, ko je bil star dvajset let, je Lübeck postal organist v Stadeju pri Hamburgu, kjer se je poročil s hčerko svojega predhodnika. Tu je ostal skoraj tri desetletja in v tem času si je pridobil sloves odličnega orgelskega virtuozu. Leta 1702 je dobil mesto organista v hamburški cerkvi sv. Nikolaja (Nikolaikirche), kjer je ostal vse do smrti. Poleg tega, da je bil skladatelj in virtuoz, je bil znan tudi kot orgelski izvedenec in učitelj. Orgle, ki so v njegovem času stale v cerkvi sv. Nikolaja, so imele štiri manuale in 67 registrov; domnevno so bile največje na svetu.

Opus. Lübeckov opus ni velik. Ohranjeno je 7 orgelskih preludijev, 1 koralna fantazija, 1 koralne variacije. Svoje čembalske skladbe je objavil v zbirki *Clavier Uebung* ('Klavirska vaja'), ki je izšla leta 1741 v Leipzigu in vsebuje preludij, fugo, štiri obligatne plesne stavke in ciaccono. Znano je 5 njegovih sakralnih kantat, a domneva se, da jih je napisal več.

LÜBECKOVI PRELUDIJI

Tudi Lübeckovi preludiji so obširne, impozantne kompozicije, napisane tako, da je prišlo do izraza vse zvočno bogastvo velikih orgel v cerkvi sv. Nikolaja. Po obliki so podobni Buxtehudejevim: sestojijo iz treh do petih bolj ali manj jasno razpoznavnih delov. Na začetku je obsežna toccata, zamišljena za polne orgle, kjer se, podobno kot pri Buxtehudeju, nizajo afektno kontrastne sestavine:

hitre pasaže v visokem registru, včasih nad dolgo ležečimi pedalnimi toni, figure iz razloženih akordov, krajši homofoni odlomki, odlomki za sam pedal, efektne pavze. Z menjavanjem vsega tega delujejo uvodne toccate Lübeckovih preludijev amorfnost in improvizacijsko. Uvodni toccati zmeraj sledi fuga z jasno oblikovano temo. V nekaterih preludijih (*Preludij v c*, LuWV 6, *Preludij v d*, LuWV 11) ima fuga, nekoliko daljša, vlogo osrednjega dela kompozicije. V *Preludiju v d* začnejo proti koncu vdirati v fugo virtuozni toccatni elementi, in skladba preide v toccatni zaključek. V drugih preludijih je poudarjena večdelnost. V petdelnem *Preludiju v E* (LuWV 7) je toccati sledeča fuga nekoliko krajša in brez izrazitejše gradacije; sledi ji kot fugato oblikovan srednji del, ki je bil zelo verjetno zamišljen za tišjo registracijo in ima motorično, iz drobnih figur sestavljeno temo. Kompozicija se nadaljuje z drugo fugo, ki se izteče v hitre toccatne pasaže, namenjene polnim orglam. Po dramatični pavzi nastopi imponozantna končna kadenca.

JOHANN PACHELBEL

Johann Pachelbel, ki ga zgodovinski pregledi uvrščajo med srednjenemške organiste, velja za drugega najpomembnejšega mojstra orgelske umetnosti pred J. S. Bachom. Njegova glasba se močno loči od Buxtehudejeve in v določenem smislu jo je mogoče videti kot nasprotni pol severnonemške orgelske umetnosti.

Življenje (Nürnberg 1653 – Nürnberg 1706). Pachelbel je zgodaj pokazal tako smisel za intelektualno delo kot nadarjenost za glasbo. V rojstnem Nürnbergu se je poleg tega, da je obiskoval šolo, privatno učil tudi glasbe. Ko ga oče po enem letu šolanja na univerzi v Altdorfu ni mogel več podpirati, je leta 1670 odšel v Regensburg, kjer je bil sprejet na tamkajšnjo latinsko šolo Gymnasium Poeticum, ki mu je kot odličnemu študentu nudila štipendijo. V Regensburgu je zunaj šole nadaljeval glasbeno izobraževanje. Leta 1673 je kljub temu, da je bil luteran, postal namestnik organista v cerkvi sv. Štefana na Dunaju, kjer se je seznanil s sočasno italijansko in južnonemško katoliško glasbo.

Naslednja Pachelblova služba je bila mesto organista na dvoru princa Johanna Georga, vojvode Saško-Eisenaškega (Johann Georg I. von Sachsen-Eisenach). V Eisenachu, kjer je Pachelbel ostal le leto dni, se je seznanil z družino Johanna Ambrosiusa Bacha, očeta J. S. Bacha. Bil je boter eni od njegovih hčera in poučeval je njegovega sina Johanna Christopha Bacha, starejšega brata in učitelja Johanna Sebastiana. Brez znanega zunanjega razloga je Pachelbel leta 1678 zaprosil svojega kapelnika za priporočilno pismo. S pomočjo tega

pisma, ki ga je kot izrednega orgelskega virtuozu priporočalo kateremu koli kapelniku, je še istega leta postal organist v Predigerkirche v Erfurtu, kjer je ostal dvanajst let.

Iz pogodbe o njegovem novem delovnem mestu je razmeroma dobro razvidno, kaj so bile njegove zadolžitve: Z orgelsko igro je moral uvajati kongregacijsko petje koralov; a njegovo igranje naj ne bi bilo le improviziranje na melodijo petega korala; korale naj bi uvajal s skrbno pripravljenimi in tudi zapisanimi kompozicijami. Poleg tega je moral vsako leto na dan sv. Janeza Krstnika, kar je približno sovpadalo z datumom njegove nastavitve, po popoldanskem bogoslužju pripraviti polurni orgelski recital, v katerem naj bi pokazal svoj napredek v zadnjem letu. Prav zaradi spodbud, ki jih je imel v Erfurtu, je Pachelbel postal viden orgelski skladatelj svojega časa. V Erfurtu se je dvakrat poročil; drugič potem, ko sta mu v epidemiji kuge leta 1683 umrla žena in otrok.

Leta 1690 je Pachelbel zaprosil za odpust in v naslednjih nekaj letih je zamenjal več služb. Ko je leta 1695 umrl organist v cerkvi sv. Sebald v Nürnbergu, je vodstvo cerkve na izpraznjeno mesto povabilo takrat že zelo znanega someščana. Pachelbel, ki je bil v tistem času mestni organist v Gothi, je dobil odpust, se preselil v Nürnberg, kjer je kot organist v cerkvi sv. Sebald deloval do konca življenja. Kot že poprej je imel tudi v Nürnbergu razmeroma veliko učencev.

Opus. Pachelblonov opus je obsežen in raznovrsten: komponiral je tako vokalno kot instrumentalno glasbo, tako za orgle kot za čembalo. Njegov vokalni opus šteje okoli 65 skladb. Vokalne arije, kot jih imenuje seznam Pachelblonovih del, pisane za enega solista z ansamblom (v nekaj primerih sta solista dva, nekajkrat pa je prisoten tudi zbor), so bile namenjene raznim posebnim priložnostim, kot so bile poroke, rojstni dnevi, krsti itd. Ostala njegova vokalna glasba je bogoslužna. Moteti, latinski in nemški, so eno- ali dvozborske kompozicije s continuum. Duhovni koncerti, ki jih je vključno z nekaterimi koralnimi enajst, se z večdelnostjo in večstavčnostjo približujejo obliki protestantske kantate. Poleg tega ima Pachelbel ducat uglasbitev uvodnega dialoga k večernicam (*Deus in adjutorium*) in približno prav toliko uglasbitev hvalospeva *Magnificat*, kar vse je bilo namenjeno liturgiji.

Pachelblonov instrumentalni opus je večji, saj vključuje okoli 280 skladb. Med njimi je okoli 230 orgelskih kompozicij, okoli 35 čembalskih in še nekaj ansambelskih. Med njegovimi orgelskimi deli so korali, tj. skladbe, ki temeljijo na izbrani koralni melodiji: koralni preludiji in koralne fuge; nadalje je tu 98 kratkih fug, ki so bile namenjene uvajanju petja hvalospeva *Magnificat*. Poleg teh izrecno bogoslužnih kompozicij je v skladateljevem orgelskem opusu še vrsta drugih del: toccate, fantazije, preludiji, *ricercari*, *ciaccone*, fuge, dvojice skladb z naslovom preludij in fuga ali toccata in fuga. Skladatelj čembalski

opus sestoji iz 21 suit in več variacij, bodisi na korale ali »arije«, kot je poimenoval lastne teme variacij. *Hexachordum Apollinis* ('Apolonov heksakord'), ki ga je izdal leta 1699, ima tako šest po modusih urejenih arij z variacijami. Glede na to, da so nekatere Pachelblove variacije narejene kot koralne variacije, ni povsem jasno, ali so namenjene čembalu ali orglam. Tudi skladateljeve ansambelske kompozicije, pisane za različno število godalnih instrumentov s continuo, so suite, z izjemo *Kanona in žige*, ki je ena njegovih najbolj znanih skladb.

KORALNI PRELUDIJI

Daleč največ je v Pachelblovem orgelskem opusu koralnih kompozicij. Ob neštevilnih koralnih fugah so to predvsem koralni preludiji: dvo-, tri- ali štiriglasne kompozicije s koralno melodijo v enem od zunanjih glasov, redkeje v srednjem. Za razliko od Buxtehudeja je pri Pachelblu koralna melodija – z izjemo enega zgodnejšega preludija – zmeraj nespremenjena, neparafrazirana, le tu in tam je opremljena s kako drobno okraševalno figuro. V mnogih preludijih se posamezne fraze koralne melodije uvajajo s predimitacijo motiva, izpeljanega iz nje. Kompozicija sestoji tako iz vrste drugi v drugega prehajajočih delov; vsak od teh je krajša imitacija: motiv, izpeljan iz sledeče oziroma uvajane fraze, vstopa v posameznih glasovih, dveh ali treh, slednjič pa zazveni v koralnem glasu uvajana fraza koralna v nespremenjeni in povsem različni obliki. Med drugimi je tak preludij *Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt* ('Vse svoje stvari sem prepustil Bogu').

Poleg opisanih so v Pachelblovem opusu tudi taki preludiji, kjer se koralne fraze s presledki pojavljajo sredi kontinuiranega razvoja dveh ali treh glasov. Ti se nemoteno razvijajo tudi med nastopom ene in druge koralne fraze, ko koralni glas molči, bodisi da s svojo motiviko aludirajo in napovedujejo sledečo frazo, bodisi da so do nje brezbrizni. V nekaterih tovrstnih preludijih potekajo vsi glasovi v istem razponu vrednosti, tako da se koralna melodija, čeprav razpoznavna in slišna, spaja z ostalimi glasovi v enovit stavek; v drugih potekajo spremljevalni glasovi hitreje kot koralna melodija, s čimer nastane kontrast med počasno potekajočo in zato izstopajočo koralno melodijo na eni in motorično potekajočimi glasovi na drugi strani.

J. PACHELBEL, DER TAG, DER IST SO FREUDENREICH

Za vse te vrste koralnih preludijev oziroma kompozicijskih postopkov je imel Pachelbel bolj ali manj razločne vzore v delih drugih skladateljev. Vendar je med njegovimi preludiji tudi tip, ki ga njegovi sodobniki niso poznali in za katerega se zdi, da je njegova iznajdba: tip, ki združuje koralno fugo in koralni preludij. Primer takega preludija je *Der Tag, der ist so freudenreich* ('Dan, ki

je tako poln veselja'). Začne se s štiriglasno fugo na prvo frazo imenovanega korala. Ob koncu fuge se prva fraza korala brez vidne zareze pojavi v daljših polovinskih vrednostih v sopranu, s čimer kompozicija neopazno preide v drugi del. V drugem delu nastopajo zaporedoma v zgornjem glasu fraze koralne melodije, in sicer s presledki; postavljene so v kontinuirano gibanje dveh hitreje potekajočih glasov, ki se razvijata ne oziraje se na motiviko koralnih fraz.

PRELUDIJI, TOCCATE, FUGE

Drugače kot pri Buxtehudeju Pachelblovi preludiji in toccate ne sestojijo iz zaporedja improvizacijsko toccatnih delov in fug, kar pomeni, da nimajo ne kontrastnosti ne dramatičnosti Buxtehudejevih preludijev. So večdelne, vendar kontinuirano razvijajoče se kompozicije. Posamezni, največkrat brez presledka drugi v drugega prehajajoči deli temeljijo na različnih tipičnih klavirskih figurah ali drobnih motivih, ki nastopajo včasih tudi v imitaciji; dogajanje zelo pogosto poteka nad dolgo ležečimi pedalnimi toni. Razvoj ali stopnjevanje je v teh enovito delujočih kompozicijah doseženo preko ustrezno menjajoče se figuralike oziroma motivike.

Pachelbel je napisal zelo veliko fug: koralne fuge, fuge kot prvi del specifično njegovega tipa koralnega preludija, 98 fug za Magnificat, fuge v dvojicah tipa preludij oziroma toccata in fuga, in slednjič samostojne fuge, za katere ni zmeraj jasno, ali so namenjene čembalu ali orglam. V Pachelblovem mojstrstvu je postala fuga strnjena, oblikovno zaokrožena in v tematskem ter harmonskem smislu strogo osrediščena kompozicija. Teme Pachelblovih fug so razgibane in izrazite; smisel fuge, kot se kaže pri tem mojstru, je, zgraditi na osnovi teme kar se da enovito in oblikovno dovršeno kompozicijo. Tema ima ustrezni kontrastsubjekt in v teku kompozicije nastopa skupaj z njim v ozko osrediščenem harmonskem območju (npr. na toniki, na dominantni, na tonični paraleli). Dogajanje med nastopi teme, tj. v medigrah, ne prinaša kontrastnosti; tako je celota zamišljena v enem samem nepretrganem in enovitem vsebinskem loku, ki ima svoj napetostni vrhunec in naravni iztek.

S fugami za Magnificat je Pachelbel uvajal petje imenovanega kantika pri večernicah, najbrž v cerkvi sv. Sebald v Nürnbergu. Prav zaradi tega so teme nekaterih med njimi, a ne vseh, izpeljane iz koralnih melodičnih obrazcev za petje tega visoko poetičnega besedila. Pachelblove fuge za Magnificat so zelo kratke, saj imajo le po okoli petnajst taktov. Čeprav so imele svoj uporabni smisel, izgledajo kot kompozicijske vaje: kot poskusi, rešiti kompozicijski problem, kako napisati kar se da kratko, a oblikovno dovršeno in vsebinsko enovito kompozicijo. Pachelblova zbirka fug za Magnificat velja za najpomembnejšo zbirko fug pred J. S. Bachom.

V Pachelblovem orgelskem opusu so tudi preludiji in fuge ter toccate in fuge, se pravi dvojice oblikovno ločenih, vendar skupaj spadajočih skladb, od katerih je prva preludij ali toccata, druga pa fuga. Zdi se, da je bil Pachelbel eden prvih nemških organistov, ki so komponirali preludije in fuge ter toccate in fuge. Preludiji in toccate so v teh Pachelblovih dvojicah kratke, enodelne, prosto zasnovane improvizacijske kompozicije, in tudi fuge niso posebno obsežne. Žanr, kot ga vidimo pri Pachelblu, očitno še ni imel razsežnosti, ki jih je dobil v rokah dobro generacijo mlajšega J. S. Bacha.

Italijanska instrumentalna glasba v drugi polovici 17. stoletja

Nadaljnji razvoj sonate

Giovanni Legrenzi

Legrenzijeve sonate

G. Legrenzi, La Raspona

Arcangelo Corelli

Corellijeve sonate

A. Corelli, Triosonata op. 3, št. 2

Instrumentalni koncert

A. Corelli, Concerto grosso op. 6, št. 8

Tomaso Albinoni

Albinonijevi koncerti

Za italijansko glasbo druge polovice 17. stoletja je bil značilen vzpon glasbe za godala iz družine violin. Obenem s tem se je razvil tipični godalni idiom, brez katerega si glasbe poznega 17. in 18. stoletja ni mogoče predstavljati. Če so bile ansambelske kompozicije italijanskih skladateljev z začetka 17. stoletja največkrat napisane tako, da so jih lahko izvajala katera koli glasbila, so italijanski skladatelji druge polovice stoletja zavestno komponirali za godala. Številni med njimi so bili tudi sami violinisti virtuozii. Žanri, ki so se jim posvečali, so bili prvenstveno, čeprav ne izključno, godalni. Če gledamo zgodovino evropske glasbe s primerne oddaljenosti, lahko rečemo, da so bile za nemške dežele 17. stoletja značilne orgle in orgelska glasba, za italijanske dežele pa godala in glasba zanje.

Poleg godalne je v Italiji obstajala tudi glasba za glasbila s tipkami, delo italijanskih čembalistov in organistov. V splošnem je manj poznana (gl. str. 462); velja, da je bil za Frescobaldijem prvi čembalski skladatelj, primerljiv z njim, šele Domenico Scarlatti.

NADALJNI RAZVOJ SONATE

Kot je bilo prikazano (gl. str. 120), so se zgodnje sonate komponirale za različno število solističnih glasov s continuumom. V drugi polovici stoletja sta se oblikovali dve tipični sonatni zasedbi oziroma dva tipična sonatna glasbena stavka: sonata za eno solistično glasbilo s continuumom in sonata za dve solistični glasbili s continuumom. Prva se imenuje solistična sonata, druga triosonata. Continuumo je imel v teh delih skoraj zmeraj tudi vlogo melodičnega glasua, ki je bil poleg tega, da je bil harmonska osnova glasbenega stavka, enakovredno udeležen v tematskem razvoju skladbe.

V italijanski glasbi se je število melodičnih glasov kompozicije označevalo z izrazi »a due«, »a tre«, »a quattro«, 'za dva', 'za tri', 'za štiri'. Sonata za solistično glasbilo s continuumom kot melodičnim glasom je bila torej »a due« in izvajala se je s tremi glasbili: z visokim solističnim glasbilom (violina, flavta), melodičnim basovskim glasbilom (npr. viola da gamba) in akordskim glasbilom (npr. čembalo, teorba), na katerem so se realizirale z basovskim glasom nakazane harmonije. Triosonata s continuumom kot melodičnim glasom se je običajno označevala kot »a tre« in izvajala se je s štirimi glasbili: dvema visokima, nizkim melodičnim glasbilom in akordskim glasbilom. V primeru, da je bil v skladbi continuo skrčen le na akordsko spremljavo, se je kompozicija za dva melodična glasova (npr. dve violini ali pa violino in violončelo) s continuumom razumevala in označevala kot »a due«. Triosonatni stavek, tj. triglasje dveh

prepletajočih se visokih in enega nizkega glasu, je postal standardni stavek poznega 17. in prve polovice 18. stoletja. Številne, tudi nesonatne kompozicije, vokalne ali orgelske, so se zasnvljale v njem.

Sredi 17. stoletja so se ob sonatnih kompozicijah začela pojavljati določila: »da chiesa«, 'za cerkev', »da camera«, 'za salon'. Najstarejše znano tovrstno določilo je v naslovu ene od zbirk skladatelja Tarquinia Merule (Tarquinio Merula, 1594/95–1665) iz leta 1637, ki se glasi: *Canzoni over sonate concertate per chiesa e camera a due et a tre* ('Kancone ali sonate za cerkev in salon za dva in za tri'). Oznaki sta bili funkcijski: sonate da camera naj bi bile namenjene sobnemu, salonskemu muziciranju, medtem ko naj bi bile sonate da chiesa primerne za sakralni prostor; vendar sta bila s funkcijo povezana značaj in zasnova. Plesna glasba naj ne bi bila primerna spremljava bogoslužju, zato so se plesi in nizi plesov začeli označevati in razumevati kot hišnemu, profanemu muziciranju namenjene sonate. Italijanska sonata da camera druge polovice 17. in prve polovice 18. stoletja je bila tako suita stiliziranih plesov; razumljivo je, da je bila lahko solistična (npr. za violino in continuo), trisonata, lahko pa je bila zamišljena tudi za druge zasedbe.

V nasprotju s sonato da camera, nastalo z združevanjem že poprej obstoječih plesnih žanrov, je bila sonata da chiesa, gledano zgodovinsko, kompozicija v tradiciji večdelne kancone. V drugi polovici 17. stoletja se je namesto večdelne uveljavila večstavčna sonata da chiesa s standardnim zaporedjem štirih stavkov: počasi – hitro – počasi – hitro, od katerih je bil vsak izpeljan kot oblikovno zaključena kompozicija. Težko je oceniti, ali se je večstavčna sonata da chiesa razvila iz večdelne kancone – z osamosvojitvijo njenih posamičnih delov oziroma z razvojem njenih posamičnih delov v stavke – ali pa je sonati da chiesa treba iskati drugi izvor. Vsekakor je bila sonatna večstavčnost iz zaporedja počasnih in hitrih stavkov, oblikovanih kot samostojne kompozicije, v italijanski glasbi druge polovice 17. stoletja nekaj novega. Kot lahko pogosto opazamo v zgodovini, nastanek večstavčne sonate da chiesa ni bil niti premočrten niti časovno določen. V drugi polovici 17. stoletja so sočasno obstajale podobne oblike, včasih celo v opusu istega skladatelja: sonata v obliki večdelne kancone, sonata, katere sestavni deli so bili po samostojnosti in celovitosti nekje med sekcijami in stavki, in prava večstavčna sonata da chiesa, kakršna je prevladala proti koncu 17. stoletja.

Sonate da chiesa so se v resnici igrale pri bogoslužju, čeprav niso bile omejene na cerkev. Podobno kot sonate da camera so bile lahko solistične ali trisonate, lahko pa so bile zasnovane tudi za druge, manj običajne zasedbe.

Sonate so komponirali številni skladatelji časa: bolonjski mojster Maurizio Cazzati (1616–1678), njegov učenec Giovanni Battista Vitali (1632–1692),

Giovanni Maria Bononcini (1642–1678, oče Händlovega londonskega sodelavca Giovannija B.), Marco Uccellini (ok. 1603 ali 1610–1680), Giovanni Legrenzi, Arcangelo Corelli (1653–1713) in drugi.

GIOVANNI LEGRENZI

Življenje (Clusone 1626 – Benetke 1690). Giovanni Legrenzi je bil sin glasbenika vin skladatelja v župnijski cerkvi v kraju Clusone v bližini Bergama. O njegovem glasbenem izobraževanju obstojijo le domneve. Še preden je dopolnil dvajseto leto, je postal organist v stolnici Santa Maria Maggiore v Bergamu, kjer je po posvetitvi v duhovnika dobil mesto kaplana. Eden od kapelnikov v času njegovega delovanja v Bergamu je bil znani skladatelj Maurizio Cazzati; morda je preko njegovega posredovanja Legrenzi leta 1656 postal kapelnik ferrarske Akademije sv. Duha (»Accademia dello Spirito Santo«), ki se je posvečala predvsem izvajanju oratorijev.

V Ferrari je Legrenzi ostal okoli devet let, do leta 1665. Kot skladatelj se je do tega časa posvečal predvsem sakralni in instrumentalni glasbi, vendar so v Ferrari nastale tudi njegove prve tri opere in njegov prvi oratorij. Za nekaj naslednjih let ni znano, kje naj bi živel in deloval; znano je le, za katera glasbena mesta se je potegoval ali jih ponujena zavračal. Med drugim je skušal postati kapelnik na cesarskem dvoru na Dunaju, kar pa mu ni uspelo; sam je izjavil, da naj bi postal vodja glasbe na francoskem dvoru Ludvika XIV., kamor pa naj bi se zaradi bolezni ne mogel odpraviti.

Leta 1670 se je Legrenzi naselil v Benetkah, kjer je ostal do konca svojega življenja. Tu je imel razna službena mesta; sprva je bil kapelnik v Ospedale dei Dereletti, kasneje vodja zbora (»maestro di coro«) v Ospedale dei Mendicanti. Znano je, da se je v svojih prvih beneških letih potegoval tudi za razne druge pomembne glasbene službe bodisi v samih Benetkah bodisi drugje. Med drugim si je prizadeval pridobiti mesto kapelnika pri sv. Marku; leta 1681 mu je uspelo postati namestnik kapelnika, nekaj let kasneje, leta 1685, pa je v resnici napredoval v kapelnika te prestižne ustanove. V času njegovega kapelnikovanja je imela kapela pri sv. Marku v Benetkah po številu glasbenikov največji obseg v svoji zgodovini: sestajala je iz 36 pevcev in približno toliko instrumentalistov (10 violin, 11 viol, 2 violi da braccio, 3 violoni, 4 teorbe, 2 cinka, 1 fagot in 3 tromboni). Legrenzijeva hiša, v kateri je živel s svojo sestro in v kateri je prirejal zasebne koncerte, je postala eno od središč beneškega glasbenega življenja. V Benetkah je Legrenzi komponiral predvsem sakralno glasbo in opere; kot

operni skladatelj je bil prisoten zlasti med letoma 1681 in 1684, ko so beneška gledališča predstavljala vsako leto po dve njegovi operi.

Opus. Legrenzi je avtor 18 oper, večina katerih je nastala za beneška gledališča, ter 7 oratorijev. Ostali del njegovega obsežnega opusa se je ohranil predvsem v tiskih. Izdal je 9 zbirk različnih sakralnih skladb, 3 zbirke italijanske lirike in 5 zbirk instrumentalnih skladb, med katerimi so predvsem sonate. Vrsta njegovih sakralnih in lirskih del se je ohranila rokopisno.

LEGRENZIJEVE SONATE

Ena od Legrenzijevih instrumentalnih zbirk se ni ohranila, ostale štiri pa vključujejo poleg nekaj plesov več kot 60 sonat. Sonate so pisane za različne zasedbe, a največ jih je za zasedbi a due in a tre, točneje za dva visoka solistična glasova (violini) s continuumom, za visoki in nizki solistični glas (violina in violončelo) s continuumom in za dva visoka ter en nizki solistični glas (dve violini in violončelo) s continuumom. V slednjih sonatah se continuo in nizki solistični glas, kadar ta igra, ob malenkostnih poenostavitvah podvajata.

Težko je reči, ali so deli Legrenzijevih sonat stavki ali ne; vsekakor sestoji sonata, kot jo vidimo pri tem skladatelju, iz vrste razmeroma dolgih delov, ki so si različni in kontrastni po tempu, afektu, in od katerih ima vsak lastno tematiko, neredko pa tudi razločno razpoznavno temo. Pogosto med dvema sosednjima deloma sonate ni premora: zaključni akord predhodnega dela predstavlja hkrati tudi začetek novega dela; mestoma pa se deli kompozicije zaključujejo s poudarjeno kadenco, kar nakazuje delitev na stavke. Teme in motivi so izraziti, plastični in izrecno godalni, zamišljeni v razvitem, neredko tudi virtuoznem godalnem idiomu. Osnovni kompozicijski princip oblikovanja posameznih delov oziroma stavkov je dialoško izmenjavanje teme in motivov, se pravi imitacija med melodičnimi glasovi. Vendar pa so Legrenzijeve stavki oziroma deli sonat kratkosapni; v njih še ni pravega širokopoteznega razvoja, zapleta in razpleta, zaradi katerega imajo deli kake kompozicije tudi po svoji glasbeni vsebini vlogo pravih stavkov.

G. LEGRENZI, LA RASPONA

Sonata *La Raspona* je iz skladateljeve prve zbirke sonat, *Sonate a due, a tre* ('Sonate za dva, za tri'), ki je izšla leta 1655 v Benetkah. Je sonata a due: za dve violini in continuo, ki daje le harmonsko osnovo, ne da bi bil udeležen v tematskem razvoju kompozicije. Naslov sonate se zelo verjetno nanaša na določeno osebo; tudi druge sonate zbirke imajo tovrstne naslove.

Preglednica 24: G. Legrenzi, *La Raspona*

Deli	Osnovna značilnost	Tonalni potek
Allegro		
a	štiridobno v osminkah in šestnajstinkah	G–C
b	tridobno v osminkah	C–G
Adagio		
c	počasi	C–e
d	hitro v šestnajstinkah	e–G

Kompozicija ima dvoumno obliko. Na zunaj sestoji iz dveh ločenih delov (gl. preglednica 24), ki izgledata kot stavka in od katerih se vsak ponovi. Prvi je označen kot allegro, drugi kot adagio. Vendar pa dela nista niti tematsko enovita niti tematsko zaokrožena in ju zato ni mogoče imeti za prava stavka. Vsak ima dva nadaljnja dela, ločena s kadenco, čeravno se glasbeni tok brez zaustavitve nadaljuje v naslednji del. Vsak od štirih delov modulira v neko bližnjo tonaliteto in se zaključi s kadenco na njeni toniki (prvi del modulira iz G v C, drugi iz C v G itd.); tudi delov na drugi ravni tako ni mogoče imeti za zaključene stavke. V vsakem delu se obravnava več motivov, ki so si očitno sorodni, zaradi česar delujejo štirje deli kompozicije kot razločne enote. Osnovni kompozicijski postopek je ta, da se motiv, ki se predstavi v 1. violini, imitira v 2. violini, oziroma da si violini druga drugi podajata posamezne motive, mestoma pa igrata isti motiv v paralelnih intervalih skupaj. V prvem delu skladbe je mogoče razpoznati štiri motive ali motivične sklope (v preglednici 25 okrajšano »m«; v oklepaju je podano njihovo tonalno območje); s tem, da se prvi motiv čez čas ponovno eksponira, je ta del še najbolj podoben stavku. Celotno skladbo bi bilo v oblikovnem smislu mogoče interpretirati kot neke vrste kancono; kanconi je podobna s tem, da sestoji iz zaporedja tematsko in afektno različnih delov.

Preglednica 25: G. Legrenzi, *La Raspona*, 1. del

1. vn	m 1 (G)		m 2 (C)		m 2 (D)
2. vn		m 1 (G)		m 2 (G)	
1. vn	m 1 (G)		m 3 (a)	m 4 – izmenjavanje pasaž navzgor in navzdol (C)	
2. vn		m 1 (C)	m 3 (a)		

ARCANGELO CORELLI

Kot je bilo že omenjeno, so v drugi polovici 17. stoletja soobstajale tako večdelne kot razločno večstavčne sonate da chiesa. Zdi se, da se je tip večstavčne sonate

da chiesa zares dokončno uveljavil s Corellijem, ki je bil eden najvplivnejših skladateljev časa na prehodu v 18. stoletje. Številni italijanski in drugi skladatelji so se vzorovali pri njem in komponirali sonate in koncerte po njegovem zgledu.

Življenje (Fusignano 1653 – Rim 1713). Corelli je izšel iz družine premožnih posestnikov v kraju Fusignano v bližini mesta Faenza med Bologno in Ravenno. Po kasnejših poročilih naj bi ga v glasbo uvajal najprej neki duhovnik v Faenzi. Leta 1666 je trinajstleten odšel v Bologno. Čeprav se ne ve natančno, pri kom se je učil violine, komponiranja, glasbe, je gotovo, da je bilo to pri skladateljih bolonjske šole, ki so delovali v okviru bolonjske cerkve sv. Petronija (San Petronio). Leta 1670 je Corelli postal član bolonjske akademije Accademia Filarmonica.

Corellijeva pota v zgodnjih sedemdesetih letih niso znana, a sredi desetletja je bil očitno že v Rimu. Iz tega časa je namreč vrsta arhivskih zapisov, ki pričajo, da je kot violinist sodeloval na raznih glasbenih prireditvah, kot so bile izvedbe oratorijev in podobno. Iz leta 1679 je ohranjeno skladateljevo pismo, v katerem navaja, da je kot glasbenik v službi kraljice Kristine Švedske. Tej je leta 1681 posvetil svoj prvi tiskani opus. Poleg kraljice Kristine, s katero je ostal povezan tudi nadalje, je bil skladatelj drugi zaščitnik kardinal Benedetto Pamphili. Vsaj od leta 1684 je Corelli redno sodeloval kot organizator in eden od glasbenikov njegovih glasbenih prireditev, imenovanih »*conversazioni*« (gl. str. 143), ki so bile vsako nedeljo v kardinalovi palači Palazzo al Corso in so predstavljale pomembne dogodke v glasbenem življenju mesta. Svoj drugi opus, zbirko triosonat iz leta 1685, je Corelli posvetil kardinalu in te kompozicije so bile zelo verjetno še pred objavo izvajane na kardinalovih nedeljskih koncertih. Od leta 1687 dalje je bil Corelli kardinalov kapelnik in zaradi te službe je živel v njegovi palači. Med mnogimi glasbenimi dogodki je Corelli v kardinalovi palači izvedel oratorij *Santa Beatrice d'Este*, ki ga je ob obisku kardinala Rinalda d'Este napisal sicer neki drugi Pamphilijev glasbenik. Sv. Beatrice je bila Rinaldova sorodnica. Poročilo o tem dogodku iz leta 1689 je zanimivo, saj navaja za tiste čase nenavadno velik orkester, ki naj bi ga sestavljalo več kot 80 instrumentalistov. Tudi sicer se je Corelli udeleževal kot izvajalec dirigent: Leta 1689 je vodil izvedbo dveh maš, ki jih je v zahvalo za ozdravitev naročila kraljica Kristina. Nadalje je v rimskih gledališčih občasno vodil operne predstave in kot dirigent je leta 1702 potoval v Neapelj, kjer je izvedel eno od Scarlattijevih oper.

Leta 1690 se je kardinal Pamphili preselil v Bologno in Corelli je prešel v službo k Pietru Ottoboniju, ki je prav v tistem času po zaslugi svojega starega strica, novega papeža Aleksandra VIII., postal kardinal in vplivna osebnost v političnem življenju cerkve. Corelli se je preselil v njegovo palačo, imenovano

Cancelleria, kjer je organiziral kardinalove glasbene »conversazioni«, ki so bile ob ponedeljkih zvečer. Svoj četrty opus iz leta 1694 je posvetil svojemu novemu gosposu, ki se je do skladatelja vedel predvsem kot prijatelj, in ne kot formalni delodajalec. Preko Ottobonija se je Corelli gibal med aristokrati in leta 1706 je skupaj s Scarlattijem postal član znamenite rimske akademije Accademia degli Arcadi. V visokih rimskih krogih se je srečal tudi z mladim Händlom, katerega oratorija *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* ('Zmaga Časa in Pravega spoznanja') in *La resurrezione* ('Vstajenje') je izvedel v letih 1707 oziroma na veliko noč leta 1708. Corelli je ostal pri Ottoboniju in v njegovi palači je živel vse do nekaj tednov pred smrtjo. V zadnjih letih se je vse bolj umikal iz javnega življenja; ukvarjal se je s svojimi sicer že prej nastalimi koncerti, ki jih je prenašal in jim slednjič dal dokončno in dovršeno obliko. Za njihovo objavo se je leta 1712 dogovoril z amsterdamskim založnikom z imenom Estienne Roger, a njihovega izida ni dočakal, saj so izšli šele leta 1714.

Opus. Corelli je komponiral le instrumentalna dela. Če zanemarimo nekaj posamičnih skladb, obsega njegovo skladateljsko delo šest izdanih opusov, od katerih ima vsak 12 kompozicij: Prvi štirje opusi prinašajo skupno 48 triosonat za dve violini in continuo; op. 5 obsega 12 sonat za solistično violino in continuo, postumni op. 6 pa 12 mojstrovih koncertov.

CORELLIJEVE SONATE

Z izjemo dveh so vse Corellijeve sonate, bodisi solistične bodisi triosonate, razločno večstavčna dela. Izjemi sta zadnja sonata iz op. 2, ki je prosto zasnovana *ciaccona*, ter zadnja sonata iz op. 5, ki je zamišljena kot sklop variacij na enega od standardnih obrazcev časa, znanega kot *la folia* (ali *la follia*). Vsaka Corellijeva sonata je bodisi sonata da camera bodisi sonata da chiesa. Op. 1 in op. 3 prinašata triosonate da chiesa, op. 2 in op. 4 triosonate da camera, op. 5, za solistično violino, pa oboje. Sonate da chiesa sestojijo iz štirih in tudi več stavkov, ki si praviloma sledijo v zaporedju počasi – hitro – počasi – hitro. Nekaj primerov: *grave – allegro – allegro – adagio – allegro*; *grave – allegro – vivace – allegro*. Sonate da camera se pogosto začnejo z neplesnim preludijem, ki mu sledi nekaj plesnih stavkov. Repertoar Corellijevih plesov ni širok in največkrat obsega naslednje plese: *allemanda*, *couranta* (it. »*corrente*«), *sarabanda*, *žiga*, *gavotta*. To so plesi standardne suite, vendar se pri Corelliju ne vrstijo v standardnem zaporedju – Italija se ni priključila razvoju, ki je na severu privedel do standardne suite (gl. str. 299). Nekaj primerov: *preludio – žiga* (»*giga*«) – *adagio – gavotta*; *preludio – allemanda – sarabanda – žiga* itd. Ob delitvi na sonate da chiesa in sonate da camera je treba opomniti, da vsebuje marsikatera skladba iz prve skupine elemente druge skupine in obratno.

Posamezni stavki sonate da chiesa so lahko zelo blizu plesom, čeprav nimajo plesnih naslovov, in številne sonate da camera imajo neplesne preludije.

Če se omejimo na najsplošnejše oblikovne lastnosti Corellijevih stavkov, so plesni stavki in tudi nekateri iz sonat da chiesa v baročni dvodelni obliki s ponavljaji. Počasni stavki so pogosto iz druga na drugo navezujočih se spevnih fraz, ki si sledijo tako, da nastane ali se zapolni določena celota. Hitri neplesni stavki so imitacijski, pri čemer je izpostavljena ena glavna tema, ki jo slišimo na začetku. S tem so nekateri med njimi zelo blizu fugi. Pri obravnavi Corellijevih oblik je potrebno poudariti, da imajo izrazito tonalno razsežnost: ne le, da se vzpostavljajo z določeno razporeditvijo ali razvojem tematike in motiveke, pač pa tudi s tem, da tematika na neki način potuje po tonalnem prostoru, da se pojavlja v različnih predelih sicer ne posebno širokega tonalnega prostora, pri čemer se ob koncu stavka povrne v izhodišče.

Corelli je domnevni začetnik vrste izrazitih stilemov in tipov glasbene teksture. Eden od teh je »stopajoči bas«: nekateri Corellijevi stavki so narejeni tako, da se basovski glas od začetka do konca giblje v istih vrednostih (npr. osminkah), nad njim pa se pnete dva počasneje potekajoča glasova. Vrsta Corellijevih stavkov se značilno konča s ponovitvijo zadnje fraze v tišji dinamički. S tem skladatelj na izvirni način pove, da je kompozicije konec. Značilen je imitacijski preplet dveh visokih glasov, katerega motivično jedro je skok kvarte navzgor, ki mu kot razvez sledi spust za sekundo navzdol; ob skoku kvarte navzgor v zgornjem glasu se razveže spodnja disonančna sekunda, ob skoku kvarte navzgor v spodnjem glasu pa se razveže zgornja septima v terco. Še bi lahko naštevali. Vsi ti postopki so se v glasbi zgodnjega 18. stoletja ponavljali do te mere, da so kot klišeji izgubili prvotno izvirnost.

Corellijeve sonate so dovršene in v detajle izčiščene kompozicije; vzporedno s tem so kot umetniške stvaritve nedvoumno razločne in zato tudi lahko dojemljive.

A. CORELLI, TRIOSONATA OP. 3, ŠT. 2

Precej drugačna od Legrenzijeve sonate je Corellijeva v D iz njegove zbirke dvanajstih triosonat *Sonate a tre* (Rim 1689). Pisana za običjano triosonatno zasedbo, tj. za dve violini in violon, ki je hkrati tudi osnova continuumu, sestoji iz štirih jasno razmejenih in osamosvojenih stavkov v zaporedju počasi – hitro – počasi – hitro, kar pomeni, da je sonata da chiesa.

V prvem stavku se nad enakomerno in neprekinjeno potekajočim basom pnete in prepletata dve melodiji v počasnejšem gibanju; v prvi violini se ekspozira preprosta fraza, ki se zaključí s kadenco na dominantni (A); po pavzi nastopi ista fraza na dominantni in se zaključí s kadenco na dvojni dominantni (E);

nadaljevanje poteka kot prosti nemotivični splet treh glasov, ki pa je vendarle voden tako, da daje stavek vtis zaokrožene celote.

Drugi stavek ima razločno in po značaju vigozno temo, ki se predstavi v prvi violini; druga violina vstopi s spremljevalnim kontrapunktom. Za tem vstopi tema v basu, tudi na toniki. Začetek teme slišimo nekaj taktov kasneje v basu še oktavo više in nekako sredi kompozicije slednjič še na dominantni, tudi v basu. To je njen zadnji nastop. V drugi violini tema nikdar ne nastopi. Violini spremljata nastope teme z živahnimi in razgibanimi linijami, katerih motivika in figuralika izhajata oziroma sta povezani z drugim delom teme. Druga polovica stavka poteka v smislu nadaljnjega razvijanja že znane motivike in figuralike, ne da bi tema še kdaj nastopila. Stavek daje vtis, kot da se po začetnem zagonu, ki ga nosi tema, glasba nekako samodejno in logično razvija vse do zaključne kadence.

Tretji, počasni stavek sestoji iz petih s kadencami ločenih delov; znotraj njih so glasovi vodeni v smislu fraz, ki se iztekajo v kadenco. Vsak od petih delov ima svoj motiv ali tipično figuro, vendar pa so motivi kompozicije nevsiljivi, komaj opazni in podrejeni zamisli celotnega stavka kot enovite in lirsko spevne celote s čim manj kontrastov in zarez. Stavek je v h in zadnji kadenci na h sledi prehod na Fis, tako da se konča na dominantni. S tem toliko bolj zaživi D-dur zadnjega stavka.

Čeprav zadnji stavek ni tako označen, je v resnici žiga, kakršna bi lahko zaključila sonato da chiesa. Na začetku prvega dela baročne dvodelne oblike se živahna tema v smislu ekspozicije fuge eksponira v tonični tonaliteti D, na začetku drugega dela pa kvinto više, in sicer v inverziji, kot je tipično za žigo. Nadaljevanje je obakrat logično izpeljano iz teme, vendar je v prvem delu motivično drugačno kot v drugem. Tu še ni ujemanja med zaključkom prvega in zaključkom drugega dela, kakršno je značilno za zrelo baročno dvodelno obliko. V detajlih preiščena in izdelana sonata je zgled mojstrskega instrumentalnega kontrapunkta.

INSTRUMENTALNI KONCERT

Kot je bilo prikazano, se je konec 16. stoletja pojavil in uveljavil kompozicijski princip koncerta (gl. str. 46): izmenjavanja različnih in kontrastnih skupin vokalnih in instrumentalnih glasov. Ta princip, ki se je na začetku manifestiral zlasti v sakralni vokalni glasbi, je v zadnjih dveh desetletjih 17. stoletja privedel do novega instrumentalnega žanra, koncerta (v ožjem pomenu besede). Instrumentalni koncert je kompozicija, kjer se vzpostavlja nasprotje med

enim ali nekaj solisti in ansamblom oziroma orkestrom. Gledano s stališča oblike je izšel iz ansambelske večdelne (ali večstavčne) kancone ali sonate; shematično si ga lahko predstavljamo kot večstavčno kancono ali sonato, v kateri je kot kompozicijski princip vzpostavljeno razlikovanje med solističnimi glasovi in celotnim ansamblom.

Zdi se, da je bilo izrabljanje zvočnega učinka izmenjavanja solistov s skupino v italijanski glasbi časa del glasbene prakse: kancona, sonata, simfonija se je lahko izvajala tako, da so bili nekateri poljubni deli poverjeni solistom, drugi skupini, še zlasti, če kompozicija ni imela natančno predpisane zasedbe. Delo, ki s strani skladatelja niti ni bilo zamišljeno kot koncert, se je tako lahko izvedlo s koncertnim izmenjavanjem solistov in celotnega ansambla. Eden prvih, ki je zavestno ločeval med solisti in skupino, je bil Alessandro Stradella (gl. str. 151). Stradella sicer ni pisal instrumentalnih koncertov, vendar je v arijah nekaterih svojih vokalnih del kot tudi v simfonijah kot njihovih uverturah natančno določil, kaj naj igrajo solisti, imenovani concertino, in kaj celotna skupina, concerto grosso. To pa pomeni, da je kontrast med solisti in skupino razumel kot kompozicijski princip, in ne kot možni način izvedbe.

Predzgodovina koncerta je povezana z Bologno, mestom, ki je bilo v drugi polovici 17. stoletja glasbeno živahno in napredno. Tu je bilo od sredine 16. stoletja dalje več akademij, ki so se posvečale glasbi. Najpomembnejša med njimi je bila že omenjena Accademia Filarmonica, ustanovljena leta 1666. Člani te akademije, ki jih je bilo okoli 50, so bili razdeljeni na skladatelje, pevce in instrumentaliste. Skladatelji so se dvakrat tedensko shajali na 'vajah' (>esercizi<), kjer so se izvajale in komentirale njihove novonastale kompozicije. Izvajalci so imeli tedenske 'sestanke' (>conferenze<). Kot je bilo navedeno, je bil član akademije tudi mladi Corelli. Iz kasnejše zgodovine te ustanove naj bo omenjeno, da je leta 1770 štirinajstletni Wolfgang Amadeus Mozart predložil akademikom v presojo svojo kompozicijo *Quaerite primum*, uglasbitev istoimenske antifone. V tistem času je bil njen najpomembnejši član Padre Martini, skladatelj, učitelj kompozicije in evropsko znani glasbeni erudit. Accademia Filarmonica je nedvomno močno oblikovala glasbeni okus mesta.

Med javnimi bolonjskimi glasbenimi institucijami je bila najpomembnejša kapela cerkve sv. Petronija (San Petronio), ki je v drugi polovici stoletja štela 33 glasbenikov. V času, ko jo je vodil skladatelj Maurizio Cazzati (1657–1671) se je posvečala tudi zgolj instrumentalni glasbi. Pri bogoslužju so se tako med drugimi izvajale kot sonate ali simfonije razumljene skladbe, ki so jih komponirali Cazzati in drugi bolonjski skladatelji, med njimi Giuseppe Torelli (1658–1709). Pisane so bile za godalni ansambel, številne pa za godalni ansambel z eno ali dvema trobentama. Te sonate so bile še posebej značilne za glasbo pri sv.

Petroniju; čeprav se niso imenovala koncerti, so bile z zvočnim kontrastom med ansambлом in solistično trobento v resnici že pravi koncerti.

Nadaljnja zgodovina italijanskega koncerta loči rimsko in severnoitalijansko oziroma beneško smer. Edini vidnejši predstavnik rimske smeri je bil Arcangelo Corelli, ki je potem, ko se je kot glasbenik izoblikoval v Bologni, odšel v Rim. Njegovi koncerti so bili izdani sicer šele po njegovi smrti, leta 1714, a znano je, da so se v neki obliki, najbrž ne dokončni, izvajali že v osemdesetih letih 17. stoletja, ko jih je v Rimu slišal skladatelj Georg Muffat (1653–1704). Severno smer predstavlja več skladateljev, med njimi Giuseppe Torelli, ki je bil dolga lega instrumentalist v bolonjski kapeli sv. Petronija, in Benečana Tomaso Albinoni (1671–1751) in Antonio Vivaldi (1678–1741); koncerti slednjega pomenijo bistveni korak naprej v zgodovini instrumentalnega koncerta (gl. str. 460).

Razliko med obema smerema je mogoče povzeti takole: Corellijevi solisti, imenovani concertino, so zmeraj le trionsonatni solisti: dve violini in basovsko godalo, katerega glas je tudi osnova continuu. Godalni orkester, imenovan concerto grosso, sestoji iz dveh violin, viole ter lastnega oštevilčenega basa (continuo). Osnovni glasbeni tok je poverjen concertinu, solistom, ki igrajo brez prestanka od začetka do konca vsakega stavka; njim se občasno, v razmeroma kratkih presledkih, pridružuje orkester, ki v glavnem le podvaja glasove trionsonatnega concertina. Glasbeno dogajanje je tako zaznamovano s stalnim menjavanjem med koncertiranjem samih solistov in igranjem vseh, med briljantnimi nastopi concertina in orkestrskim tutti. Ta tip koncerta se imenuje concerto grosso.

Nasprotno temu so koncerti severnoitalijanske smeri tri- do petstavčne kompozicije za ansambel godal s continuom in eno ali dve solistični glasbili, največkrat violini. V nekaterih zgodnjih koncertih solistična violina nima samostojnega glasu; pač pa je pri orkestrski prvi violini – ali pa pri prvi in drugi – navedeno, katere odseke naj igra en sam in katere vsi, kar pomeni, da so nekateri odseki za razliko od drugih izrecno solistični. Poenostavljeno bi bilo mogoče reči, da so Corellijevi koncerti trionsonate z orkestrom, koncerti severnoitalijanske smeri pa kompozicije za godalni orkester, iz katerega se izloča en ali nekaj solistov.

Nadaljnja razlika med Corellijevo in severnoitalijansko smerjo je ta, da so Corellijevi koncerti kot tudi njegove sonate in trionsonate bodisi da camera bodisi da chiesa, medtem ko so koncerti severnoitalijanske smeri le da chiesa. V severni smeri se je sčasoma kot norma uveljavil tip tristavčnega koncerta: hitro – počasi – hitro.

A. CORELLI, CONCERTO GROSSO OP. 6, ŠT. 8

Koncert v g nosi podnapis »fatto per la notte di natale«, 'narejen za božično noč'; namenjen je bil torej polnočnici, na katero ga izrecno veže zaključna pastorala. Kot vsi Corellijevi koncerti je zasnovan za trionsonatni concertino, ki igra od začetka do konca, in štiriglasni godalni concerto grosso. Vsaka skupina ima svoj continuo; v primeru concertina je basovska linija continua glas violončela, v primeru concerta grossa pa glas basovskega godala. Kadar intervenira, concerto grosso največkrat, vendar ne čisto zmeraj, podvaja glasove concertina: prva violina concerta grossa podvaja prvo violino concertina, druga violina drugo, basovski glas concerta grossa pa podvaja violončelo; samostojno linijo ima tako le viola.

Preglednica 26: A. Corelli, *Concerto grosso op. 6., št. 8*

Oznaka	Stavek	Oblika
Vivace	1 (počasi)	kratek akordski uvod (vivace) in počasni stavek
Grave		
Allegro	2 (hitro)	dvodelna oblika
Adagio	3 (počasi)	tridelna oblika
Allegro		
Adagio		
Vivace	4 (hitro)	dvodelna oblika
Allegro	5 (hitro)	dvodelna oblika
Largo (Pastorale)	6	tridelna oblika

Koncert ima devet tematsko in afektno različnih delov (gl. preglednico 26), za katerimi je mogoče prepoznati izmenjavanje počasnih in hitrih stavkov. Zaključna pastorala, ki je v istoimenskem duru in se brez premora navezuje na 5. stavek, nosi oznako »ad libitum«, 'poljubno', kar je treba razumeti tako, da je koncert po skladateljevi zamisli tudi brez nje že zaključeno delo. Če jo odmislimo, je izmenjavanje počasnih in hitrih stavkov, značilno za obliko da chiesa, toliko bolj očitno.

Zaporedje devetih tematsko in afektno različnih delov bi bilo mogoče interpretirati kot izhajajoče iz kancone; vendar pa izkazujejo domala vsi stavki kompozicije oblike, ki so v nasprotju z zamisljivo kancone. Vsi trije hitri stavki so v baročni dvodelni obliki, ki je značilna za plese in tako za obliko da camera. Počasni stavek ima tridelno obliko: lirični adagio je prekinjen s kratkim motoričnim allegrom, čemur sledi ponovitev prvega dela, ki se nadaljuje in izteče v zaključek. Dvodelna baročna oblika gotovo ne izvira iz kancone in ponovitev katerega od prejšnjih delov – kot v tretjem stavku – je oblikovni

logiki kancone tuja. Koncert izkazuje tako samostojni oblikovalski zamah, ki nima razločnega in razpoznavnega zgodovinskega vzorca. To, da so kar trije stavki koncerta v dvodelni obliki, značilni za plese, kaže, da je skladba pravzaprav križanec med obliko da chiesa in da camera. Četrtri in peti stavek imata tudi sicer plesni značaj.

Koncert je še posebej znamenit zaradi zaključne pastorale. Pri obravnavi pastorale je potrebno razlikovati med pastoralnimi vsebinami in njim ustrezno glasbo v operah in kantatah na eni strani, in pastoralami kot instrumentalnimi kompozicijami na drugi. Velja, da je instrumentalna pastorela nastala v Italiji in da ima svoj izvor v igranju ljudskih ali polljudskih godcev, imenovanih »pifferari«, ki so o božiču igrali posebno glasbo na šalmaje (»piffaro«) in dude (»zampagna«). Za to glasbo so bile značilne gladko tekoče melodije v pozibavajočem tridobnem metrumu, igrane v paralelnih tercah in sekstah nad dolgo ležečimi nizkimi toni. Najstarejša zbirka komponiranih pastoral je izšla leta 1637: Francesco Fiamengo, *Pastorali concerti al presepe* ('Pastorale ob jaslicah'). Iz istega leta je tudi Frescobaldijev *Capriccio fatto sopra La Pastorela* ('Capriccio na osnovi Pastorele', iz zbirke *Toccate d'intavolatura di cimbalo*). V 17. stoletju so se komponirale predvsem orgelske in čembalske pastorele. Corellijeva skladba je domnevno ena zgodnejših orkestrskih ali ansambelskih pastoral. Ima vse navedene značilnosti pastoralne glasbe, vendar je zasnovana kot tridelna kompozicija, katere tretji del je ustrezno prilagojena ponovitev prvega.

TOMASO ALBINONI

Življenje (Benetke 1671 – Benetke 1751). Tomaso Albinoni je bil Benečan, sin trgovca s papirniškim blagom in izdelovalca kart. Mladenič se je uvajal v očetovo dejavnost, hkrati pa se pri neznano kom učil violine in petja. Stopil je na pot glasbenika. Prve uspehe je doživel mlad: leta 1694, ko je imel triindvajset let, je bila v beneškem gledališču San Giovanni e Paolo izvedena njegova opera *Zenobia* in istega leta je izdal svoj op. 1, vključujoč 12 triosonat.

Kolikor je znano, Albinoni nikoli ni imel kake glasbeniške službe. Nekaj časa je živel od dohodkov iz očetovih poslov, ki so jih po očetovi smrti vodili njegovi bratje, morda tudi od poučevanja glasbe, sicer pa kot svobodni umeтник, predvsem operni skladatelj. To pomeni, da je navezoval ustrezne stike z ljudmi iz beneških in drugih gledališč, komponiral nova operna in druga dela in večkrat tudi sodeloval pri pripravah na njihove izvedbe. Leta 1705 se je

poročil s pevko Margherito Raimondi, s katero sta imela sedem otrok. Kljub družini je Mergherita nastopala v raznih opernih vlogah, tudi v tujini.

Kot operni skladatelj je bil Albinoni uspešen; njegove opere so se izvajale v beneških gledališčih, čeprav ne v najprestižnejšem San Giovanni Crisostomo, v gledališčih drugih italijanskih mest kot tudi zunaj Italije. Leta 1722 sta se npr. na dvoru bavarskega volilnega kneza v Münchnu ob priliki neke poroke izvedli dve njegovi glasbenogledališki deli: opera *I veri amici* ('Zvesti prijatelji') in krajše delo *Il trionfo d'amore* ('Zmagoslavje ljubezni'). Avtor je bil prisoten in najbrž je sodeloval pri pripravah na njuni izvedbi. Komponiral je tudi za nekatere druge visoke aristokratske osebnosti, tako npr. za cesarja Karla VI.

Opus. Albinoni se je posvečal predvsem operi in instrumentalni glasbi. Napisal naj bi okoli 80 glasbenogledaliških del, od katerih pa jih je ohranjeno le nekaj. Med njimi je najbolj znan komični intermezzo (tj. intermedij) *Pimpinone*, ki se je prvič izvedel z njegovo opero *Astarto* v beneškem gledališču San Cassiano leta 1708. Nadalje je v njegovem opusu okoli 50 kantat, 1 maša, medtem ko je njegova uglasbitev hvalospeva Magnificat izgubljena. Večji del svojega instrumentalnega opusa je Albinoni izdal v desetih tiskanih zbirkah, nekatere njegove instrumentalne kompozicije pa so se ohranile v prepisih. Je avtor okoli 100 sonat, pisanih za enega do šest glasbil s continuom. Med njimi so tudi suite – sam jih je imenoval »balletti« –, se pravi sonate da camera. Nadalje je napisal 59 koncertov; eden od njegovih opusov, *Concerti a cinque* op. 7 iz leta 1715, prinaša 12 koncertov za eno ali dve oboi in orkester godal, ki so zelo zgodnji primeri koncertov za to glasbilo. Med njegovimi orkestrskimi oziroma ansambelskimi deli so tudi »balletti«, se pravi suite, in 8 simfonij.

ALBINONIJEVI KONCERTI

Svoje prve koncerte je Albinoni objavil v zbirki iz leta 1700, ki vključuje šest sonat in šest koncertov. Koncerti so zgodnji primeri solističnega koncerta, tj. koncerta za solistično glasbilo (violino) in orkester, in tudi zgodnji primeri beneškega koncerta. Očitno se uvrščajo v drugo tradicijo kot Corellijevi: Sestojijo le iz treh stavkov v zaporedju hitro – počasi – hitro; v nekaj koncertih je srednji počasni stavek iz treh delov, od katerih je srednji hiter, s čimer nastane vtis petstavčne kompozicije, še zlasti zato, ker drugi počasni del ni ponovitev prvega. Drugače kot v Corellijevih koncertih pri Albinoniju ni ostrega ločevanja med orkestrom in solistom: solist igra pravzaprav glas prve violine, vendar se mestoma loči od nje, tako da postane solist v pravem pomenu besede. Albinoni se glede tega, kdaj nastopi solist, ne drži nobene vnaprej določene sheme in kot se solist nepričakovano loči od skupine, se tudi neopazno vrne

vanjo. Solistični nastopi so le idiomatsko figurativni in taki zunaj glavnega tematskega razvoja kompozicije.

Velja, da se Albinoni kot skladatelj koncertov ni razvijal, da ni sledil svojemu nekoliko mlajšemu sodobniku Vivaldiju in da je tudi v svojih kasnejših koncertih ostal v glavnem to, kar je bil na začetku. Lahko bi se reklo, da je preveč ponavljal sicer lastne kompozicijske šablone. Ne glede na to je njegova instrumentalna glasba živahna in dražljiva.

Profana glasba nemških dežel v 17. stoletju

Nemška pesem in pesem s continuom

Italijanska opera v nemških deželah

Nemška opera

Ansambelska glasba

Standardna suita

Ansambelska suita v drugi polovici stoletja

Sonata

J. H. Schmelzer, *Sacro-profanus concentus musicus*, Sonata 7

H. I. F. von Biber, *Rosenkranzsonaten*, št. 6

Glasba za čembalo

Johann Jacob Froberger

Toccate in fantazije

J. J. Froberger, *Fantasia sopra Ut Re Mi Fa Sol La*

Suite

J. J. Froberger, *Partita auf die Mayerin*

Programske skladbe

Johann Kuhnau

Žanrski pregled opusa

J. Kuhnau, *Sonata v D*

Biblične sonate

Poleg sakralne glasbe je v luteranskih deželah obstajala tudi profana: nadaljevala se je tradicija nemške pesmi, ki jo je v prvi polovici 17. stoletja nadomestila pesem s *continuum*; nemško gledališče 17. stoletja je vsebovalo tudi glasbo; poleg tega se je v drugi polovici 17. stoletja v nemških deželah uveljavila še italijanska opera. Če jo gledamo z oddaljene perspektive, se profana glasba nemških dežel 17. stoletja ne more meriti s sočasno luteransko sakralno glasbo, niti po količini niti po kompozicijski inventivnosti ali po poznanosti. Tudi v širšem evropskem kontekstu ostaja v ozadju: nemška glasbena lirika je dosti manj razpoznavna kot italijanska kantatna umetnost, še zlasti pa se nemška gledališka glasba, ki je sestajala predvsem iz petih vložkov v sicer govorjeni drami, ne more primerjati z italijansko opero.

Za ansambel so nemški skladatelji 17. stoletja komponirali predvsem plese in plesne suite, v drugi polovici stoletja tudi sonate, za čembalo pa poleg plesov in suit še kompozicije drugih žanrov časa, kot npr. *kancone*, *fantazije*, *variacije*, *toccate*, kasneje tudi sonate. Pri tem je treba upoštevati, da je bila meja med orgelskim in čembalskim idiomom v 17. stoletju zelo ohlapna: kot je bilo že omenjeno, se je marsikatera kompozicija mogla izvajati tako na orglah kot na čembalu, tako pri bogoslužju kot v hišnem salonu.

NEMŠKA PESEM IN PESEM S CONTINUOM

V 16. stoletju je obstajala tradicija nemške polifone pesmi, ki se je nadaljevala v 17. stoletje. Na prehodu v 17. stoletje je bil najvidnejši avtor nemških pesmi Hans Leo Hassler, ki je izdal dve zbirki nemških pesmi s skupno okoli 60 kompozicijami. Hasslerjeve pesmi, kot tudi druga njegova vokalna dela, so pisane le za različno število vokalnih glasov. Po obliki in zasnovi so raznovrstne: Nekatere so silabične in kitične, druge prekomponirane in ob prevladujoči homofoniji je mestoma kateri del zasnovan v imitacijski polifoniji; nekaj je dvozborskih. Hassler, ki je študiral v Italiji (gl. str. 210), je bil seznanjen z italijansko madrigalno umetnostjo in besedila nekaterih njegovih pesmi so prevodi pesmi T. Tassa in G. B. Guarinija, ki so ju italijanski madrigalisti mnogo uglasbljali.

Kot ilustrativni primer, kako je nastajal protestantski koral, naj bo omenjena Hasslerjeva pesem *Mein G'müth is mir verwirret* ('Moja duša je zmedena'). To je petglasna homofona kitična pesem z ljubezensko vsebino, objavljena v skladateljevi zbirki *Lustgarten neuer teutscher Gesäng* ('Sladki vrt novih nemških pesmi') iz leta 1601. Melodija te pesmi (zgornji glas njenega petglasnega stavka) se je leta 1613 pojavila v neki zbirki z naslovom *Harmoniae sacrae*

(‘Svete harmonije’), in sicer z novim religioznim besedilom *Herzlich thut mich verlangen* (‘Srčno koprnim’), ki govori o hrepenenju po smrti. Še kasneje jo najdemo v zbirki *Praxis pietatis melica* (‘Glasbena praksa pobožnosti’), ki jo je leta 1647 izdal Johannes Crüger, tokrat s pasijonskim besedilom *O Haupt voll Blut und Wunden* (‘O glava, polna krvi in ran’), ki govori o Kristusovem trpljenju. Melodija je ob teh prenosih ostala skoraj nedotaknjena; v glavnem je bilo spremenjeno le to, da je bil živahni tridobni metrum opuščen, s čimer so postale vrednosti tonov izenačene, kot je značilno za koral. V tej obliki je melodijo prevzel J. S. Bach; znamenite so njegove predelave te koralne melodije v *Pasijonu po Mateju*. Primer je zanimiv zgodovinsko in estetsko: zgodovinsko zato, ker je tudi marsikatera druga pesem ali melodija na podoben način postala del koralnega repertoarja; estetsko pa zato, ker kaže, kako je mogoče dano melodijo z malenkostnimi spremembami preinterpretirati tako, da dobi povsem drugo glasbeno vsebino.

Naslednji vidnejši predstavnik nemške glasbene lirike je bil Johann Hermann Schein, ki je izdal šest zbirk nemških pesmi, za katere je vsa besedila spesnil sam. V Scheinovem lirske opusu se kažejo kompozicije treh sorodnih vrst: (1) Njegova zgodnja zbirka *Venus Krantzlein* (‘Venerin venček’, 1609), ki jo je izdal kot leipziški študent, vsebuje preproste homofone petglasne pesmi, kakršne so zelo verjetno prepevale študentske družine njegovega časa. (2) Tudi skladbice, objavljene v treh zvezkih z naslovom *Musica boscareccia* (‘Glasba iz gozda’, ‘Glasba iz narave’, 1621, 1626, 1628), so preproste: triglasne, kratke, kitične in silabične. Pisane so za dva soprana in bas, ki je oštevilčen, kar pomeni, da se pevcem lahko pridruži še continuo. Besedila teh miniatur so zelo pogosto pastoralna s številnimi retoričnimi figurami, ki imajo svoje vzporedje v glasbi. Na naslovnici zbirke je skladatelj sam navedel, da so to kompozicije po vzoru italijanskih villanell (*»Auff Italian-Villanellische Invention«*). (3) Slednjič vsebuje Scheinova zbirka z naslovom *Diletti pastorali* (‘Pastirske radosti’, 1624) petglasne kompozicije z oštevilčenim basom; to so prekomponirane, nekitične uglasbitve najpogosteje pastoralnih besedil, in take bi bilo mogoče vzporejati z italijanskim madrigalom s continuom.

Eden od razlogov, zakaj je nemška lirika zaostajala za sočasno italijansko kantatno umetnostjo, je bil ta, da ni imela zaledja v profesionalnih glasbenih ustanovah oziroma v aristokratskih krogih. Namenjena je bila širšim meščanskim slojem, študentskim družbam, domačemu meščanskemu muziciranju, literarnim krožkom, ki vsaj prvenstveno niso sestajali iz glasbenikov. S tem ozadjem je ostala kompozicijsko preprostejša, taka pa v glavnem ni mogla biti mesto, kjer bi se razvijale nove kompozicijske ideje.

Tradicija večglasne pesmi se je nadaljevala, vendar jo je začela nadomeščati

nemška pesem s *continuum*, katere začetki segajo v dvajseta leta 17. stoletja. Pesem s *continuum* je uglasbitev nemškega lirskega besedila za enega, dva, včasih tudi več solističnih glasov s *continuum*. Po obliki je predvsem *pesem*: glasba se iz kitice v kitico ponavlja, melodija je silabična in tako se v njej odražata struktura kitice in njen pesniški metrum. Mestoma se primerki žanra odmikajo od najpreprostejšega: *continuum* je lahko na neki način udeležen v tematiki kompozicije; solista pevca spremlja violina ali manjši ansambel, ki nastopa z medkitičnimi ritornelli; nekatere pesmi so zasnovane kot dueti; mestoma se lahko pojavi recitativ. Z vsem tem je nemška pesem s *continuum* na daleč primerljiva z italijansko kantato.

Ker je bila vezana na sočasno poezijo, je bila pesem s *continuum* ozko povezana z razvojem nemškega pesništva. Osrednja osebnost nemškega pesništva 17. stoletja je bil Martin Opitz (1597–1639), ki je vzpostavil v tistem času novo nemško poetiko, tako v vsebinskem kot v oblikovnem smislu. Številni pesniki so sledili Opitzu, katerega pogledi so se posredno odrazili tudi v žanru pesmi s *continuum*. V tem kontekstu lahko navedemo dejstvo, da so nekatere zbirke pesmi s *continuum* nastale na pobudo pesnikov; le-ti so včasih izrecno želeli, da se njihove pesmi pojejo, zaradi česar so sami pridobili skladatelje, ki so njihova besedila ustrezno uglasbili.

Vidnejši skladatelji nemških pesmi s *continuum* so bili: Thomas Selle (1599–1663), na koncu svoje kariere kantor v hamburškem Johanneumu in glasbeni direktor mesta Hamburg; Heinrich Albert (1604–1651), Schützev bratranec, ki je večino življenja prebil v Königsbergu (zdaj Kaliningrad ob Baltiku); Johann Erasmus Kindermann (1616–1655), organist v Frauenkirche v Nürnbergu; Andreas Hammerschmidt (1611/12–1675), dolgoletni organist v cerkvi sv. Janeza v Zittauu; Adam Krieger (1634–1666), organist v cerkvi sv. Nikolaja v Leipzigu in kasneje organist na saškem dvoru v Dresdnu, in drugi. Zanimivo je tole: Medtem ko med avtorji pesmi s *continuum* ni največjih imen nemške glasbe 17. stoletja, so se nekateri skladatelji posvečali v glavnem le pesmi s *continuum*. Taka sta bila H. Albert, znan predvsem po svojih pesmih, ki jih je napisal okoli 170, in A. Krieger, katerega okoli 70 pesmi predstavlja osrednji del njegovega opusa. Ta opažanja je možno povezati z že navedeno oceno, da je bila pesem s *continuum* obrobni žanr.

Po letu 1700 so se v nemških deželah začeli uveljavljati glasbeno zahtevnejši italijanski vokalni žanri: kantata, arija, opera, ki so severno od Alp dobili status sodobne modne glasbe. Nemška pesem s *continuum* je sicer še zmeraj obstajala, vendar v manjšem obsegu. Ker je bila preprostejša, ji je ob italijanski glasbi še izraziteje pripadalo mesto glasbe za širše meščanske sloje brez večjih glasbenih zahtev. Najvidnejši skladatelji prve polovice 18. stoletja, tisti, ki svojih

odjemalcev niso iskali pri široki publiki, se pesmi s continuum skorajda niso posvečali. J. S. Bach jih je sicer pisal, vendar priložnostno, nikakor pa jih ni izdajal in svojega kompozicijskega imena si ni delal s tovrstno glasbo. Pač pa je dve takšni zbirki izdal Georg Philipp Telemann.

ITALIJANSKA OPERA V NEMŠKIH DEŽELAH

Italijanska opera se je že zgodaj v 17. stoletju začela širiti v druge dežele in tako tudi v nemške. Kot je bila v Italiji sprva le dvorna umetnost – dogodek v okviru dvornih družabnosti ali praznovanj –, tako se je tudi v nemških deželah uveljavila najprej na dvorih. Najbrž je bil prvi med njimi cesarski dvor na Dunaju. Cesar Ferdinand II. (1619–1637), ki je imel že kot notranjeavstrijski nadvojvoda pomembno glasbeno kapelo v Gradcu, je bil drugič poročen z Eleonoro Gonzaga iz Mantove. Morda je bilo v tej zvezi, da je na cesarskem dvoru med letoma 1626 in 1628 gostovala italijanska gledališka družina Comici Fedeli, ki je bila leta 1608 v Mantovi udeležena pri izvedbi Monteverdijeve opere *Arianna* ('Ariadna'). Možno je, da je izvedla kako opero tudi na Dunaju. Iz naslednjih let so tudi znana poročila o opernih predstavah na cesarskem dvoru: leta 1631 je bila ob priliki poroke prestolonaslednika, bodočega cesarja Ferdinanda III., izvedena neka italijanska opera z naslovom *La caccia felice* ('Srečni lov'); leta 1642 ali 1643 je bil izveden Cavallijev *Egisto* ('Egist', ime), leta 1650 njegov *Giasone* ('Jazon').

Z nastopom cesarja Leopolda I. (1658–1705), ki je bil sam skladatelj, je italijanska opera na Dunaju doživela pravi razcvet. Nova operna dela, ki so se uprizarjala največkrat znotraj palače Hofburg in skoraj izključno za praznovanja rojstnih dnevo, porok, krstov itd. posameznih članov cesarske družine, so komponirali v okviru cesarske kapele delujoči italijanski skladatelji. Leta 1666 je Antonio Cesti, ki je bil poprej v Innsbrucku (gl. str. 177), postal namestnik vodje cesarske kapele. Še istega leta je za poroko cesarja Leopolda I. z Margarito Špansko (Margarita Teresa von Spanien) napisal opero *Il pomo d'oro* ('Zlato jabolko'), ki je bila dejansko izvedena šele leta 1668, in sicer za cesaričin rojstni dan. To je bila ena najbolj razkošnih opernih predstav 17. stoletja. Trajala je kakih osem ur in tudi zato je bila razdeljena na dva dela in dva dneva, 12. in 14. julij. Imela je izredno bogato in tehnično zahtevno sceno, ogromno zasedbo z razkošnimi kostumi, zaradi česar je bila dogodek evropskega slovesa. Glasbo za balete je prispeval drugi dvorni skladatelj, Johann Schmelzer, kar v 17. in 18. stoletju ni bilo nenavadno.

V drugi polovici stoletja je postal Dunaj najpomembnejše zunajitalijansko

središče italijanske opere kot tudi italijanske glasbe sploh, in to je ostal vse do druge polovice 18. stoletja. Vrsta italijanskih, v cesarski kapeli delujočih skladateljev je v 17. in zgodnjem 18. stoletju spisala na ducate oper. Med njimi je bil v drugi polovici 17. stoletja najbolj znan Antonio Draghi, ki je bil od leta 1682 dalje dvorni kapelnik. Za posamične Draghijeve opere in oratorije je arije ali scene večkrat skomponiral sam cesar Leopold I. Italijanska opera na Dunaju predstavlja posebno poglavje operne zgodovine.

Ob Dunaju je bil pomemben Innsbruck, in sicer do leta 1665, ko je s smrtjo nadvojvode Sigismunda Franza izumrla tirolska veja Habsburžanov, s čimer je Innsbruck izgubil vlogo rezidenčnega mesta. Leta 1654 je bila tu zgrajena »Komödienhaus«, ki naj bi bila prvo gledališče v nemško govorečih deželah, namenjeno poleg govornim tudi opernim predstavam, in prvo gledališče v nemško govorečih deželah, ki je imelo lastni ansambel. Od leta 1652 do 1665 je bil innsbruški dvorni kapelnik A. Cesti, ki je tu napisal več oper, od katerih so bile nekatere namenjene tudi drugim naročnikom. Omenjeno je že bilo (gl. str. 176), da se je Kristina Švedska na poti v Rim leta 1655 ustavila tudi v Innsbrucku, kjer je bila njej na čast skomponirana in uprizorjena nova opera, Cestijeva *L'Argia*. To je bil najbrž vrhunec opernega uprizarjanja v Innsbrucku. Kraljica je leta 1662 ponovno obiskala Innsbruck in ob tej priložnosti je bila napisana in uprizorjena Cestijeva nova opera, *La magnanimità d'Alessandro* ('Aleksandrova velikodušnost').

Kmalu po sredini stoletja se je italijanska opera začela pojavljati tudi na drugih nemških dvorih. Na dvoru bavarskega vojvode v Münchnu je bila prva operna predstava najbrž leta 1651, ko je bila ob prestolonaslednikovi poroki izvedena neka italijanska »comedia in musica«. Leta 1653 je bila ob priliki obiska cesarja Ferdinanda III. predstava opere ali kantate z dramsko igro z naslovom *L'arpa festante* ('Praznična harfa'), ki jo je spisal münchenski dvorni harfist, Italijan po imenu Giovanni Battista Maccioni (umrl ok. 1678). Leta 1654 je bilo odprto novo operno gledališče, znano kot »Salvatortheater«. Potem ko je leta 1656 postal vodja kapele Johann Caspar Kerll (1627–1693), je za münchenski dvor napisal deset sicer izgubljenih italijanskih oper. Tudi nekateri drugi münchenski dvorni glasbeniki so komponirali opere, tako vodja dvorne komorne glasbe, znani italijanski operist Agostino Steffani (1654–1728), ki jih je za München napisal pet. Leta 1704 je München pripadel Habsburžanom in izgubil s tem vojvodsko rezidenco; operno življenje se je omejilo na predstave potujočih operistov.

Leta 1636 je postal Hannover, ki je imel takrat okoli 10.000 prebivalcev, rezidenčno mesto, središče kneževine Calenberg v okviru vojvodine Braunschweig-Lüneburg. To je pomenilo premik v glasbenem življenju, saj si

je knez Georg von Braunschweig-Calenberg osnoval lastno glasbeno kapelo. Leta 1639 je povabil v Hannover Heinricha Schütza, ki naj bi reorganiziral in ustalil delo kapele, in Schütz je v resnici prebil v Hannoveru leto in pol (gl. str. 220). Leta 1668 je prišla na dvor francoska igralska skupina, ki je izvajala dela francoskih dramatikov z raznimi glasbenimi vložki. Leta 1678 je bilo odprto novo gledališče, »Schlosstheater« ('Dvorno gledališče'), ki je imelo okoli 400 sedežev; čeprav je bilo dvorno, je bilo izrecno odprto tudi za meščansko javnost. Prva italijanska opera v Hannoveru je bila *Orontea* Antonia Cestija, izvedena istega leta 1678. Izvedli so jo člani dvorne kapele, med katerimi so bili tudi italijanski pevci. Leta 1688 je postal po posredovanju dvornega svetnika in bibliotekarja, filozofa Gottlieba Wilhelma Leibniza, vodja hannovrske dvorne kapele Agostino Steffani, ki je bil prej enainvajset let v Münchnu. Naslednjega leta 1689 je bilo dograjeno novo dvorno gledališče z okoli 1300 sedeži in za njegovo odprtje je bila predstavljena Steffanijeva opera *Enrico Leone* ('Rihard Levjesčrni'), ki je bila s svojo vsebino demonstracija politične moči takratnega kneza Ernsta Augusta von Braunschweig-Calenberg. Od tega časa dalje je bilo v Hannoveru vsako leto izvedeno novo in prav za Hannover nastalo operno delo, poleg tega pa so se obnavljale predstave iz prejšnjih sezon. To je trajalo do smrti kneza Ernsta Augusta leta 1698, ko je operno življenje za nekaj časa prenehalo.

Kot na drugih dvorih so se tudi na dvoru saškega volilnega kneza v Dresdnu pomembni dnevi praznovali z vrsto dogodkov, kot so bili turnir, lov, ognjemet, gledališka igra, balet, ples. Običajno so imeli dogodki za dano priložnost isto obeležje in potekali so pod istim geslom. Igre so se zelo pogosto izvajale z glasbenimi točkami. Kot prva italijanska opera je bila na dvoru leta 1662 uprizorjena opera *Il Paride* ('Paris'), ki jo je napisal Schützev mlajši sodelavec Giovanni Andrea Bontempi, in sicer za poroko ene od knezovih hčera. Leta 1667 je bila odprta nova »Comoedienhauss« ('Komedijsko gledališče'), kjer so bile v sedemdesetih letih večkrat tudi operne predstave. Sredi osemdesetih let je takratni knez Johann Georg III. najel skupino italijanskih operistov, ki so v tem gledališču izvajali razne italijanske opere. Leta 1687 je povabil v Dresden italijanskega operista Carla Pallavicina, ki je bil nekaj časa kot namestnik kapelnika v Dresdnu že za časa Johanna Georga II., in tu je bila še istega leta izvedena njegova opera *La Gerusalemme liberata* ('Osvobojeni Jeruzalem').

Stuttgart je bil od leta 1495 dalje rezidenca vojvodov vojvodine Württemberg, na dvoru katerih je bila tudi glasbena kapela. Tu so se v 17. stoletju prirejali baleti, uprizarjale so se pantomime z glasbo in podobno. Leta 1674 je bila odprta nova »Komödienhaus« ('Komedijsko gledališče'). Operno

življenje se je začelo leta 1699, ko je takratni kapelnik začel uprizarjati razne opere, svoje, Steffanijeve in domnevno tudi opere J.-B. Lullyja.

Podobno bi lahko navajali podatke za številna druga nemška mesta.

Vsa imenovana gledališča so bila dvorna, kar pomeni, da so jih vzdrževali dvori in se niso preživljala sama. Kljub temu niso bila namenjena izključno dvoru, pač pa so bila do določene mere odprta tudi za javnost. Za taka gledališča se je uveljavil izraz »Hoftheater« (‘Dvorno gledališče’) ali »Hofoper« (‘Dvorna opera’), ki se je za nekatera prvotno dvorna gledališča obdržal vse do 20. stoletja. Prvo javno in od dvora neodvisno operno gledališče v nemško govorečih deželah je bilo osnovano leta 1678 v Hamburgu.

NEMŠKA OPERA

Nedvomno je bila italijanska opera v 17. stoletju nekaj razpoznavnega, še zlasti v neitalijanskih, nemških deželah. Ne glede na to jo je treba opazovati v sklopu širšega gledališkega dogajanja. Domala povsod, kjer je obstajala, se je pojavila kot del siceršnjih gledaliških prizadevanj, kot novost v sklopu že prej obstoječega gledališkega življenja. V tem smislu predstavlja le ozek in družbeno zamejen segment nemškega gledališča 17. stoletja.

V nemških gledališčih 17. stoletja, bodisi dvornih, dvorno-mestnih, mestnih, šolskih, se je nedvomno veliko dogajalo. Petje in igranje sta bila od nekdanjih gledaliških predstav in številne nemške igre so vključevale tudi bolj ali manj številne glasbene vložke. Tudi v nemških gledališčih je bila pogosta navada, da so bili med dejanji igre, lahko zgolj govorjene, glasbeni intermediji (intermezzi) v nemščini, ki so imeli lahko dramsko razsežnost. Baleti so poleg instrumentalne plesne glasbe vključevali lahko tudi zборе in solistične pesmi v nemščini. Poleg vsega tega so se po bolj ali manj očitnem vzoru italijanske opere v drugi polovici 17. stoletja začele pojavljati nemške igre, ki so bile pete od začetka do konca in jih je mogoče imeti za nemške opere. Ali jih imamo za opere ali ne, je v veliki meri odvisno od tega, kako široko razumemo pojem opere. Ob razpravljanju o nemški operi je treba pripomniti, da so mnoga gledališka dela 17. stoletja izgubljena in se ve zanje le iz poročil, kar otežuje sodbe o tem, kaj so v resnici bila.

Nekaj primerov: Že je bila omenjena igra *Dafne*: nemška prepesnitev Rinuccinijevega istoimenskega besedila, delo pesnika Martina Opitza, ki se je z izgubljenim Schützevo glasbo izvedla leta 1627 ob priliki poroke ene od knezovih hčera. To ni bilo edino Schützevo glasbenogledališko delo. Leta 1638 se je saški prestolonaslednik Johann Georg II. poročil z brandenburško

princeso Magdaleno Sybillo (Magdalena Sybille von Brandenburg-Bayreuth) in takrat je bilo uprizorjeno Schützevo tudi izgubljeno glasbenogledališko delo *Orpheo und Euridice* ('Orfej in Evridika').

Nürnberški literat Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) je v letih 1642–1649 v Nürnbergu izdal osem zvezkov s skupnim naslovom *Frauenzimmer Gesprächspiele*, ki prinašajo raznovrstna literarna besedila: pesmi, napise, zgodbe, sentence in igre. Devet iger vključuje tudi posamezne glasbene vložke, ena od teh, *Seelewig* po imenu, pa je peta v celoti. (*Seelewig* je ime glavne osebe igre; beseda sama pomeni 'večna duša'). Besedilo igre je uglasbil nürnberški skladatelj Sigmund Theophil Staden (1607–1655), v tedanjem času nürnberški mestni glasbenik in organist v tamkajšnji cerkvi sv. Lovrenca. Staden je za svoje delo navedel, da je pisano na italijanski način, kar pomeni, da ga je razumel kot opero. A po vsebini *Seelewig* ni opera, pač pa religiozna igra, in taka je bila domnevno uprizorjena v cerkvi sv. Sebalda v Nürnbergu. *Seelewig* velja za prvo nemško spevoigro ali opero. Med zgodnje primere nemške opere lahko poleg Schützevega dela o Orfeju in Evridiki uvrstimo tudi *Dafne* (1671) in *Jupiter und Io* ('Jupiter in Io', 1673) Schützevega sodelavca Giovannija Andree Bontempija, ki je komponiral sicer italijanske opere. Prva od teh je uglasbitev Opitzevega prevoda Rinuccinijevega libreta, tistega, katerega posamezne dele je pred Bontempijem uglasbil že Schütz.

Proti koncu 17. stoletja so poročila o nemških operah vse pogostejša. Vtis je, da se niso izvajale le na dvorih, ampak tudi v raznih mestnih gledališčih. Najpomembnejše središče nemške operne umetnosti je v drugi polovici stoletja postal Hamburg, takrat svobodno mesto v hanzeatski navezi z okoli 70.000 prebivalci. V Hamburgu je obstajala plast bogatih meščanov, in tako je razumljivo, da se je pojavila misel o javnem opernem gledališču, ki bi po beneškem vzoru delovalo na tržni osnovi. Ustanovitev gledališča je bila delo skupine meščanov, med katerimi sta bila Johann Adam Reincken, skladatelj in organist v cerkvi sv. Katarine, ter vojvoda Christian Albrecht Schleswig-Gottdorf, katerega dvorni skladatelj Johann Theile (1646–1724) naj bi komponiral opere. Novo gledališče je bilo zgrajeno na trgu Gänsemarkt v neposredni bližini današnje Staatsoper in bilo je prvo javno operno gledališče v nemških deželah. Za svoj čas je bilo zelo prostorno; imelo je okoli 2000 sedežev v parterju, štiri nadstropja lož in še galerijo. Z rednim uprizarjanjem je gledališče začelo leta 1678, ko je bila izvedena zdaj izgubljena Theilejeva opera, ki je prikazovala biblično zgodbo o Adamu in Evi z naslovom *Der erschaffene, gefallene und auffgerichtete Mensch* ('Ustvarjeni, padli in vstali človek'). Gledališče se je kmalu uveljavilo v javnem življenju mesta. Opere so se z izjemo postnega časa izvajale bolj ali manj skozi celo leto; predstave so bile ob ponedeljkih, sredah in četrtek popoldne; letno

je bilo od 65 do 100 in več predstav in vsako leto je bilo uprizorjeno kakih osem do deset različnih oper.

Kot je bilo pravkar omenjeno, je imela prva hamburška opera biblično vsebino. Tudi nadalje so bile teme hamburških oper pogosto biblične ali religiozne, s čimer se je ustanova skušala izogniti napadom cerkvenih avtoritet in še zlasti predstavnikov pietističnega gibanja, ki so v operi videli le slabo in škodljivo. Kasneje so skladno z razmerami ustvarjalci hamburških oper izbirali tudi mitološke in zgodovinske teme; pogosto so prevajali v nemščino in hkrati prirejali librete sočasnih italijanskih ali francoskih oper. Poleg tega so bila občasno na repertoarju tuja dela in leta 1689 je bila npr. v Hamburgu izvedena Lullyjeva opera *Acis et Galatée* ('Acis in Galateja').

Hamburške opere je pisala vrsta skladateljev. Že omenjeni Johann Theile jih je napisal tri in vse so izgubljene. Johann Georg Conradi (umrl 1699), ki je v Hamburgu deloval v devetdesetih letih, je za tamkajšnje gledališče napisal deset oper, od katerih je z izjemo nekaj arij ohranjena le ena, *Die schöne und getreue Ariadne* ('Lepa in zvesta Ariadna') iz leta 1691. To je prva ohranjena hamburška opera. Johann Wolfgang Franck (1644–ok. 1710) je bil sprva glasbenik na dvoru v Ansbachu, takrat rezidenčnem mestu kneževine Ansbach oziroma mejne grofije Brandenburg-Ansbach, kjer je med drugim skrbel za uprizarjanje oper. Ker je umoril nekega dvornega glasbenika, je leta 1679 pobegnul z dvora in našel zatočišče v Hamburgu. V naslednjih nekaj letih je bila hamburška opera obeležena z njegovimi deli. Leta 1690 je odšel v London, kjer je nadaljeval z opernim uprizarjanjem. Ni znano, kdaj natančno je umrl; po nekem namigu naj bi bil umorjen v Španiji. J. W. Franck je napisal dober ducat nemških oper, nekatere že za Ansbach. Z izjemo posameznih arij je ohranjena le ena. Johann Sigismund Kusser (1660–1727) je stalno menjal mesto svojega delovanja, stalno potoval in bil v nenehnih sporih s svojimi glasbenimi sodelavci. Bil je na dvoru v Ansbachu, na dvoru v Wolfenbüttlu, središču kneževine Braunschweig-Wolfenbüttel, v hamburški operi, na dvoru v Stuttgartu; nekaj časa je imel lastno gledališko skupino, ki je uprizarjala opere v raznih nemških krajih. Slednjič je odšel v London in kasneje v Dublin. Napisal je dober ducat oper in spevoiger, kar pa je z izjemo nekaj drobcev vse izgubljeno. Novo obdobje hamburške opere je nastopilo leta 1695, ko je v opero prišel skladatelj Reinhard Keiser (gl. str. 538).

Poleg Hamburga velja kot eno od vidnejših središč nemške opere Weissenfels. Leta 1656 je Weissenfels postal rezidenčno mesto, središče vojvodine Sachsen-Weissenfels, kar je ostal do leta 1746. Tu je deloval skladatelj Johann Philipp Krieger (1649–1725). Bil je izredno delaven; med drugim je v njegovem opusu okoli 2000 protestantskih kantat, od katerih pa se jih je

ohranilo le 76. Napisal je čez 20 glasbenogledaliških del, med njimi 18 nemških oper. Z izjemo posameznih arij je vse to izgubljeno. Kriegerjeve opere so se izvajale na raznih mestih, zlasti pa na dvoru v Weissenfelsu.

Natančnejši pregled bi pokazal, da nemških oper, tj. v celoti petih dramskih del v nemškem jeziku, nastalih v 17. stoletju, ni malo. Vendar se zdi, da so nastajale razmeroma nepovezano, z ozirom na vsakokratne prilike in manj znotraj že ustaljene tradicije. Zato je tudi težko izpostaviti njihove skupne glasbene značilnosti. Nekateri skladatelji so se zgledovali bolj po italijanski, drugi bolj po francoski gledališki glasbi. Z drugimi besedami, v 17. stoletju nemška opera še ni bila razpoznavni glasbenogledališki žanr. V tej zvezi velja omeniti, da nobeden od velikih nemških skladateljev 17. stoletja za razliko od italijanskih ni komponiral oper in da so med zgodnjimi avtorji nemških oper le malo znana imena. Nobena nemška opera 17. stoletja se ni uvrstila v kasnejši železni repertoar.

ANSAMBELSKA GLASBA

Produkcija plesne in s plesom povezane glasbe je bila nedvomno zelo velika. Za ilustracijo se lahko navedeta podatka, da je bilo v desetletju med 1609 in 1618 v nemških deželah objavljeno več kot 50 zbirk s plesno glasbo, od okoli leta 1640 do konca stoletja pa vsega skupaj okoli 550 ansambelskih plesnih suit.

Govoreč o plesni glasbi je potrebno ločevati dvoje: kompozicije, sestavljene iz raznovrstnih nizov bolj ali manj poljubno izbranih plesnih stavkov, ter kompozicije, katerih jedro so bili štirje standardni plesni stavki: allemanda, couranta, sarabanda in žiga, ki so jim bili lahko dodani še drugi. Kompozicije iz raznovrstnih nizov so nastajale celo stoletje, zlasti za ansamble ali orkester. Gledano posplošeno so bile bodisi dejanska plesna glasba ali pa so bile namenjene igranju sredi raznih družabnih dogodkov. Drugače kot te kompozicije se je suita s štirimi standardnimi stavki, v nadaljevanju imenovana standardna suita, izoblikovala sredi 17. stoletja, in sicer kot glasba močno stiliziranih plesov, ki nikakor ni bila namenjena plesu in je bila tudi sicer precej neodvisna od družabnega zaledja, se pravi, da je bil njen smisel predvsem muziciranje samo. Standardna suita je bila v drugi polovici 17. stoletja razpoznavni žanr, trdno zasidran v zavesti nemških skladateljev.

Kot je bilo omenjeno, so se konec 16. stoletja komponirali posamezni plesi in plesni pari (gl. str. 30). Plesni pari so se komponirali tudi v poznejšem času, vendar so se že zgodaj v 17. stoletju pojavili obširnejši nizi plesnih stavkov, zamišljeni kot enovite večstavčne kompozicije. Za najzgodnejšega avtorja

takšnih kompozicij velja skladatelj Paul Peuerl (1570–1624), ki je leta 1611 izdal zbirko štiristavčnih ansambelskih suit z zaporedjem: pavana, intrada, tanz, gagliarda. Ista tonaliteta in tematske povezave med stavki posameznih nizov razločno pričajo o tem, da si je Peuerl svoje suite predstavljal kot zaokrožene kompozicije. Kmalu za Peuerlom je dve zbirki podobnih nizov izdal Isaac Posch (ok. 1591–1622/23), znan iz glasbene zgodovine slovenskih krajev, in približno v istem času tudi Johann Hermann Schein (1586–1630). Njegov *Banchetto musicale* ('Glasbeni banket') iz leta 1617 sestoji iz ansambelskih suit s stavki: pavana, gagliarda, couranta, allemanda, tripla. Tripla je pri Scheinu hitra tri-dobna verzija predhodne allemande. Tudi Scheinove suite kažejo tematske povezave. Za suite, katerih stavki so tematsko povezani in jih je včasih možno interpretirati kot variacije, se je uveljavil izraz variacijska suita.

Suite imenovanih treh skladateljev so skoraj povsem homofone z izrazito razpoznavnimi plesnimi ritmi. Take so bile najbrž zares namenjene plesu.

STANDARDNA SUITA

Variacijska suita je uveljavila tematsko povezavo med stavki, vendar ni bila predhodnica standardne suite. Standardna suita, imenovana včasih tudi klasična, katere jedro predstavljajo stavki allemanda, couranta, sarabanda in žiga, je nastala v zgodovinskem procesu, ki je potekal v glavnem severno od Alp in je videti zapleten in komaj razločljiv. Imamo ga lahko za vzorčni primer nezavednega sodelovanja ali tihega konsenza in medsebojnega zgledovanja med skladatelji več generacij severnih dežel, zlasti Anglije, Francije in Nemčije: kar se je pojavilo na enem mestu, so na neki način povzeli drugi, ki so sprejeto bodisi kako preoblikovali ali razširili, in to so v nadaljnjem koraku povzeli drugi itd., pri čemer je težko reči, kdo natančno je kaj naredil in zakaj. Končni izid je bil jasno profiliran in razpoznaven žanr, ki nikakor nima enega samega začetnika.

Med raznovrstnimi plesi so se vsaj od konca 16. stoletja dalje komponirale tudi številne allemande in courante, vendar ne v smislu značilnega para. Zametek standardne suite je mogoče videti šele v zaporedju allemanda – couranta – sarabanda, ki se je začelo pojavljati v prvih desetletjih 17. stoletja. Med najzgodnejšimi primeri suit, ki so ob drugih stavkih vsebovale tudi imenovano trojico, so nekatere iz zbirke *The Royal Consort* Williama Lawesa, ki naj bi obstajale že v dvajsetih letih 17. stoletja. Nadalje se je trojica začela pojavljati v delih francoskih lutnjistov in v nemški ansambelski glasbi. Zdi se, da se je žiga (>jig<), ples z britanskega otočja, priključila že obstoječi trojici okoli 1650 in da se je to zgodilo v vseh deželah približno v istem času. Prvi, ki je komponiral štiristavčne suite v nemških deželah, je bil J. J. Froberger, ki je

sicer komponiral tudi le tristavčne nize. V njegovih suitah je žiga na drugem mestu: allemanda – žiga – couranta – sarabanda. V drugi polovici stoletja je prevladalo zaporedje allemanda – couranta – sarabanda – žiga, ki ga najdemo, razširjenega pogosto še z drugimi plesnimi stavki, tako v nemški ansambelski, čembalski in lutenjski glasbi. Standardne suite za čembalo so v drugi polovici stoletja komponirali Frobergerjev znanec M. Weckmann, D. Buxtehude, G. Böhm, J. A. Reincken, J. Kuhnau; za ansambel so znane suite J. A. Reinckena in J. Pachelbla, za lutnjo jih je skladal Esaias Reusner (1636–1679).

Obenem s tem, ko se je vzpostavljalo zaporedje klasične suite, se je preoblikovala glasbena podoba njenih plesov. Peuerlove, Poscheve, Scheinove plesne kompozicije so preproste: homofone z izrazitimi plesnimi ritmi. V rokah in v mislih polifono usmerjenih nemških skladateljev s sredine in druge polovice stoletja so postali stavki standardne suite kompozicijsko zapleteni, s tem pa tudi mnogo bolj abstraktni. To velja še posebej za čembalske suite. Nedvomno so se tako francoski kot nemški skladatelji čembalskih suit navezovali na tradicijo francoske lutenjske glasbe, ki je sestajala v glavnem iz plesov in za katero je bil značilen 'lomljeni slog' (>style brisé«, gl. str. 354). Križanje lomljenega sloga s polifonim mišljenjem je v čembalskih suitah druge polovice 17. stoletja privedlo do značilne glasbenostavčne zasnove: v prepletu nenatančno določenega števila glasov si nekateri v smislu imitiranja izmenjujejo motive in figure, medtem ko se v drugih podajajo tudi kot melodične linije kontrolirani toni »lomljenih«, razloženih akordov.

Kar zadeva obliko plesov, se je v drugi polovici stoletja dokončno uveljavila dvodelna oblika, znana tudi kot baročna dvodelna oblika. Ta obsega dva približno enaka dela, od katerih naj bi se vsak zaigral dvakrat. Prvi del modulira v tonaliteto kvinto višje ali pa v vzporedni dur in ob njegovem koncu, tj. na sredi kompozicije, se glasbeni tok kratko ustavi. Po daljši ali krajši poti privede drugi del kompozicije harmonski tok ponovno v izhodišče. Zelo pogosto je vzpostavljeno vzporedje med koncem prvega in koncem drugega dela: kar je ob koncu prvega dela v tonaliteti kvinto višje, na dominantni, slišimo ob koncu stavka na toniki.

Kot je bilo že nakazano, standardna suite ni bila niti plesna glasba niti glasba, ki naj bi spremljala družabnosti. Bolj kot to je bila namenjena muziciranju, in taka je bila prava komorna glasba.

ANSAMBELSKA SUITA V DRUGI POLOVICI STOLETJA

V drugi polovici stoletja so se ob standardnih suitah še zmeraj sestavljala različna poljubna zaporedja plesnih stavkov, ki so bili z ustreznim izborom plesov in isto tonaliteto ohlapno združeni v zaokroženo kompozicijo. Tovrstne

suite, ki so se komponirale zlasti za ansamble ali orkester, so večkrat sestajale iz stavkov, ki so bili dejansko namenjeni plesu.

V množici raznovrstnih nestandardnih suit velja omeniti dva tipa: »Tafelmusik«, 'priobedna glasba' je sestajala iz vrste plesnih in tudi neplesnih stavkov, ki so se igrali pri obedu vladarja, aristokrata, ki je imel glasbeno kapelo. Številni nemški skladatelji 17. in 18. stoletja so komponirali tovrstno glasbo. Drugo, kar tudi velja omeniti, je suite z uverturo. Ta je nastala po zgledu francoskih orkestrskih suit, ki so se komponirale ali prirejale za francoski dvor in sestajale iz priredb raznih plesov iz Lullyjevih oper, ki jih je uvajala kaka mojstrova uvertura. V drugi polovici 17. stoletja so tudi nekateri maloštevilni nemški skladatelji začeli komponirati takšne ansambelske ali orkestrske suite, ki so se začenjale torej s francosko uverturo, tej pa je sledila vrsta največkrat francoskih plesov.

SONATA

Sonate so se v nemških deželah začele pojavljati od srede 17. stoletja dalje. Tako kot v Italiji so bile to kompozicije za nekaj solističnih glasbil s continuom, redkeje za eno. Skladatelji, ki so svoja dela naslavljali kot sonate, so gotovo poznali italijanske primerke žanra, vendar pa to ne pomeni, da so sami skušali komponirati italijansko. Zdi se, da so bile zasedbe in z njimi združeni tipi glasbenega stavka v nemških deželah manj ustaljeni kot v Italiji in tudi v oblikovnem smislu so bile nemške sonate pestre. Ob štiristavčni obliki da chiesa je dolgo obstajala večdelna sonata; pogoste so bile razne vmesne oblike iz vrste delov, od katerih so bili nekateri daljši in oblikovno zaključeni, drugi pa le kratki prehodi ali oblikovno odprte, neizpeljane sestavine celote s sicer lastnim glasbenim izrazom. Poleg tega je bila meja med sonato in suito v nemških deželah bolj zabrisana, se pravi, da so številne sonate sestajale iz plesnih in neplesnih stavkov. Najvidnejši avtorji ansambelskih sonat so bili: Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704), violinist, ki je deloval na dvoru salzburškega nadškofa, Johann Heinrich Schmelzer (med 1620 in 1623–1680), eden od redkih neitalijanskih glasbenikov na habsburškem dvoru, Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reincken in drugi.

Zaradi pestrosti je komaj mogoče podati skupne značilnosti sonat nemških skladateljev, mogoče pa je predstavljati in komentirati posamezna dela.

J. H. SCHMELZER, SACRO-PROFANUS CONCENTUS MUSICUS, SONATA 7

Kot je bilo pravkar omenjeno, je bil Schmelzer eden od redkih neitalijanskih skladateljev na habsburškem dvoru, kjer je bilo njegovo glavno področje baletna

glasba. Komponiral je balete za predstave opernih del drugih skladateljev, za razne govorjene igre, ki so imele plesne nastope, glasbo za različne druge dvorne prireditve, tudi plesne. Pregled njegovega opusa navaja tako 150 baletnih suit, sestavljenih iz raznih plesnih stavkov, ki doslej še niso bile izdane. Komponiral je tudi drugo glasbo in izdal tri zbirke ansambelskih sonat. *Sacro-profanus concertus musicus* ('Sveta in posvetna glasbena sozvočja') iz leta 1662 jih vsebuje 13; pisane so za dva do osem instrumentalnih glasov s continuom.

Preglednica 27: J. H. Schmelzer, *Sacro-profanus concertus musicus*, Sonata 7

Del	Tempo	Način oblikovanja	Tonalni potek	Zaključek
1	počasi štiridobno	enomotivno	A–D	kadenca
2	hitro štiridobno	večmotivno navezovalno	D–E	kadenca
3	hitro tridobno	večmotivno navezovalno	E–A→D→H	počasni prehod
4	hitro tridobno	večmotivno navezovalno	G→h→A	kadenca
5	počasi tridobno			
6	počasi štiridobno		A	kadenca

7. sonata v A-duru (gl. preglednico 27) je za pet godal s continuom. Težko bi jo bilo deliti v stavke. Prvi trije deli so razmeroma dolgi, a prvi se zaključijo v tonaliteti kvinto nižje (D), drugi v tonaliteti kvinto višje (E), medtem ko se tretji preko počasnega prehoda prevesi v zaključni del skladbe. Ta sestoji iz treh zelo kratkih odsekov, ki se brez pravih zarez navezujejo drugi na drugega. Harmonski tok se vrne na A ob koncu predzadnjega dela (št. 5). V tematskem pogledu je kompozicija izrazito navezovalna: stalno nastopajo novi motivi, ki se obdelujejo imitacijsko ali kako drugače; nobeden od njih se v teku kompozicije ne povrne. Tudi drugi in tretji del sonate sta narejena tako, da se nizajo v njiju deli z zmeraj drugo motiviko. Ne glede na to ima vsak del svoj izraz in celota zaokroženo skladnost.

H. I. F. VON BIBER, ROSENKRANZSONATEN, ŠT. 6

Heinrich Ignaz Franz von Biber je bil po rodu Čeh. V svojih dvajsetih letih je postal glasbenik na dvoru salzburškega nadškofa, kjer je hitro napredoval do vodje kapele in celo do plemenitenja. Bil je največji violinski virtuoz svojega časa in kot violinski skladatelj je za posamezne kompozicije spreminjal uglasitev strun (it. izraz za spremenjeno uglasitev je »scordatura«). V njegovem obsežnem opusu je med drugim pet izdanih instrumentalnih zbirk, ki vključujejo številne sonate za razne ansamble. Zgolj v njegovem rokopisu so se ohranile t. i. *Rosenkranzsonaten*, 'Rožnovenske sonate', poznane tudi

kot *Mysterien-Sonaten*, 'Sonate o skrivnostih', spisane okoli leta 1676. Zbirka sama nima naslova, v posvetilu svojemu gospodu, ki se bere na prvi strani zvezka, pa je Biber zapisal: »Haec omnia Honori XV. Sacrorum Mysteriorum consecravi«, 'Vse to sem posvetil slavi petnajstih svetih skrivnosti'. Sledi petnajst sonat za violino s continuom in ob začetku vsake je sličica, iz katere je razvidno, kateri »skrivnosti« je sonata posvečena. Sličice prikazujejo petnajst vsebin molitve rožnega venca in za vsako od teh je Biber napisal svojsko sonato. Zbirka se zaključuje s passacaglio za solistično violino. Domneva se, da je te sonate Biber dejansko igral v cerkvi, in sicer ob zaključku pobožnosti, na katerih se je meseca oktobra, ki je posvečen rožnemu vencu, molila ta molitev.

Rožnovenske sonate se sicer običajno razumevajo kot sonate, vendar pa iz ohranjenega rokopisa ni razvidno, da bi jih tako pojmoval tudi Biber. Skladatelj nikjer ne pove, kaj so te kompozicije po svojem žanru, izraz sonata pa uporablja le kot naslov uvodnih stavkov nekaterih sonat.

6. sonata je posvečena šesti vsebini rožnega venca, Kristusovi agoniji v vrtu Getsemani in njegovemu potjenju krvavega pota. Turobna in jedka kompozicija v c (gl. preglednico 28) ima štiri stavke, ki pa nimajo oblikovne kompaktnosti; v njih ni izrazitih motivov, po katerih bi bili razpoznavni in ki bi obvladovali bodisi celoto bodisi posamezne dele. Bolj kot z motivičnim delom se stavki oblikujejo z razvijanjem melodije ali kake značilne figure. Prav zaradi tega je delitev na stavke nekako zabrisana – tudi skladateljev avtograf je v oziru delitev na stavke dvoumen. Oblikovna nekompaktnost je najbolj očitna v zadnjem stavku, ki sestoji iz dveh delov, od katerih je prvi v 12/8 taktu, drugi pa v 4/4 taktu; med njima ni nobene tematske povezave; vsak ima svoj značilni ritem in figuro; drugi del se razvija preko izmenjavanja kratkih odsekov v forte in piano.

Preglednica 28: H. I. F. von Biber, *Rosenkranzsonaten*, št. 6

Stavek	Naslov	Metrum
1	Lamento	štiridobni
2	Presto	štiridobni
3	–	tridobni – štiridobni
4	Adagio	12/8 – 4/4

Sonata ni ne sonata da camera ne sonata da chiesa in tudi nič vmesnega. Njena štiristavčna oblika ne izhaja iz kakega ustaljenega žanra. Pač pa se zdi, da se je skladatelj ob komponiranju zamišljal v »skrivnost«, razvijal ob tem svojo fantazijo, si ustvarjal razne predstave, iz katerih je skušal na neki način izpeljati glasbo.

GLASBA ZA ČEMBALO

V teku 17. stoletja se je v evropski glasbi vključno z nemško postopoma oblikoval izraziti čembalski idiom. In čeprav izvira tudi iz druge polovice 17. stoletja mnogo skladb, ki se lahko igrajo na katero koli glasbilo s tipkami, je vsaj od tretjine, polovice stoletja dalje nastajala izrazito čembalska glasba. Za kompozicije v čembalskem idiomu je značilno, da predpostavljajo oziroma upoštevajo šibkost čembalskega tona in njegovo kratkotrajnost. Bloki dolgo ležečih akordov, imponantni na orglah, na čembalu niso mogoči. Zato pa so za čembalo značilni na različne načine razloženi akordi in arpeggio. Kot tipično čembalski idiom je treba videti lomljeni slog, ki je bil prav v izhodišču prilagojen kratkotrajnosti čembalskega ali brenkalnega tona.

Če se usmerimo v žanre, so se v prvi polovici stoletja v nemških deželah komponirali plesi, plesni pari, variacije, večsekcijske kancone, ricercari, toccate tipov, kot jih vidimo pri Claudiu Merulu in Girolamu Frescobaldiju, prirejale so se vokalne kompozicije. V drugi polovici stoletja se podoba spremeni. Kot je bilo prikazano, se je sredi 17. stoletja v deželah severno od Alp izoblikovala suita, ki je postala osrednji žanr čembalske glasbe sploh in tako tudi nemške. Kot skladatelji plesov in suit so se nemški čembalisti ozirali predvsem po francoski glasbi. Zdi se, da so se nekako zavedali, da je suita francoski žanr, kar se med drugim vidi v tem, da so posamezne plese zelo pogosto naslavljali francosko. Pridih francoskosti je razpoznaven v čembalskih suitah nemških mojstrov vse do J. S. Bacha.

Poleg suit so se v drugi polovici stoletja komponirale zlasti številne variacije. Te variacije največkrat niso kontrapunktske – za te bi bile primernejše orgle; pač pa so zasnovane tako, da se v nespremenjenem oblikovnem okviru vsaka od njih izpeljuje z določeno čembalsko figuro, ritmom, v določenem glasbenem stavku, skratka z določeno tipiko, ki je vezana na čembalski idiom.

V opusih čembalistov druge polovice stoletja najdemo še marsikaj drugega: Pod izrazoma preludij ali toccata se lahko skrivajo raznovrstne oblike, starejše in mlajše; bodisi amorfne improvizacijske skladbe v čembalskem idiomu, bodisi kompozicije, kakršni so Buxtehudejevi orgelski preludiji. Razmeroma pogoste so bile kancone, imenovane včasih tudi canzonette, drugačne od kancon z začetka stoletja: kompozicije, kot jih vidimo v Buxtehudejevem opusu (gl. str. 259), sestavljene iz dveh ali treh fug, katerih teme so medsebojno povezane. Komponirale so se številne samostojne fuge z živahno razgibanimi temami v čembalskem idiomu in druge vrste skladb.

Kar zadeva količino čembalske glasbe, se dozdeva, da so se skladatelji prve

polovice stoletja ukvarjali s čembalom bolj priložnostno. Samuel Scheidt in Heinrich Scheidemann sta bila organista. Marsikatera njuna skladba se lahko igra ali na orglah ali na čembalu; a tisto, kar je z večjo verjetnostjo čembalsko, je v njunih opusih obrobno. Precej drugače je bilo v drugi polovici stoletja. Vsi pomembnejši nemški organisti imajo razmeroma obsežne čembalske opuse, ki niso nekaj postranskega, pač pa razpoznavne celote.

Za približno predstavo o obsegu nemške čembalske glasbe druge polovice stoletja lahko seštevalno pregledamo čembalske opuse najvidnejših že predstavljenih skladateljev: M. Weckmann, D. Buxtehude, J. A. Reincken, J. Pachelbel in G. Böhm. Skupno so ustvarili okoli 65 suit, 15–20 variacij; 15 Buxtehudejevih kompozicij tipov preludij (toccata), ciaccona, kancona (canzonetta) ali fuga nima pedala in mogoče je, da so bile namenjene čembalu. Böhm ima 4 čembalske kompozicije, ki pripadajo kateremu od imenovanih tipov. Temu je treba prišteti Frobergerjev čembalski opus, ki obsega okoli 100 čembalskih del, od katerih se številna sicer lahko igrajo tudi na orgle, in kakih 25 suit in sonat Johanna Kuhnaua. Poleg imenovanih so za čembalo komponirali še drugi.

JOHANN JACOB FROBERGER

Kot je bilo pravkar omenjeno, je bil Froberger skoraj izključno le čembalski skladatelj. Ustvaril je žanrsko raznolik, vendar kompozicijsko homogen opus čembalskih kompozicij, ki je močno vplival na naslednje generacije nemških čembalskih skladateljev.

Življenje (Stuttgart 1616 – Héricourt 1667). Frobergerjev oče je bil vodja kapele na württemberškem dvoru v Stuttgartu, kjer se mu je med drugimi otroki rodil tudi Johann Jacob. Württemberški dvor je imel bogato glasbeno življenje, in tako se je Froberger že kot otrok in mladenič razgledal po takratnih evropskih glasbenih tokovih. Oče je tako Johanna Jacoba kot njegove brate poučeval v glasbi in jih uvajal v glasbeniški poklic. Leta 1634, ko mu je bilo osemnajst let, je Johann Jacob odšel na Dunaj, najbrž z namenom, da bi se pridružil cesarski glasbeni kapeli. Ta odločitev se zdi z ozirom na dejstvo, da je bil württemberški dvor protestantski in v takrat trajajoči tridesetletni vojni na nasprotni strani kot katoliško usmerjeni cesar, nenavadna. Vendar je bil Froberger uspešen, saj je leta 1637, ko mu je bilo komaj enaindvajset let, postal organist dunajske dvorne kapele. Še istega leta je dobil dvorno štipendijo za študij v Italiji in odšel v Rim k Girolamu Frescobaldiju. Iz dokumenta, s katerim mu je bila dodeljena štipendija, je razvidno, da se je pričakovalo, da bo postal katolik, kar se je verjetno tudi v resnici zgodilo. Po nekaj letih študija

s Frescobaldijem se je leta 1641 vrnil na Dunaj, kjer ga je čakalo mesto dvornega organista in komornega glasbenika. Konec leta 1645 je ponovno odšel v Rim. V tem času je bil Frescobaldi že mrtev in Froberger je tako študiral pri Athanasiusu Kircherju. Ta mu je med drugim pokazal svoj kompozicijski trik, imenovan »arca musurgica«. Froberger je svoje pri Kircherju pridobljeno znanje leta 1649 demonstriral pri cesarju Ferdinandu III.; izročil mu je tudi kaligrafsko izdelano avtografsko kopijo svojih kompozicij: *Libro secondo di toccate, fantasie, canzone, allemande, courante, sarabande, gigue et altre partite* ('Druga knjiga toccat, fantazij, kancon, allemand, courant, saraband, žig in drugih partit').

Leta 1649 je umrla cesarjeva žena, zaradi česar so bile v naslednjih mesecih glasbene dejavnosti na dvoru močno omejene. Morda je bil tudi to razlog, da se je Froberger odpravil na večletno potovanje. Vendar ni potoval kot zasebnik, pač pa kot član dvora, kar pomeni, da je imel tudi določene diplomatske naloge, podobno kot drugi dvorni umetniki časa, npr. slikar Rubens. Bil je na saškem dvoru v Dresdnu, kjer se je seznanil z Matthiasom Weckmannom, morda pa tudi s Heinrichom Schützem in Christophom Bernhardom. Za tem je odšel v Bruselj na dvor cesarjevega brata, vladarja španske Nizozemske. Obiskal je več nizozemskih mest in iz Antwerpna odpotoval v Pariz. Tu je bil priča dogodka, ko se je zaradi padca po stopnicah smrtno ponesrečil lutnjist Charles Fleury, Sieur de Blancrocher. Dogodku je posvetil skladbo, žanrsko tombeau. Iz Pariza je odšel v London in zaradi napada piratov prispel tja brez vsega; tudi o tem je napisal lamento, ki je postal prvi stavek ene od njegovih suit. Ponovno je bil v Parizu, nato pa se je spomladi 1653 preko Regensburga vrnil na dunajski dvor.

Ferdinanda III. je leta 1658 nasledil Leopold I., ki pa kljub drugačnemu pričakovanju ni potrdil Frobergerjevega službenega mesta. Razlog za to je bil najbrž politični: zdi se, da je bil skladatelj povezan s tisto politično strujo, ki je zadrževala imenovanje Leopolda za cesarja. Kaj je odpuščeni Froberger počel naslednja leta, ni povsem znano. Slednjič je dobil zatočišče pri vojvodinji Sibylle Montbéliardski (Sibylle de Montbéliard), ki je živela na gradu Château d'Héricourt v bližini kraja Montbéliard. To francosko mesto v bližini švicarske meje je v 17. stoletju spadalo k deželi Württemberg, od koder je Froberger izšel in kjer je najbrž še vedno imel poznanstva. S tem bi bilo mogoče pojasniti zvezo z imenovano vojvodinjo. Podatki o zadnjih mesecih njegovega življenja izhajajo predvsem iz korespondence, ki jo je imel Constantijn Huygens (1596–1687) z vojvodinjo Sibylle. Huygens je bil nizozemski diplomat, sicer pa pesnik, lutnjist, skladatelj, pisec. Tudi Froberger si je dopisoval z njim in se ob neki priložnosti

z njim osebno seznanil. Na imenovanem gradu je Froberger, ki ni bil poročen in očitno ni imel svojih ljudi, umrl star komaj enainpetdeset let.

Opus. Froberger je pisal skoraj izključno le za čembalo in orgle, saj sta v njegovem opusu samo dve vokalni skladbi, 2 moteta. Večina njegovih kompozicij je ohranjena v treh avtografskih rokopisnih zbirkah, kmalu po njegovi smrti pa so še v 17. stoletju izšle tri tiskane zbirke z njegovimi deli. Nekaj posameznih kompozicij se je ohranilo tudi mimo zbirk. Frobergerjeve zbirke vključujejo večinoma različne kompozicije, ne istovrstnih. Če spregledamo njihovo razporeditev po zbirkah in jih seštejemo po žanrih, obsega skladateljev opus 20 toccat, 14 ricercarov, 30 suit, 17 capriccirov, 7 fantazij, 6 kancon; temu se priključuje še nekaj posameznih skladb: dva lamenta, arija, par allemande in courante. Vse to je okoli 100 kompozicij. Suite in lamenti so namenjeni čembalu, ostalo pa se lahko igra bodisi na čembalu bodisi na orglah. Vendar je treba ob tem opozoriti, da Frobergerjeve skladbe niso orgelske v takem smislu kot dela severnonemških mojstrov, saj nimajo pedala in ne izkazujejo tipičnega orgelskega idioma. Za orgelske skladbe jih imamo pravzaprav le zato, ker so kot polifona dela dobro izvedljive tudi na orglah.

TOCCATE IN FANTAZIJE

V Frobergerjevih toccatah, ki niso tako obsežne in impozantne kot one severnih organistov, vidimo največkrat značilno petdelno zasnovo: trije improvizacijsko fantazijski in breztematski deli objemajo dva tematska dela. Uvodna fantazija sestoji navadno iz figuriranih, lomljenih, hitro potekajočih pasaj, ki nastopajo izmenoma v desnici in levici, in sicer ob dolgo zadržanih akordih, ki se mestoma razvezujejo na nepričakovane načine. Ta opis velja tudi za tretji in peti del celotne kompozicije, vendar ima njen začetek uvajalni značaj, v zaključku pa glasbenovsebinski tok nezadržno teži k izteku. Tematska dela sta sicer zamišljena polifono, a nista pravi fugi: droben motiv v hitrih vrednostih nastopa v smislu imitacije zdaj v tem zdaj v onem glasu, vendar v tipično klavirskem stavku glasovi niso vodeni strogo kot v pravi fugi. Temi prvega in drugega tematskega dela sta pogosto sorodni, kar tudi prispeva k enovitosti in zaokroženosti celotne kompozicije. Kot je razvidno iz tega opisa, so Frobergerjeve toccate sorodne Buxtehudejevim, vendar tudi različne od njih.

Fantazije so zasnovane kot večdelne polifone kompozicije. Njihova polifonija je izrazito instrumentalna, klavirska, zlasti z ozirom na hitrost gibanja in figuraliko. V bistvu so monotematske, vendar se njihova tema pojavlja v različicah: v vsakem od razločno zamejenih delov skladbe se polifono obdeluje ena od variant na začetku skladbe predstavljene teme. Drugače kot v toccatah

tu med posameznimi deli ni daljših improvizacijskih pasusov, če spregledamo, da se včasih kateri od polifonih delov izteče v kratkek improvizacijski zaključek, ki mu sledi naslednji del skladbe z novo varianto teme. Kompozicijski smisel celote je po eni strani v tem, da se poišče in pokaže čim več variantnih možnosti, kot jih nudi tema, po drugi pa v tem, da se preko zaporedja oziroma razporeditve posameznih delov, od katerih ima vsak svojske značilnosti, ustvari določeni vsebinski in napetostni lok.

V splošnem ustreza opis fantazij tudi opisu kancon, capricciev in ricercarov. Vse to so enotemske in največkrat večdelne kompozicije: deli skladbe imajo isto temo ali pa tema nastopa v različnih variantah. V vsakem delu je tema ali njena različica osnova drugačni polifoni kompoziciji, pri čemer so pogosto odločilni temo spremljajoči kontrasubjekti. Morebitni nepolifoni, improvizacijsko zasnoveni prehodi in zaključki ne predstavljajo sestavin, ki bi bile v okviru celote enakovredne polifono zasnovanim delom. Drugače kot Frescobaldijeve kancione, Frobergerjeve ne težijo h kontrastni večstavnosti.

J. J. FROBERGER, FANTASIA SOPRA UT RE MI FA SOL LA

Kot pove naslov, 'Fantazija nad Ut Re Mi Fa Sol La', je tematska osnova tej kompoziciji heksakordalno zaporedje, ki nastopa na dveh višinah: na c (c–d–e–f–g–a) in v smislu realnega odgovora kvinto višje na g. Štiriglasna kompozicija ima sedem delov. V prvem nastopa tema ob razmeroma počasnem gibanju ostalih glasov v celinkah; v drugem v četrtnkah; v tretjem v polovinkah, vendar sredi hitrega šestnajstinskega gibanja; v četrtem je ritmizirana v smislu tridelnega metruma (celinka – polovinka – celinka – polovinka); v petem poteka v kratkih tridobnih vrednostih ob hitrem tridobnem gibanju ostalih glasov; v šestem je kromatizirana, v sedmem pa nastopa kromatizirana v smeri navzdol, in sicer hkrati s svojo osnovno obliko, ki je z ritmizacijo preoblikovana v izrazit motiv. Kompozicija je bila očitno načrtovana v smislu stopnjevanja, vendar ob konstantnem tematskem središču, saj v njej skorajda ni mesta, kjer ne bi mogli slediti vzpenjajoči se liniji teme. Kot v drugih mojstrovih fantazijah je tudi v tej ena sama tema, ki pa ima v vsakem delu skladbe drugo variantno podobo.

SUITE

Froberger je avtor številnih suit, ki jih je sam imenoval bodisi partite bodisi variacije. To so dvo-, tri- ali štiristavčne skladbe s standardnimi stavki: allemanda, couranta, sarabanda in žiga. V nekaterih suitah je zaporedje nekoliko drugačno, tako da je žiga na drugem in sarabanda na zadnjem mestu. Če ni bil prvi, kot se včasih zatrjuje, je bil Froberger gotovo med prvimi, ki

so komponirali suite s tistim razporedom štirih stavkov, ki je obveljal za standardnega (gl. str. 299). Frobergejevi plesi so kratki in po obliki dvodelni z običajno modulacijo v zgornjo kvinto oziroma tonično paralelo ob koncu prvega dela. Kot glasba so razmeroma abstraktni: v tem smislu, da se glasbeni, melodični tok razvija prosto, ne da bi bil vezan na kak izrazit motiv. Tu tudi še ni za kasnejše suite običajne povezave med koncem prvega in koncem drugega dela. Od tega opisa nekoliko odstopajo le žige, ki so pogosto zamišljene v smislu fugata z razpoznavno temo.

Frobergerjevi plesni stavki so v čembalskem lomljenem slogu, ki ne pozna strogega vodenja glasov. Med melodičnimi segmenti, ki se pojavljajo zdaj v tem zdaj v onem glasu, nastopajo akordi kot mejniki, preko katerih je mogoče slediti harmonskemu razvoju kompozicije. Če si jih predstavljamo igrane v arpeggiu, kot je bila ustaljena izvajalska praksa, je zvočnost Frobergerjevih suit zelo blizu brenkalni zvočnosti.

J. J. FROBERGER, PARTITA AUF DIE MAYERIN

Kot je bilo omenjeno, je Froberger variacije pojmoval kot partite. Njegova zbirka iz leta 1649 se končuje z variacijami na pesem o »Mayerin« (»auf die Mayerin«, 'o majerici'), ki so pravzaprav kombinacija variacij in suite. Tema teh variacij je melodija pesmi *Schweiget mir vom Weibernehmen* ('Molčite mi o tem, da bi si jemal ženo'), na katero je napisal variacije tudi J. A. Reincken. To smešno frivolno pesem je spesnil pesnik Georg Grefflinger; izšla je v zbirki, izdani leta 1651 v Hamburgu. Frobergerjeva skladba sestoji iz devetih variacij, od katerih je vsaka tudi poimenovana kot »partita«. V prvi nastopi melodija pesmi v lahko prepoznavni obliki. Sledijo variacije z običajnimi variacijskimi postopki. Šesta variacija, imenovana »Grammatica«, je kromatična; izraz se nanaša na to, da je primerljiva s težko gramatikalno vajo. V zadnjih treh je melodija pesmi preoblikovana najprej v couranto, ki ji sledi dvojnica (double), in sarabando.

PROGRAMSKE SKLADBE

Nekatere Frobergerjeve skladbe imajo vsebinske naslove: samostojna *Meditation, faite sur ma mort future*, katere naslov se nadaljuje z določilom: »laquelle se joue lentement avec discretion Nb Memento Mori Froberger« ('Meditacija o moji prihodnji smrti, ki se igra počasi in z občutkom; vedi, da boš umrl, Froberger'); *Plainte faite à Londres pour passer la melancholie* ('Tožba, narejena v Londonu, za lažje prenašanje melanholije'), ki je bila napisana po piratskem napadu in je prvi stavek ene od skladateljevih suit; *Lamentation sur ce que j'ay été volé* ('Tožba nad tem, da sem bil okraden'), ki je nastala potem, ko so ga na poti iz Bruslja v Leuven napadli vojaki. Sem spadajo še drugi lamenti, že omenjeni tombeau za

francoskim lutnjistom z naslovom *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancrocher* ('Tombeau ob smrti gospoda Blancrocherja, narejen v Parizu'), ter lamenta za Ferdinandom III. in njegovim sinom Ferdinandom IV., ki je umrl leta 1654, star komaj enaindvajset let. Tudi slednje delo je prvi stavek ene od skladateljevih suit, v kateri nadomešča allemanda.

Vse te kompozicije so zasnovane v baročni dvodelni obliki in v glasbenem stavku, kot ga vidimo v suitah. Čeprav se nanašajo na zunanje dogodke, so programske le v zelo omejenem smislu; bolj kot da bi slikale zunanost, podajajo ustrezno težko ali meditativno vzdušje. Zares programskega je tu malo: lamento za Ferdinandom IV. se konča s skalo skozi tri oktave v smeri navzgor, ki naj bi ponazarjala kraljev vzpon v nebo, tombeau pa s podobno skalo v smeri navzdol, s katero naj bi bil naslikan usodni padec po stopnicah.

JOHANN KUHNAU

Med vidnejše in bolj poznane skladatelje za čembalo s konca 17. stoletja spada leipziški predhodnik J. S. Bacha Johann Kuhnau, katerega glasba se sicer precej loči od glasbe njegovih pravkar prikazanih sodobnikov. Kuhnau ni komponiral za orgle, pač pa le za čembalo, in znan je predvsem po svojih programskih sonatah, ki predstavljajo v glasbi poznega 17. stoletja svojevrstno posebnost.

Življenje (Geising 1660 – Leipzig 1722). Rojen je bil v kraju Geising v pogorju Erzgebirge / Krušné hory v bližini zdajšnje češke meje na Saškem. Kot desetletni deček je bil domnevno po posredovanju nekega sorodnika poslan v Dresden. Tu je prepeval v cerkvi Kreuzkirche in se učil pri dresdenskem dvornem organistu. Sčasoma se je seznanil tudi z dvornim kapelnikom, Italijanom po imenu Vincenzo Alberici. Ta se je dobro izrazil o mladeničevih skladateljskih poskusih in mu dovolil, da se je udeleževal vaj dvornega orkestra. V tem času se je začel učiti italijanščine in francoščine, ki sta se v nemškem okolju govorili v intelektualnih in aristokratskih krogih. Leta 1680 se je zaradi kuge vrnil domov, nato pa odšel v gimnazijo Johanneum v kraju Zittau (vzhodno od Dresdna na zdajšnji tromeji med Poljsko, Češko in Nemčijo). Tu je med drugim pisal glasbo za šolske igre, ko pa sta umrla organist in kantor, je bil sposoben prevzeti njuno delo.

Leta 1682 je končal gimnazijo in odšel študirat pravo v Leipzig. Ko se je tu leta 1684 v cerkvi sv. Tomaža izpraznilo mesto organista, ga je prevzel kljub temu, da je bil še študent. Študij prava je končal z latinsko pisano razpravo *De juribus circa musicos ecclesiasticos*, ki jo je leta 1688 tudi izdal. Po naslovu sodeč ('O pravu v zvezi s cerkvenimi glasbeniki') je v njej obravnaval pravne aspekte

delovanja v cerkvah zaposlenih glasbenikov. Čeprav je imel službo organista, je Kuhnau v Leipzigu odprl pravno pisarno. V tem času se je poročil; z ženo sta imela osem otrok, od katerih pa so ga preživele le tri hčere.

Devetdeseta leta iztekajočega se 17. stoletja so bila v njegovem življenju najsrečnejša. Bil je vsestransko dejaven: komponiral je sakralno glasbo in glasbo za čembalo, ki jo je tudi izdajal; priznan je bil kot organist, uspešen kot pravnik; iz lastnega zanimanja je začel študirati matematiko, grščino in hebrejščino; prevajal je iz francoščine in italijanščine v nemščino; napisal je satirični roman *Der musicalische Quack-Salber* ('Glasbeni šarlatan', 'Glasbeni mazač'). Glavna oseba tega romana je glasbenik šarlatan, in ko Kuhnau opisuje njegovo početje, opisuje in kritizira glasbeno prakso svojega časa. To delo daje zanimiv vpogled v glasbeno življenje nemškega 17. stoletja.

Ko je leta 1701 umrl kantor pri sv. Tomažu Johann Schelle, ga je nasledil Kuhnau. Kot kantor je vodil glasbo v cerkvah sv. Tomaža in sv. Nikolaja v Leipzigu, kasneje še v drugih leipziških cerkvah, poučeval na šoli pri sv. Tomažu in kot glasbeni direktor mesta, director musices, skrbel za vse, kar je bilo v Leipzigu povezano z glasbo. A podobno kot njegov naslednik J. S. Bach je na tem položaju doživljal tudi razočaranja: Nekateri učenci, ki bi morali peti v cerkvi, so raje peli v takrat razmeroma novem opernem gledališču, ki se je odprlo leta 1693. Ko je Georg Philipp Telemann leta 1701 postal leipziški študent, je osnoval rivalski collegium musicum, v katerega so prešli tudi nekateri kantorjevi učenci. Poleg tega je dobil Telemann od mestnega sveta dovoljenje, da komponira za cerkev sv. Tomaža, kar je grobo posegalo v kantorjeve pristojnosti. Povrhu se je zgodilo še to, da je ob priložnosti, ko je Kuhnau leta 1703 zbolel, mestni svet naprosil takrat komaj dvaindvajsetletnega Telemanna, da bi prevzel kantorat, če bi Kuhnau umrl. Kuhnau je kljub temu ostal na mestu kantorja vse do svoje smrti dve desetletji kasneje. Kot glasbenik, pa tudi kot široko izobražena in mnogostranska osebnost je bil splošno cenjen in poznan.

Opus. Kuhnau je komponiral vokalna dela za bogoslužje, vokalne skladbe za nekatere druge priložnosti, glasbenogledališka dela ter kompozicije za čembalo. Domala vse svoje čembalske skladbe, ki jih je okoli 30, je objavil v štirih zbirkah, zaradi česar so tudi ohranjene. Zadnja med njimi je izšla leta 1700. Slabšo usodo je imel njegov vokalni opus, saj je od njegovih približno 100 vokalnih kompozicij ohranjena le slaba polovica. Vsa skladateljeva glasbenogledališka dela, med katerimi sta bili ena opera ali dve, so izgubljena.

ŽANRSKI PREGLED OPUSA

Kuhnauove vokalne kompozicije: uglasbitve ustreznih nemških in redkeje latinskih besedil, še niso bile izdane in so zato slabo poznane. Nastajale so

za različne namene. Največ je med njimi protestantskih kantat in za večino teh se ve, katerega leta in pri bogoslužju katerega dne so bile prvič izvedene. Druga Kuhnauova vokalna dela so bila namenjena drugačnim priložnostim: jubilej na univerzi, posvetitev nove leipziške predavalnice za anatomijo, pogreb pomembne osebnosti, posvetitev novega oltarja, ustoličenje superintendenta, poroka princa. Te kompozicije dajejo s svojo namembnostjo vpogled v leipziško glasbeno življenje. V komponiranju za navedene priložnosti je Kuhnau nasledil J. S. Bach, in v terminologiji, ki se uporablja za Bacha, bi se te skladbe, kolikor so večstavčne, označevale kot posvetne kantate. Ne glede na to, čemu so bile namenjene, imajo skoraj zmeraj religiozno besedilo.

Kot je bilo omenjeno, je Kuhnau znan le kot čembalski skladatelj. Prvi dve zbirki njegovih čembalskih del vsebujeta vsaka po sedem suit: prva v durskih, druga v molskih tonalitetah. Ta zbirka ima v dodatku še eno sonato. Tretja zbirka prinaša sedem sonat, zadnja pa šest programskih kompozicij, poimenovalih tudi kot sonate. Suite sestojijo iz preludija in štirih obligatnih plesnih stavkov. Sonate so v oblikovnem pogledu prenos ansambelske sonate da chiesa na čembalo. Zdi se, da predstavljajo najzgodnejše primere tako zasnovanih čembalskih kompozicij v nemških deželah.

J. KUHNAU, SONATA V D

Kot primer naj bo predstavljena petstavčna *Sonata v D*. Trije njeni hitri stavki so povezani z dvema počasnima. Počasna stavka imata zlasti vlogo prehoda brez kompozicijske izpeljave, zaradi česar učinkuje celotna sonata kot niz treh hitrih in živahnih stavkov, povezanih z dvema razpoložensko kontrastnima prehodoma. Ta zasnova spominja na instrumentalno kancono. Kompozicijska logika hitrih stavkov je razmeroma preprosta: Ekspanira se izrazita tema oziroma tematski sklop; ta se v nadaljevanju stavka pojavlja v bližnjih tonalitetah, na koncu pa zopet v izhodiščni. V prvem in tretjem stavku je tematski sklop iz dveh zaporednih, motivično različnih delov, ki se v nadaljevanju stavka sočasno kombinirata. Posamezni nastopi teme oziroma tematskega sklopa se zaključujejo s kadencami v ustreznih tonalitetah, zaradi česar je razvoj stavkov pregleden. Dediščina instrumentalne kancone je razpoznavna tudi v tem, da zadnja dva stavka nista oblikovno povsem ločeni kompoziciji. Drugi adagio, tj. 4. stavek, se začne v G in konča v E; v sledečem allegru se tema navezovalno pojavi najprej v e, potem v G, v h in šele nato v D, kjer poteka ves nadaljnji del skladbe. Teme hitrih stavkov so preproste, neizumetničene in glasbeno lahko dojemljive. Instrumentalni stavek je izrazito idiomatski, izhajajoč iz strunskih glasbil s tipkami.

BIBLIČNE SONATE

Povsem drugačne pa so sonate v Kuhnauovi zadnji zbirki z naslovom *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien* ('Glasbena predstavitev nekaterih svetopisemskih zgodb'), ki je izšla leta 1700 in po kateri zlasti je Kuhnau poznan. V uvodu v zbirko Kuhnau pojasnjuje, da lahko glasba tudi sama, tj. brez pesniškega besedila, zadene in poda duševno stanje ali pa oriše značaj. Zbirka vsebuje šest programskih skladb, ki opisujejo šest izbranih zgodb iz *Svetega pisma* stare zaveze: boj med Davidom in Goljatom; Savlovo zdravljenje z glasbo; Jakobova poroka; zgodba o Ezekiji; zgodba o Gideonu, rešitelju Izraela; Jakobova smrt in pogreb. Na začetku vsake sonate je opisano dogajanje, ki naj bi se predstavilo z glasbo. Sledi več kratkih stavkov in za vsakega je v italijanščini navedeno, kaj natančno ponazarja. Četrta sonata, ki govori o tem, kako je kralj Ezekija zbolel in ozdravel, ima npr. tri stavke: prvi podaja Ezekijevo žalost, drugi njegovo zaupanje, da je Bog uslišal njegovo molitev, tretji pa veselje nad tem, da je ozdravel. Kot je razvidno iz tega primera, Kuhnauova glasba ni programska v tem smislu, da bi slikala dejansko dogajanje; bolj kot to poskuša podajati vzdušje, ki preveva prizore zgodbe, ali pa čustva oseb v določenih trenutkih. Tako so si stavki Kuhnauovih bibličnih sonat, kot se pogosto imenujejo, po značaju zelo raznoliki. Kljub programskosti ima večina stavkov lastno tematiko in tudi zaokroženo izpeljano glasbeno oblik; njihovo število in razpored pa zaradi vezanosti na zgodbo nista določena vnaprej.

Programsko glasbeno mišljenje Kuhnauovi dobi sicer ni bilo tuje, vendar je bilo komponiranje programske glasbe v 17. stoletju prej izjema kot pravilo. V tem smislu so Kuhnauove biblične sonate nekaj izstopajočega.

Angleška glasba od elizabetinskega obdobja do nastopa republike

Glasbene ustanove in glasbeno življenje

Anglikanski sakralni žanri

Service

Anthem

William Byrd

Byrdovi načini oblikovanja vokalnih del

W. Byrd, *The Great Service*

W. Byrd, *Sing Joyfully unto God*

Thomas Tomkins

Th. Tomkins, *Above the Starrs*

Lirski žanri

Pesem s consortom viol

Angleški madrigal

Thomas Weelkes

Th. Weelkes, *O Care, Thou Wilt Despatch Me*

Thomas Morley

Th. Morely, *A Plaine and Easie Introduction*

Pesem z lutnjo

John Dowland

Dowlandove pesmi z lutnjo

J. Dowland, *Flow, my Tears*

Glasba za virginal

Byrdove kompozicije za virginal

W. Byrd, *Pavana Lachrymae*

John Bull

J. Bull, *The King's Hunt*

O. Gibbons, *Fantazia of Foure Parts*

Glasba za consort

W. Byrd, *In nomine*

William Lawes

Lawesova glasba za consort

Maska

GLASBENE USTANOVE IN GLASBENO ŽIVLJENJE

Ko je katoliška kraljica Marija Tudor leta 1558 umrla, jo je nasledila polsestra Elizabeta I. (gl. preglednico 29). Skoraj polstoletno elizabetinsko obdobje, v katerem se je med drugim utrdila anglikanska cerkev, velja v angleški kulturni zgodovini za izrazito in pomembno, nenazadnje zaradi Williama Shakespeara (1564–1616). Z Elizabeto I., ki je umrla spomladi 1603, je dinastija Tudor izumrla. Sledila sta kralja iz dinastije Stuart: Jakob I., ki je vladal od leta 1603 do svoje smrti leta 1625 – njegov čas se imenuje jakobinsko obdobje –, in njegov sin Karel I. V času slednjega je prišlo do državljanske vojne med pristaši krone in pristaši parlamenta. Potem ko je bil leta 1649 Karel I. obglavljen, je sledilo obdobje republike, »Commonwealth«, ki je trajalo do leta 1660.

Preglednica 29: Angleški monarhi pred obdobjem republike

Ime	Čas
Elizabeta I.	1558–1603 (elizabetinsko obdobje)
Jakob I.	1603–1625 (jakobinsko obdobje)
Karel I.	1625–1649
Commonwealth	1649–1660

Številni angleški aristokrati so vzdrževali glasbene kapele, a daleč najpomembnejša je bila kapela angleškega kraljevega dvora. Angleški dvor ni bil vezan na eno samo lokacijo; poleti je bil navadno v kateri od podeželskih rezidenc, pozimi pa večinoma v londonski palači Whitehall ob Temzi. Z glasbo se je na angleškem dvoru ukvarjalo več skupin glasbenikov, ki so bile pod nadzorstvom kraljevega dvornega komornika (»lord chamberlain«). Glavna od teh je bila kapela v ožjem smislu, imenovana Chapel Royal, ki je obsegala okoli 12 deških gojencev, okoli 32 odraslih pevcev in dva organista. Osrednja dolžnost kapele je bila, da je prepevala pri vsakodnevem obredju, kjer je izvajala zlasti antheme (gl. str. 317). Obsežna produkcija angleških anthemov je bila povezana prav z delovanjem kraljeve kapele, od koder je njihov repertoar prehajal v katedrale in druge cerkve. Kapela je zelo verjetno sodelovala tudi pri drugih priložnostih dvornega življenja, kot so bila npr. praznovanja kraljevega rojstnega dne ali novega leta.

Ostali dvorni glasbeniki so bili instrumentalisti, ki pa niso bili združeni v orkester. Na začetku 17. stoletja so bili razdeljeni na pet skupin: skupino trobentarjev in pavkistov, tri skupine pihalcev in skupino godalcev. Posamična skupina se je imenovala »consort«. Trobentarji – bilo jih je okoli 16 – so bili zaposleni predvsem z glasbo, namenjeno državniškemu ceremonialu. Ta glasba

ni bila komponirana, pač pa posredovana preko ustnega izročila in na pol improvizirana. Dvorni pihalci so bili sprva razdeljeni v skupino šalmajistov in trombonistov, skupino igrancev na prečno flavto in skupino igrancev na kljunasto flavto. V tridesetih letih so se združili v eno samo skupino. Glavna naloga pihalcev je bila, da so dvor oskrbovali z vsakodneвно priobedno glasbo, se pravi, da so igrali pri obedih. Poleg tega so sodelovali pri obredju in igrali pri dvornih maskah (gl. str. 345). Podobno vlogo so imeli tudi godalci, vendar se zdi, da je bila njihova glavna naloga oskrbovanje dvora s plesno glasbo. Slednjič je imel kralj tudi osebne glasbenike, v različnih časih različne: lutnjista, čembalista, harfista idr., ki so sodili v strogo zasebno področje kraljeve družine. Skupine glasbenikov so imele svoje skladatelje, ki so komponirali zanje.

Poleg aristokratskih kapel so obstajale tudi številne cerkvene, ki so jih imele predvsem katedralne cerkve; te kapele so po stari tradiciji skrbele za glasbeno podobo anglikanskega bogoslužja. Po približni oceni je bilo od sredine 16. stoletja dalje v Angliji okoli šestdeset cerkva, ki so imele polifono glasbo.

Glasba, ki so jo komponirali angleški skladatelji, se ni izvajala le na aristokratskih dvorih in v cerkvah. V 17. stoletju je obstajala razmeroma močna plast angleškega meščanstva. (Proti sredini 16. stoletja je imel London okoli 50.000 prebivalcev, ob koncu elizabetinskega obdobja pa okoli 225.000.) Mnogi meščani, intelektualci, trgovci itd. so gojili glasbo in na svojih domovih igrali instrumentalne kompozicije in prepevali kompozicije lirskih žanrov. Marsikateri opus ali glasbeni tisk je bil namenjen predvsem domačemu muziciranju.

ANGLIKANSKI SAKRALNI ŽANRI

Tudi angleška glasba je obsegala sakralne, lirske, glasbenogledališke in instrumentalne žanre, ki so bili bodisi angleške različice ali pa angleške vzporednice italijanskih in drugih glasbenih žanrov časa. V verskem pogledu je bila dežela od Elizabete I. dalje anglikanska in kljub nekaterim katoliškim skupnostim, ki so imele hkrati z bogoslužjem tudi svojo glasbo, je bila angleška sakralna glasba 17. stoletja odločno anglikanska. To je pomenilo, da skladatelji niso komponirali maš in motetov, pač pa so se posvečali dvema izrecno angleškima žanroma, imenovanima *service* in »*anthem*«.

SERVICE

Izraz »*service*«, ki izhaja iz latinske besede »*servitium*« (’opravilo’, ’bogoslužno opravilo’), označuje anglikansko bogoslužje. To je bilo prvič določeno leta 1549, ko je bil natisnjen anglikanski bogoslužni red z naslovom

The Book of Common Prayer. Liturgija, predpisana v tem delu, je bila izpeljana iz srednjeveške latinske liturgije in obsegala je tri dele: »Morning Prayer«, ki je združeval matutin in lavde (anglikanske jutranjice), »Evensong« ali »Evening Prayer«, ki je združeval vespere in kompletorij (anglikanske večernice) ter »Holy Communion« (komunio), ki je bil anglikanska vzporednica maše. Vsi ti obredi so sestajali iz vrste prevodov latinskih liturgičnih besedil v angleščino. Glasbena zgodovina žanra se je začela leta 1550, ko je bilo natisnjeno delo *The Booke of Common Praier Noted*, ki vsebuje enoglasne, koralne melodije za bogoslužna besedila, izdana leto prej.

Kot glasbeni žanr je bil service uglasbitev nekaterih vsebinsko pomembnejših stalnih, ordinarijskih besedil anglikanskega bogoslužja, besedil, ki jih je imelo bogoslužje vsakega dne. Vendar pa service ni obsegal zmeraj istih besedil; nekatere kompozicije so jih imele več, druge manj. Besedila, ki so se uglasbljala kot service, so bila zlasti: Ps 94, Venite exsultemus Domino, s katerim se je začel srednjeveški latinski matutin; Te Deum laudamus, s katerim se je srednjeveški matutin zaključeval. Nadalje je service pogosto vključeval Zaharijev kantik Benedictus Dominus Deus Israel, ki se je pel ob koncu latinskih lavd. Za večernice je navadno obsegal Marijin kantik Magnificat ter Simeonov kantik Nunc dimittis, ki sta v latinskem oficiju zaključevala vespere in kompletorij. Od besedil anglikanskega komunija so bili v service vključeni vsi ali nekateri deli mašnega ordinarija, najpogosteje pa Kyrie in Gloria, in sicer v angleščini. Kot uglasbitev stalnih liturgičnih besedil, ki jih je imelo obredje vsakega dne, je service primerljiv z mašo; vendar se od nje razločuje v tem, da obsega tudi nekatera oficijška besedila in da ni natančno določeno, katera besedila naj zajema.

S stališča osnovne glasbene zasnove so bile kompozicije žanra service treh tipov: »short service« je bil preprosta silabična in homofona uglasbitev izbranih besedil; »great service« je bil svečana kompozicija, zasnovana polifono, pogosto za več kot štiriglasni zbor. Slednjič je obstajal »service for verses«; pisan je bil za soliste, zbor in orgle, pri čemer so se solisti ali en sam solist izmenjavali z zborom. Izraz »verse« se nanaša prav na solistične nastope.

ANTHEM

Drugi angleški sakralni žanr je bil anthem. Beseda »anthem« izvira sicer iz latinske besede »antiphona«, vendar anthemi niso imeli iste funkcije kot antifone. Med pravimi gregorijanskimi antifonami latinske liturgije in anthemi je le posredna zgodovinska povezava. Anthem je bil uglasbitev religioznega besedila v angleškem jeziku, namenjena bogoslužju določenega dne ali bogoslužju za določeno priložnost, npr. za kraljevo kronanje. Besedila

anthemov, ki so bila pogosto biblična, so se za razliko od besedil za service razločneje nanašala na liturgične vsebine praznikov, ki so jim bili anthemi namenjeni. V tem smislu so anthemi primerljivi s katoliškimi moteti in duhovnimi koncerti.

Podobno kot service je bil anthem lahko »full anthem« ali pa »verse anthem«. V prvem, zbornem anthemu je prevladoval zbor, ki so ga lahko spremljale orgle. Nasprotno je bil verzni anthem večsekcijska kompozicija za soliste, zbor, orgle, ki so jim bila lahko pridružena še druga glasbila. Tudi iz tega je razvidno, da je bila razlika med serviceom in anthemom predvsem funkcijska oziroma besedilna, ne pa glasbena: besedila anglikanskega servicea so skladatelji uglasbljali načeloma na isti način kot antheme.

Angleški sakralni skladatelji so od druge polovice 16. stoletja dalje komponirali torej service in antheme; slednjih je bilo znatno več. Do sredine 17. stoletja naj bi nastalo le okoli 60 obsežnejših uglasbitvev anglikanskega servicea in več deset manj obsežnih, se pravi takšnih, ki sestojijo samo iz nekaj liturgičnih besedil. Večina teh serviceov je bila napisana za zbor; uglasbitve za večje zasedbe z glasbili so nastajale skoraj izključno na kraljevem dvoru, kjer jih je prepevala kapela Chapel Royal.

Skoraj vsi angleški skladatelji časa imajo v svojih opusih antheme: William Byrd, Thomas Morley (1557/58–1602), Orlando Gibbons (1583–1625), Thomas Weelkes (1576–1623), Thomas Tomkins (1572–1656), Matthew Locke (med 1621 in 1623–1677), brata Henry Lawes (1596–1662) in William Lawes (1602–1645), John Bull (ok. 1563–1628) in drugi. Nekateri so komponirali tudi service.

WILLIAM BYRD

Življenje (London ok. 1540 – Stondon Massey, Essex, 1623). Kljub odsotnosti ustreznih virov se domneva, da je bil Byrd kot deček pevec v kraljevi kapeli v Londonu. Vsekakor ga je v glasbo uvajal skladatelj Thomas Tallis (ok. 1505–1585), njen organist. Po tem ko je mutiral, je postal najbrž Tallisov pomočnik. V času katoliške kraljice Marije Tudor (1553–1558) je kraljeva kapela sodelovala pri katoliškem bogoslužju, kar je mogoče povezati s tem, da je bil Byrd celo življenje katolik. Komponirati je začel že v svojih najstniških letih; nekatere njegove ohranjene kompozicije kažejo namreč učečega se avtorja.

Od leta 1563 do okoli leta 1570 je bil Byrd organist in vodja zbora v katedrali v Lincolnu. Tu je skrbel za glasbo pri anglikanskem bogoslužju, komponiral in zelo verjetno opravljal tudi učiteljske dolžnosti. Morda je bil njegov katicizem vzrok spora med njim in njegovimi predpostavljanimi, katedralnim

kapitljem. Zdi se, da se je puritansko naravnemu kapitlju zdela Byrdova glasba preveč katoliška. Spor se je na neki način poravnal in tudi potem, ko je zapustil Lincoln, je Byrd tja še več let pošiljal svoje kompozicije, za kar je dobival redne dohodke. V času, ko je bil v Lincolnu, se je poročil. Z ženo sta imela pet otrok.

Leta 1572 je Byrd postal član kraljeve oziroma kraljičine kapele in skupaj s Tallisom njen organist. V Londonu je navezal stike s številnimi vplivnimi osebnostmi iz političnega in kulturnega življenja, s čimer si je utrjeval družbeni položaj. Nekateri od teh ljudi, med katerimi so bili tudi katoliki, so bili pesniki in skladatelji; Byrd je uglasbljal njihova besedila, skladateljem pa bil neke vrste mentor. Med Byrdove pokrovitelje je mogoče šteti tudi kraljico Elizabeto I., ki je izdala dovoljenje (patent), s katerim sta Byrd in Tallis smela tiskati glasbo in notni papir. Leta 1575 sta skladatelja izdala zbirko latinskih motetov z naslovom *Cantiones* ('Spevi', 'Pesmi'); pravo mesto teh kompozicij bi bilo katoliško in ne anglikansko bogoslužje, vendar sta se skladatelja izognila besedilom, ki bi bila s stališča anglikanske teologije sporna. Byrd je v tem času razvil tudi gospodarske dejavnosti. V najem je začel jemati različna posestva, od katerih je nekatera kasneje tudi posedoval. Ta dejavnost ga je privedla v številne pravne spore, ki so ga spremljali celo življenje.

Konec sedemdesetih let se je v Angliji začelo preganjanje t. i. rekuantov, katolikov, ki so odklanjali anglikansko bogoslužje, kar je privedlo do številnih smrtnih obsodb. Byrd je bil aktivno povezan s preganjanimi katoliki; komponiral je zanje, udeleževal se je njihovih shodov, med drugim tudi nekega tajnega, teden dni trajajočega srečanja z jezuitskimi misionarji, ki je bilo nekje na podeželju. Morda je na svojem domu dajal zatočišče preganjanim in možno je, da je katoliško skupnost tudi finančno podpiral. Leta 1581 je bila usmrčena skupina jezuitov. Henry Walpole (v katoliškem okolju sv. Henry Walpole, 1558–1595), ki je kasneje postal katolik in jezuit, zaradi česar je bil tudi sam usmrčen, je ob tem groznem dogodku napisal pesem *Why do I use my paper, ink and pen*. Byrd jo je uglasbil in vključil v eno od svojih tiskanih zbirk.

V času preganjanja je Byrd komponiral latinske motete, ki so se zelo verjetno peli le v krogu katolikov na njihovih zasebnih in tajnih srečanjih. Besedila teh motetov, čeprav svetopisemska, so bila pogosto izbrana tako, da jih je bilo mogoče povezovati s preganjanjem in v tem smislu razumeti na dva načina. Takratni kapelnik cesarske kapele, skladatelj Philippe de Monte, je Byrdu poslal motet s pomenljivim in na hude razmere nanašajočim besedilom iz Ps 137 (»Super flumina Babylonis«, 'Ob rekah Babilona, tam smo sedeli in jokali, ko smo se spominjali Siona'), kar je bila morda politična gesta po naročilu samega cesarja. V tej zvezi je Byrd kot neke vrste odgovor uglasbil nadaljnji

del besedila iz istega psalma (»*Quomodo cantabimus*«, 'Kako bi mogli peti Gospodovo pesem na tuji zemlji?'). Čeprav ni bila skrivnost, da je katolik, Byrd ni utrpel večje škode, nedvomno zato, ker so ga branili njegovi pokrovitelji in dokazano tudi sama kraljica. Njegova zveza s kraljico je med drugim razvidna iz njegovega opusa: leta 1588 je kot anthem uglasbil kraljičino besedilo, ki ga je napisala kot zahvalo za vojaško zmago (*Look and bow down*); nadalje je uglasbil besedilo, nastalo ob obletnici kraljičinega kronanja (*Rejoice unto the Lord*), in še eno besedilo v njeno hvalo (*This sweet and merry month of May*).

Po Tallisovi smrti (1585) je bil Byrd edini lastnik dovoljenja za tiskanje; tako je začel sistematično urejati in izdajati svoja dela. Leta 1588 je izšla njegova zbirka različnih kompozij z naslovom *Psalmes, Sonets and Songs*; naslednje leto zbirka *Songs of Sundrie Natures* ('Raznovrstne pesmi'), v letih 1589 in 1581 pa dva dela zbirke latinskih motetov *Cantiones sacrae* ('Svete pesmi'). Kot peto zbirko njegovih kompozicij iz tega časa je treba omeniti rokopisno antologijo z naslovom *My Ladye Nevells Booke* iz leta 1591, ki vsebuje prepise 42 skladateljevih čembalskih skladb. Ni povsem jasno, kdo naj bi bila »Lady Nevell«, a domneva se, da Elisabeth Bacon, polsestra filozofa Francisa Bacona, ki je bila zelo verjetno Byrdova učenka.

Sredi devetdesetih let se je ponovno zaostril odnos do katoliških rekuzantov. To je bil najbrž razlog, da se je Byrd z družino preselil na deželo, na posestvo v vasi Stondon Massey v Essexu, ki ga je imel sprva v najemu, kasneje pa v lasti. V bližini je bilo posestvo Ingatestone Hall, kjer je prebival eden od Byrdovih zaščitnikov, Sir John Petre, katerega vplivni oče je bil državni sekretar kraljice Elizabete I. Družina Petre je bila katoliška; na njihovem še zmeraj stoječem posestvu je bil katoliški duhovnik in tam so se h katoliškemu bogoslužju razmeroma varno shajali okoliški katoliki. Byrd se s svojega posestva ni več selil.

Zdi se, da se je po preselitvi Byrd oddaljil od dvorne kapele, v dokumentih katere se po letu 1592 le še zelo redko omenja. Znano je, da je odvozel in se vdrugič poročil. Še zmeraj se je ukvarjal z gospodarskimi posli. Dokumenti v zvezi z njegovimi pravnimi spori ga ne kažejo v najlepši luči; očitno je bil brezobzirno nepopustljiv in vztrajen pri iskanju svojih koristi.

Na svojem posestvu je Byrd komponiral predvsem za katoliško bogoslužje in njegove kompozicije so se zelo verjetno prepevale v Ingatestone Hall. Svoja dela je tudi objavljaj, upoštevajoč bolj ali manj strog odnos do katolikov v različnih obdobjih. V letih 1592–1595 so izšle tri njegove maše, v letih 1605 in 1607 pa dva dela zbirke liturgičnih kompozicij z naslovom *Gradualia* ('Graduali'). Temu je leta 1611 sledila zbirka različnih skladb z naslovom *Psalmes, Songs, and Sonnets*, ki spominja na naslov zbirke iz leta 1588. Okoli leta 1613 je izšla še zbirka

Parthenia, v kateri so bile objavljene Byrdove čembalske kompozicije skupaj s čembalskimi deli dveh drugih virginalistov, Johna Bulla in Orlanda Gibbonsa.

Opus. Byrd je komponiral celo življenje in zapustil tako obsežen glasbeni opus blizu 500 kompozicij. Ker je bila njegova glasba namenjena njegovemu okolju, so v njegovem opusu domala vsi žanri angleške glasbe elizabetinskega obdobja, poleg tega pa tudi žanri katoliške sakralne glasbe.

Če začnemo s slednjimi, so to 3 maše, okoli 80 motetov in okoli 100 uglasbitvev liturgičnih besedil. Moteti so bili objavljeni v zbirkah *Cantiones* in *Cantiones sacrae* ('Svete pesmi'). Drugače kot ti zbirki, ki vsebujeta uglasbitve poljubnih, liturgiji namenjenih besedil, ima zbirka *Gradualia* ('Graduali'), ki je izšla v dveh delih, razločen načrt: vključuje uglasbitve besedil mašnega proprija (introit, gradual, aleluja ali trakt, ofertorij, komunio) za pomembnejše praznike liturgičnega leta. Poleg tega je v njej še nekaj poljubno dodanih motetov, tako da štejeta oba dela skupno 109 kompozicij. Kot je bilo že omenjeno, so kompozicije zbirke *Gradualia* delo že starejšega, na podeželju živečega mojstra.

Kot organist in zborovodja v Lincolnu in kot član kraljeve kapele je Byrd sodeloval pri anglikanskem bogoslužju in zanj tudi komponiral. Napisal je tri sérvise in vrsto anthemov.

Z eno samo izjemo v italijanščini je vsa Byrdova lirika angleška in pripada tako širokemu žanru angleške pesmi. Nekatere mojstrove lirске kompozicije so zasnovane za solistični glas in consort viol, kar pomeni, da pripadajo žanru pesmi za consort, »consort song« (o izrazih »consort« in »consort song« gl. str. 326 in 341); druge so le za različno število pevskih glasov. Med slednjimi se nekatere zgledujejo pri italijanskem madrigalu in jih je mogoče razumeti kot angleške madrigale. (Meja med enim in drugim žanrom je večkrat zabrisana, saj je Byrd svoje pesmi za glas in consort sam prenašal za zgolj pevske glasove, nekatera njegova dela pa so natisnjena tako, da dopuščajo bodisi le vokalno izvedbo ali pa solistično vokalno s consortom viol.) Kompozicije z angleškimi besedili, bodisi sakralnimi bodisi lirskimi, je Byrd objavjal v zbirkah z angleškimi naslovi (*Psalms, Sonnets and Songs* itd.). Zdi se, da sakralnih žanrov ni strogo ločeval od lirskih; tudi sodobni popisi ne ločujejo njegovih anthemov od uglasbitev drugih angleških besedil, kar nakazuje, da med njimi ni ostre ločnice. Vseh Byrdovih kompozicij z angleškimi besedili (z izjemo serviceov) je okoli 160.

Byrd je bil tudi instrumentalni skladatelj. Komponiral je glasbo za consort viol in za čembalo. Za consort viol je ohranjeno nekaj čez 30 skladb. To so bodisi polifone kompozicije na odlomke iz gregorijanskega korala, skladbe tipa in nomine (gl. str. 342), polifone fantazije, ena pavana, par pavane in gagliarde in dvojica preludija in variacij na ostanatni bas (ground). Skladb

za čembalo je znatno več, nekaj čez 90. Po žanrski pripadnosti so variacije na različne pesmi, plese, odlomke iz korala ali standardne obrazce (ground), plesi, plesni pari, polifone fantazije, prosti improvizacijski preludiji in ena programska kompozicija.

BYRDOVI NAČINI OBLIKOVANJA VOKALNIH DEL

Ne glede na žanrsko pripadnost so Byrdove vokalne kompozicije dveh osnovnih vrst. Številne so zasnovane v polifoniji načeloma enakovrednih glasov, ki jih je največkrat od štiri do šest. V oblikovnem pogledu oziroma v pogledu odnosa do besedila sledijo ta dela principom polifonije 16. stoletja: tako kot se razvija smisel besedila, tako se posamezni deli kompozicije, od katerih ima vsak nekaj svojkega, v nepretrganem glasbenem toku s komaj opaznimi prehodi navezujejo drugi na drugega. Na ta način je zasnovana Byrdova katoliška glasba, številni anthemi, ki pripadajo tako tipu full anthem, pa tudi velik del lirike.

Drugačne so skladbe za solistični glas in consort viol, kjer se vzpostavlja razlika med pevskim glasom na eni in instrumentalnimi glasovi na drugi strani. Pevski glas je oblikovan v smislu razločnih fraz, ki največkrat sovpadajo z verzi uglasbenega besedila. Gosto polifono tkivo instrumentalnih glasov je tematsko le rahlo povezano z vokalnim: tik pred nastopom nove vokalne fraze se v katerem od instrumentalnih glasov lahko pojavi njen tipični začetek, ki tako uvede pevski glas; kak melodično značilni delec pevske fraze se lahko oglasi v katerem od instrumentalnih glasov tudi ob njenem koncu ipd. Ne glede na tovrstno povezovanje, ki je največkrat komaj opazno, so instrumentalni glasovi odrinjeni v spremljevalno ozadje. Na prikazani način so zasnovane skladateljeve pesmi s consortom viol in tudi nekateri anthemi, ki pripadajo tako tipu verzne anthema. Številne tovrstne kompozicije, bodisi pesmi bodisi anthemi, imajo kitično besedilo in so kitične tudi v glasbenem smislu.

Nekaj anthemov je zasnovano za glas s consortom viol in zbor; zbarski vložki, zmeraj preprosto homofoni, nastopajo med oblikovno zaključenimi solističnimi deli, podobno kot ponavljajoči se refren. Zbor tu nima vloge dramatičnega sogovornika, kot jo ima v sočasnem italijanskem velikem duhovnem koncertu.

W. BYRD, THE GREAT SERVICE

'Veliki service' je primer servicea, ki vključuje domala vsa besedila, ki so se uglasbljala kot deli servicea. Kompozicija naj bi nastala v devetdesetih letih 16. stoletja; zdi se, da je skladatelj sprva napisal le nekaj stavkov, najbrž za določene priložnosti, kasneje pa na pol narejeno delo dopolnil. Dokončani cikelus tako obsega kot dele jutranjic in hvalnic psalm Venite, Te Deum in kantik

Benedictus, kot dela anglikanskega komunija Kyrie in Credo, kot dela večernic in sklepnic pa kantika Magnificat in Nunc dimittis. Vsa besedila so v angleščini (latinski začetki so uporabljeni tu zgolj za identifikacijo). Kompozicija, ki ima sedem obsežnih stavkov in traja kake tri četrt ure, je pisana za sopran, dva alta, tenor in bas brez glasbil. Byrd je predpostavljal, da so pevci razdeljeni na dva zbora; posamezne glasove je pogosto delil na dva glasova, kar pomeni, da je število glasov v posameznih delih kompozicije različno in da jih je največ deset.

Čeprav domnevno ni nastal naenkrat, je *The Great Service* zamišljen kot ena kompozicija, kar je razvidno tako iz tonalne enotnosti kot iz osnovnega skladateljevega odnosa do besedila. Vsi stavki so v istem jonskem modusu – avtentičnost in plagalnost modusa tu nimata nobene vloge. Te Deum se sicer konča frigijsko: s plagalno kadenco, katere zaključni akord pa vendar deluje kot dominantna k tonični paraleli.

Deli servicea so uglasbeni kot oblikovno zaključeni stavki; glasbeni tok se sredi nekaterih stavkov sicer nekajkrat zaustavi, tako npr. v Te Deum in v Magnificat. Slednji sestoji iz več različno oddeljenih sekcij, ki pa jih vendarle ni mogoče imeti za oblikovno samostojne stavke.

Zdi se, da je bil izhodiščni skladatelj pristop ta, da se dolgo besedilo stavkov homofono prepoje: pogosto si sledijo v razgibani homofoniji zasnovani deli iz izstopajočo melodijo v zgornjem glaslu, ki se vzporedno s potekom besedila nizajo drugi na drugega. V tem smislu je npr. zasnovan prvi stavek, Venite, ki izgleda kot homofono prepetje besedila z ustreznim fraziranjem. Vendar pa to ni vse, kar srečamo v serviceu. Pogosto se glasovi delijo na dve skupini, ki si odgovarjata: prva skupina prepoje del besedila, ki ga za tem glasbeno variira druga. Slednjič so tu tudi polifone izpeljave; najobsežnejša je ob koncu Nunc dimittis, ki s svojim obsegom priča, da se je skladatelj sam zavedal, da zaključuje veliko glasbeno delo.

W. BYRD, SING JOYFULLY UNTO GOD

Kot primer zbarskega anthema lahko vzamemo Byrdovo kompozicijo *Sing Joyfully*. Ta uglasbitev prvih petih verzov Ps 81 (v Vulgati je to Ps 80) je eno najbolj poznanih Byrdovih del. V nekaterih virih se pojavlja tudi s partom za orgle, ki podvajajo pevske glasove, vendar jo je Byrd zelo verjetno zasnoval le za šestglasni zbor. Kompozicijo bi lahko označili tudi kot angleški motet, saj je izpeljana tako kot motetne kompozicije časa: besedilo se podaja preko nepretrganega glasbenega toka z bolj ali manj zakritimi kadencami in vsak del besedila ima svojski motiv, ki se prosto obdeluje v gostem šestglasnem stavku, predvsem z imitacijo. (V sledeči predstavitvi je besedilo razdeljeno z ozirom na uglasbitev.)

Sing joyfully unto God our strength.
Sing loud unto the God of Jacob.
Take the song,
and bring forth the timbrel,
the pleasant harp and the viol.
Blow the trumpet in the new moon,
ev'n in the time appointed,
and at our feast day.
For this is a statute for Israel,
and a law of the God of Jacob.

THOMAS TOMKINS

Življenje (St Davids (grofija Pembrokeshire, Wales) 1572 – Martin Hussingtree pri Worcesteru 1656). Tomkins je bil sin duhovnika in glasbenika, organista in zborovodje v katedrali v St Davidsu. V glasbo ga je zelo verjetno vpeljal oče, tako kot tudi tri njegove polbrate iz kasnejše sklenjenega drugega zakona. Okoli leta 1594 se je družina preselila v Gloucester, kjer je imel oče v katedrali podobne duhovniške in glasbene zadolžitve. Tomkins je najbrž študiral pri Williamu Byrdu; v nekem tisku ga namreč omenja kot svojega cenjenega učitelja. V zvezi z njegovim študijem glasbe velja omeniti, da se je temeljito poglobljal v Morleyev leta 1597 izdani traktat o glasbi, o čemer pričajo beležke v njegovem osebni izvodu tega dela. Več let kasneje, leta 1607, je pridobil bakalavreat iz glasbe na univerzi v Oxfordu.

Leta 1596 je s štiriindvajsetimi leti postal organist v sloviti katedrali v Worcesteru in leto kasneje se je poročil. Očitno se je začel uveljavljati tudi v Londonu: ko je Thomas Morley leta 1601 izdal zbirko madrigalov *The Triumphes of Oriana*, je vanjo vključil tudi Tomkinsovo kompozicijo. Približno v tem času se je začelo njegovo sodelovanje s kraljevo dvorno kapelo, tako da je bil dejaven tako v Worcesteru kot na kraljevem dvoru, za katerega je zlasti komponiral. Eden od njegovih anthemov se je prepeval ob kronanju Jakoba I. leta 1603. Glede njegovega delovanja v Worcesteru je zanimiv podatek, da je bil v letih 1613–1614 svetovalec pri gradnji novih katedralnih orgel, ki naj bi bile najstarejše dvomanevalne orgle na Angleškem.

Še pred letom 1620 je postal drugi organist kraljeve kapele; po smrti tamkajšnjega prvega organista Orlanda Gibbonsa leta 1625 pa je zelo verjetno zasedel njegovo mesto. Skupaj z drugimi dvornimi skladatelji je istega leta 1625 pripravil glasbo za kronanje Karla I. Zdi se, da je bil v tridesetih letih

stoletja bolj dejaven v Worcesteru kot na kraljevem dvoru. Leta 1645 je sredi državljanske vojne Worcester prešel pod oblast republikancev, kar je imelo za posledico neredni potek bogoslužnih opravil. Tomkins, ki je bil očitno na kraljevi strani in ki je težko gledal propad monarhije, je sicer ostal v Worcesteru; vendar se je leta 1654 preselil k svojemu sinu Nathanielu v bližnjo vas Martin Hassingtree, kjer je preživel zadnji dve leti svojega življenja. Nathaniel je leta 1668 izdal obsežno zbirko sakralnih del svojega očeta z naslovom *Musica Deo sacra* ('Bogu posvečena glasba').

Opus. Tomkinsov opus je pregleden. Kot cerkveni glasbenik je komponiral predvsem sakralno glasbo. Napisal je okoli 7 serviceov in okoli 125 anthemov, od katerih je približno polovica zbornskih, polovica pa verzni. Bil je tudi madrigalist in je avtor okoli 25 angleških madrigalov. Kot instrumentalni skladatelj je komponiral za consort viol in čembalo; kompozicij za čembalo je okoli 70, za consort okoli 35. Tu so domala vsi angleški instrumentalni žanri časa: fantazije, plesi, plesni pari, variacije na ostinatni bas (ground), preludiji, skladbe z naslovom voluntary, in nomine, kompozicije na koralne odlomke in na razne druge pesmi.

TH. TOMKINS, ABOVE THE STARRS

Above the Starrs (gl. preglednico 30) je eden od mnogih Tomkinsovih verzni anthemov. Po razpoložljivih virih sodeč obstoji v dveh verzijah: za solistični glas, šestglasni zbor in orgle, in za dva solistična glasova, šestglasni zbor in orgle. Uglasbitev pesniškega besedila, ki sestoji iz petih dvostišij, je izrazito sekcijaska in ima toliko delov, kolikor je kitic. Solista zapojeta besedilo kitice, oba verza, čemur sledi zbor, ki povzame drugi verz; le v zadnji kitici je tako, da se zbor vključi takoj po tem, ko solista zapojeta prvi verz. Zaradi vsebinskega poudarka, pa tudi zaradi same glasbene oblike je zaključni nastop zbora dolg in polifono razvejan.

Preglednica 30: Th. Tomkins, *Above the Starrs*

Zasedba	Besedilo	Stavek
duet	Above the starrs my Saviour dwells, I love I care for nothing els.	
zbor	I love I care for nothing els.	homofono
duet	There he sits and fits a place, For the glorious heires of grace.	
zbor	For the glorious heires of grace.	homofono
duet	Deare Saviour, raise my duller eine, Let me but see thie beames devine.	

Zasedba	Besedilo	Stavek
zbor	Let me but see thie beames devine.	imit. pol.
duet	Ravish my soule with wonder and desire, Ere I enjoye, let me thie joyes admire.	
zbor	Ere I enjoye, let me thie joyes admire.	polifono
duet	And wondring let me say:	
zbor	Come lord Jesu, come away.	imit. pol.

LIRSKI ŽANRI

Angleška glasbena lirika poznega 16. in zgodnjega 17. stoletja je obstajala v obliki štirih delno prekrivajočih se žanrov: večglasna angleška pesem (»part song«), pesem s consortom viol (»consort song«), angleški madrigal (»English madrigal«), pesem z lutnjo (»lute song«). Čeprav so se ti žanri časovno prekrivali, je bilo v šestdesetih in sedemdesetih letih 16. stoletja težišče na pesmi s consortom viol, proti koncu stoletja na angleškem madrigalu, v prvih desetletjih 17. stoletja pa na pesmi z lutnjo.

PESEM S CONSORTOM VIOL

»Consort song« je sodobni izraz, vendar zaznamuje razločno tradicijo komponiranja za glas s spremljavo ansambla viol. Pesem s consortom viol, tj. uglasbitev lirskega besedila za pevca solista in skupino glasbil, največkrat štirih različno visokih viol, je obstajala od sredine 16. stoletja dalje. Za njenega najvidnejšega mojstra velja William Byrd. Tradicija komponiranja pesmi s consortom je obstajala nekako do obdobja republike, za tem pa se je porazgubila v drugih žanrih.

Velika večina pesmi s consortom ima kitično obliko in bolj ali manj silabično melodijo, kar pomeni, da sledijo obliki uglasbenega besedila. Prekomponirane, nekitične skladbe so redkejše. Odnos med pevskim glasom in ansamblom viol je različen, vendar je glasbeni stavek skoraj zmeraj polaren: na eni strani je glas, na drugi viole, ki imajo predvsem spremljevalno vlogo. Celota tako največkrat ne bi dala polifonije enakovrednih glasov. Čeprav je spremljava zasnovana polifono, je motivično različna od pevskega glasju; kljub temu se mestoma najdejo aluzije na motive ali začetke fraz pevskega glasju (prim. opis Byrdovih tovrstnih kompozicij na str. 322). Nekatere pesmi za consort viol so zamišljene za dva pevca in nekaj maloštevilnih jih vključuje še zbor, kar jim daje zanimivo novo razsežnost.

ANGLEŠKI MADRIGAL

Proti koncu 16. stoletja se je v angleški glasbi razvila umetnost angleškega madrigala. Angleški skladatelji so začeli uglasbljati angleška lirska besedila kot madrigale, zgledujoč se pri sočasnih italijanskih madrigalistih. Angleški madrigal je cvetel zlasti v obdobju od približno 1580 do 1630 z vrhuncem okoli leta 1600. V tem času je izšlo okoli 50 različnih zbirk angleških madrigalov, kar v primerjavi s sočasno italijansko produkcijo gotovo ni veliko.

Žanr je izšel iz italijanskega madrigala. Na angleškem glasbenem trgu se je v drugi polovici 16. stoletja pojavilo več tiskov z italijansko glasbo. Posebno pomembna sta bila dva zvezka z naslovom *Musica Transalpina* ('Glasba z druge strani Alp'), izdana v letih 1588 in 1597, ki sta vsebovala vrsto italijanskih madrigalov z italijanskimi in v angleščino prevedenimi besedili. Med avtorji te zbirke so bili priznani madrigalisti časa: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, Orlando di Lasso, pa tudi Alfonso Ferrabosco (1543–1588), Italijan, delujoč na angleškem dvoru, avtor madrigalov in neke vrste predstavnik italijanske glasbe na Angleškem. Nastanek angleškega madrigala je poleg tega možno povezati s tem, da so angleški pesniki začeli pesniti po zgledu italijanske madrigalne poezije, saj bi bilo siceršnje angleško lirsko poezijo, npr. kitične pesmi, kakršne vidimo v pesmih s consortom viol, težko uglasbljati v smislu madrigala. Vse to je privedlo do sicer kratkega, vendar izrazitega vala angleške madrigalne umetnosti.

Kot pove ime, je angleški madrigal madrigalna kompozicija na angleško lirsko besedilo: polifona prekomponirana uglasbitev angleškega lirskega besedila za tri do šest glasov, katere oblika sledi – v že večkrat prikazanem smislu – besedilu oziroma skladateljevemu razumevanju besedilnih podob. Kot v italijanskem so tudi v angleškem madrigalu prisotni številni madrigalizmi, za katere v žanru pesmi s consortom viol ni bilo pravih možnosti. Tematika angleških madrigalnih besedil je sorodna italijanski: pastoralni svet, močna ljubezenska čustva, smrt.

Zgodnji angleški madrigalisti so bili skladatelji, ki so bili okoli leta 1590 mladi. Byrd je pripadal nekoliko starejši generaciji in se ni pridružil madrigalistom. Madrigale so tako komponirali Thomas Morley (1557/58–1602), Thomas Weelkes (1576–1623), Thomas Tomkins (1572–1656), John Wilbye (1574–1638) in drugi. Med številnimi zbirkami angleških madrigalov, eno- in večavtorskimi, je posebej značilna že omenjena *The Triumphes of Oriana* iz leta 1601, ki jo je pripravil Thomas Morley. Vsebuje 25 madrigalov, katerih avtorji so Morley, Weelkes, Tomkins in številni drugi; vsako besedilo teh madrigalov se konča

z verzom »Long live fair Oriana«, kar je skoraj gotovo aluzija na kraljico Elizabeto I., v katere kapeli je imela madrigalna umetnost močno zaslombo.

Madrigali so se komponirali tudi še v prvih desetletjih 17. stoletja, vendar je žanr v dveh, treh desetletjih prepustil mesto drugim lirskim žanrom. Na začetku 17. stoletja je prišla v ospredje pesem z lutnjo.

THOMAS WEELKES

Življenje (Elsted? (Sussex) 1576 – London 1623). Domneva se, da je bil Weelkesov oče duhovnik in rektor (v smislu cerkvene službe). Prvi zanesljivejši podatki o njem so šele iz leta 1597, ko je enaindvajsetleten izdal zbirko madrigalov. Zdi se, da je kot mladenič užival zaščitništvo nekaterih aristokratov. Leta 1598 je postal organist v Winchesteru; tu je v naslednjih letih napisal glavnino svojih madrigalov, ki jih je izdal v nadaljnjih treh zbirkah (po tisti iz leta 1597). Očitno je bil povezan z drugimi madrigalisti, saj je Thomas Morley leta 1601 vključil v zbirko *The Triumphes of Oriana* tudi Weelkesov madrigal. Okoli leta 1602 se je Weelkes preselil v Chichester, kjer je postal organist v katedrali in učitelj zboristov. Leta 1602 je pridobil bakalavreat iz glasbe na univerzi v Oxfordu; naslednjega leta se je poročil s hčerko nekega premožnega chichestrskega trgovca in imel z njo vsaj tri otroke. Na enem od svojih tiskov je navedel, da je član kraljeve dvorne kapele, vendar tega ni bilo mogoče potrditi.

Iz drugega desetletja 17. stoletja obstojijo poročila o Weelkesovem zamerjanju službenih dolžnosti v Chichestru, o njegovih odsotnostih, o njegovem vdajanju pijači in neprimernem zadržanju. Zaradi vsega tega je bil leta 1617 ob službo, ki pa jo je čez čas zopet pridobil, čeprav se njegovo vedenje ni spremenilo. Zdi se, da je v tem času pogosto bival v Londonu, kjer je imel nekega prijatelja, v hiši katerega je tudi napisal svoj testament in umrl.

Opus. Weelkes je bil vokalni skladatelj, predvsem madrigalist. Napisal je okoli 9 serviceov, okoli 50 anthemov, med katerimi so tako zbornski kot verzni, zlasti pa okoli 90 angleških madrigalov. Njegov instrumentalni opus je v primeri s tem neznamen: nekaj skladb za čembalo in kakih 8 za consort viol; med slednjimi so in nomine, fantazije, pavane.

TH. WEELKES, O CARE, THOU WILT DESPATCH ME

Za primer madrigala lahko vzamemo znani madrigal *O Care* Thomasa Weelkesa. Njegovo besedilo sestoji iz štirih dvostišij (gl. predstavitev na nasl. str.), vsakemu pa sledi refren »fa la la«. Prvi verz vsakega dvostišja je prvoosebna tožba nasproti »Care«, 'Skrbi', ki je očitno personifikacija vsega

tistega, kar je vzrok pesnikove pesniške bolečine; drugi verz vsakega dvostišja postavlja kot nasprotje Skrbi personifikacijo Glasbe, ki predstavlja rešitev pesnikovih muk. Refren »fa la la« ni le poigravanje z nesmiselnimi zlogi, saj sta zloga fa in la solmizacijska zloga in tako neke vrste predstavitev same Glasbe. V prvih treh kiticah se pesnik obrača na »Care«, kot da je ta prisotna; v četrti kitici pa govori o njej kot o nečem, kar je že oddaljeno, zato pa se obrača na očitno prisotno rešiteljico Glasbo.

O Care, thou wilt despatch me,
 If Music do not match thee,
 Fa la la la la.
 So deadly dost thou sting me,
 Mirth only help can bring me,
 Fa la la la la.

Hence Care, thou art too cruel,
 Come Music, sick man's Jewel,
 Fa la la la la.
 His force had well nigh slain me,
 But thou must now sustain me,
 Fa la la la la.

Vsak prvi verz dvostišij poteka v počasnem tempu, v stavku, gostem s kromatičnimi postopi, dražečimi disonancami, med katerimi je posebno opazen zvečani trizvok, in sinkopami. Poslušalec ima vtis, da je Weelkes uglasbil besedilo zato, da je preizkusil, kako daleč bo prišel v iskanju nenavadnih, vendar še možnih disonantnih sozvočij in kromatičnih zvez. Z vsakim drugim verzom dvostišij se vzdusje razvedri; vsak drugi verz ima svojski motiv, ki se zelo svobodno obravnava v vseh glasovih kompozicije. Motiv vsakokratnega refrena je izpeljan iz motiva predhodnega verza.

Začetek drugega dela (prvi verz tretje kitice) predstavlja svojevrstni tour de force skladateljevega kromatičnega mišljenja. Tu lahko sledimo kar najbolj nenavadnemu zaporedju akordov. Weelkesova kromatika je bolj utemeljena kot Gesualdovi »ekscesi« (gl. str. 45); a tako kot pri drugih njegovih sodobnikih je tudi pri njem očitno, da se ne zaveda kvintne sorodnosti med nastopajočimi akordi, pač pa jih domiselno odkriva z višanjem ali nižanjem posameznih tonov.

Weelkesov madrigal sledi osnovnemu oblikovnemu principu polifone glasbe 16. in zgodnjega 17. stoletja: vsak del besedila ima v sicer kontinuirani

uglasbitvi nekaj svojskega, kar pomeni, da je kompozicija v motivičnem smislu heterogena. Vendar se zdi, da to ni najpomembnejše; težišče kompozicije ni v imitacijskih izpeljavah, pač pa v oblikovanju bogatega in raznolikega glasbenega tkiva, ki pa je v vsakem delu kompozicije prežeto z določenim motivom. Čeprav predstavljen kot »primer«, je madrigal ekstremna kompozicija glasbenika, ki je bil tako mojster kot umetnik.

THOMAS MORLEY

Življenje (Norwich 1557/58 – London 1602). Morleyev oče je bil pivovar v Norwichu in cerkovnik v tamkajšnji katedrali. Domneva se, da je Morley kot otrok in mladenič prepeval v katedralnem zboru; a že okoli leta 1568 je odšel v London, kjer je zelo verjetno postal pevec v katedrali sv. Pavla. V Londonu je v sedemdesetih letih študiral pri Williamu Byrdu, kar ga je kot skladatelja močno zaznamovalo. Ko se je leta 1583 zaradi smrti izpraznilo mesto katedralnega organista v Norwichu, ga je dobil Morley, ki se je tako vrnil v rodni kraj. Tu je ostal do leta 1587. Zelo verjetno se je v tem času poročil; iz leta 1589 je namreč ohranjen vpis o smrti enega od njegovih otrok. Leta 1588 je pridobil bakalavreat iz glasbe na univerzi v Oxfordu, za tem pa se je preselil v London, kjer je postal organist v katedrali sv. Pavla.

Ni povsem jasno, ali je bil Morley anglikanec, katolik ali pa po potrebi to ali ono. Iz neke ohranjene korespondence z ovaduško vsebino bi bilo mogoče sklepati, da je bil tudi sam vpleten v ovaduštvo, in sicer na strani kraljice, se pravi proti katolikom. Leta 1592 je postal član kraljeve kapele, kar je bilo dosmrtno mesto, in v kapeli je domnevno prepeval kot altist. Leta 1593 je pridobil triletni monopol nad glasbenim tiskom in začel izdajati tiskane zbirke s svojo in glasbo drugih angleških skladateljev; zaslužek so mu prinašale predvsem dobro prodajane zbirke s preprostimi napevi za angleški metrični psalter, ki se je široko prepeval. Leta 1598 se je ponovno potegoval za podobni monopol, ga dobil, vendar z nekaterimi omejitvami, zaradi česar je prišel v sodni spor z nekim drugim glasbenim založnikom.

V Londonu se je očitno ovdoveli Morley ponovno poročil in imel vsaj še tri otroke. Živel je v župniji sv. Helene v okraju Bishopsgate, kjer je v tistem času bival tudi W. Shakespeare. Iz nekega sočasnega uradnega dokumenta je razvidno, da je bil enako imovit kot veliki dramatik. Raziskave povezav in morebitnega sodelovanja med obema možema so ostale le na ravni domnev. Stvarno je le to, da je Morley kot pesem z lutnjo uglasbil Shakespearovo pesem

It was a lover and his lass (*As you Like it*, V, 3), ki jo je objavil v svojem tisku *The First Booke of Ayres* leta 1600.

Opus. Morley je napisal 3 service z različnimi sestavnimi deli, okoli 17 anthemov, uglasbil je nekaj angleških psalmov. V njegov sakralni opus sodi še okoli 15 latinskih motetov, ki jih je mogoče povezati s tem, da je nihal med anglikanstvom in katolicizmom. Vendar so bili težišče njegovega skladateljevanja madrigali; italijanskih je okoli 25, angleških pa nekaj čez 100, in ti so pisani za različno število glasov, od dveh do šestih. Med njegovimi vokalnimi deli je še okoli 15 pesmi z lutnjo, ki ji je dodana basovska viola. Morleyev instrumentalni opus ni obsežen; tu je peščica čembalskih skladb in okoli 16 drugih instrumentalnih kompozicij za lutnjo in nedoločene zasedbe.

TH. MORELY, A PLAINE AND EASIE INTRODUCTION

Morley se je v angleško glasbeno zgodovino zapisal tudi kot avtor obsežnega angleškega traktata o glasbi z naslovom *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. To, leta 1597 izdano in Williamu Byrdu posvečeno delo se je uporabljalo vse do 19. stoletja. Besedilo, ki šteje nekaj čez 200 strani z mnogimi glasbenimi primeri, je zasnovano v obliki pogovora med učiteljem z imenom Polymathes ('Mnogovedni') in učencem, ki ima svoji vlogi primerno ime Philomathes ('Vedoželjni'). Traktat sestoji iz treh poglavij z naslovi: »Teaching to sing«, »Treating of Descant«, »Treating of composing or setting of Songes«. Prvo poglavje predstavlja osnovno teorijo glasbe: tone, heksakorde, vrednosti, menzure, proporce, menzurialno notacijo. Philomathes je ob koncu prvega poglavja sposoben zapeti in razumevati kateri koli zapis. Drugo poglavje predstavlja intervale in nauk o kontrapunktu, začeni s preprostim dvoglasjem. Tretje je nadaljevanje drugega, vendar je usmerjeno v komponiranje konkretnih skladb. Ob koncu knjige ve Philomathes vse, kar mora znati dovršeni glasbenik.

PESEM Z LUTNJO

Kot pove ime, je pesem z lutnjo uglasbitev angleškega lirskega besedila za pevca solista s spremljavo lutnje. Žanr je obstajal vsaj od okoli leta 1560 dalje, vrhunec pa je doživel v obdobju od približno 1597 do približno 1622, kar sovпада z delovanjem Johna Dowlanda, najvidnejšega skladatelja pesmi z lutnjo. V omenjenem času je bilo izdano okoli 600 pesmi z lutnjo. Velja, da je žanr avtohtono angleški, čeprav so obstajali podobni žanri tudi drugje (npr. francoska *air de cour*). Proti sredini stoletja je pesem z lutnjo začela izgubljati

svojo identiteto, zlasti zaradi uveljavitve italijanskega načina komponiranja s continuumom.

Večina pesmi z lutnjo ima kitično obliko, medtem ko je prekomponiranih znatno manj. Nekatere so tudi za dva pevca solista in lutnjo. Part lutnje je največkrat v razgibani homofoniji ali pa v navidezni polifoniji; kakor koli je že zamišljen in izpeljan, je bistveno različen od pevskega glasu, kar pomeni, da je glasbeni stavek pesmi z lutnjo izrazito polaren.

Mnoge pesmi z lutnjo so bile zasnovane in objavljene tako, da jih je bilo mogoče izvajati bodisi kot večglasne angleške pesmi s spremljavo lutnje ali brez nje, ali pa kot prave solistične pesmi z lutnjo. V tem smislu se žanr križa z angleško večglasno pesmijo, in če dopustimo možnost nadomeščanja glasov z violami, tudi z žanrom pesmi s consortom viol. Prekrivanje žanrov je razvidno iz samih tiskov. Ko je John Dowland leta 1597 izdal svojo prvo knjigo pesmi z lutnjo (*The First Booke of Songs and Ayres*), je glasove razporedil tako, da so jih lahko brali v krogu stoječi ali sedeči pevci: na levi (verso) strani odprte knjige sta zapisana glas pevca ali pevke zgornjega glasu in lutenjska tabulatura, na desni (recto) pa tenor, bas, katerega pevec naj bi sedel desno od tenorista, čemur primerno je obrnjen njegov part, ter alt, ki naj bi ga pel nasproti sedeči pevec, zaradi česar je njegov glas obrnjen na glavo – gledano s stališča pevca najvišjega glasu in lutenjske tabulature. Ker je bila lutenjska tabulatura na isti strani kot zgornji pevski glas, je kompozicijo lahko izvajal en sam pevec, ki se je spremljal na lutnji, lahko pa tudi skupina v krogu stoječih ali sedečih pevcev oziroma violistov z lutnjo ali brez nje; izvedena je bila torej lahko kot pesem z lutnjo ali pa kot večglasna pesem. Ta način notiranja, ki se je hitro uveljavil in so mu sledili tudi drugi, je predpostavljala, da bodo objavljene kompozicije peli in igrali posamezniki ali manjše skupine glasbenikov diletantov, in sicer zlasti v okviru domačega hišnega muziciranja. Tudi iz tega je razvidno, da je imela angleška glasbena lirika zaledje v meščanstvu.

JOHN DOWLAND

Življenje (London? 1563 – London 1626). Kot je bilo omenjeno, je bil najpomembnejši skladatelj pesmi z lutnjo John Dowland. Čeprav se o njegovih učnih letih ne ve skoraj nič, je gotovo, da se je vse od otroštva posvečal glasbi in lutnji, ki je postala njegovo glavno glasbilo. Kot mladenič je nekaj let preživel v Parizu, kjer je bil v službi pri nekem angleškem aristokratu. Tu je postal katolik. Leta 1588 je na univerzi v Oxfordu dosegel bakalavreat iz glasbe. Okoli leta 1591 se je poročil; z ženo, katere ime ni znano, sta imela več otrok. Ko je

kasneje bival v tujini, ga njegova družina ni spremljala; ostala je v Angliji, kjer je njegova žena med drugim urejala izdajanje njegovih del.

Iz Dowlandovega zgodnjega življenjskega obdobja je znano več poročil o njegovih nastopih. Med drugim je igral tudi pred kraljico Elizabeto I. Ko se je leta 1594 izpraznilo mesto enega od dvornih lutnjistov, je Dowland pričakoval, da bo dodeljeno njemu, vendar se to ni zgodilo. Pač pa je še istega leta postal glasbenik vojvode Heinricha Juliusa von Braunschweig-Lüneburg (Wolfenbüttel) in odšel je v Wolfenbüttel. Jeseni 1594 je obiskal grofa Moritza von Hessen-Kassel, ki je nekaj let kasneje kot deškega pevca sprejel v svojo kapelo Heinricha Schütza, in zdi se, da je ostal pri njem. Spomladi 1595 je odpotoval v Italijo, med drugim tudi zato, da bi študiral pri Lucu Marenziu v Rimu. Bil je v Benetkah, v Padovi, v Firencah; do Rima ni prišel, pač pa se je vrnil v Kassel h grofu Moritzu. V pismu, ki ga je ta čas poslal nekemu članu angleškega kraljevega dvora, zatrjuje, da na Angleškem ni prisostvoval katoliškimi mašam in da se spreobrača in sprejema kraljičine zakone. Upal je, da bo dobil službo na dvoru, vendar je njegov dvorni zaščitnik, naslovnik pisma, kmalu za tem umrl in Dowland ni dobil pričakovanega mesta.

S svojim tiskom *The First Booke of Songs and Ayres* iz leta 1597 je postal Dowland znan. Leta 1598 je dobil mesto glasbenika na dvoru danskega kralja Kristjana IV. Tu je bil zelo cenjen, saj je imel nenavadno visoko plačo. Na Danskem je bil vse do leta 1606, vendar je vmes pogosto potoval v London. Tako je bil v Londonu od poletja 1603 do poletja 1604. To je bil čas po smrti kraljice Elizabete I., ki je umrla marca 1603. Svojo novo zbirko iz leta 1604 *Lachrimae or Seaven Teares* je Dowland posvetil ženi novega kralja Jakoba I., Ani, ki je bila sestra kralja Kristjana IV., Dowlandovega gospoda. Dowland je očitno ponovno skušal doseči mesto lutnjista na angleškem dvoru, vendar se tudi tokrat to ni zgodilo.

Leta 1606 je Dowland, ki je bil v tem času že evropsko znan, zapustil danski dvor. Za nekaj let ni znano, kje je bil in kaj je delal. Od leta 1609 dalje je bil ponovno v Londonu. Tu je imel več pokroviteljev, za katere je občasno igral in komponiral. Leta 1612 je končno dobil mesto na angleškem dvoru; ob štirih dvornih lutnjistih je postal peti, se pravi, da je bilo mesto na novo ustanovljeno prav zanj. Neznane leta je prejel na univerzi v Oxfordu doktorat iz glasbe. Glasbeno je ostal dejaven vse do konca.

Opus. Dowland je komponiral le pesmi z lutnjo, glasbo za lutnjo in glasbo za consort. Pesmi z lutnjo, ki jih je okoli 100, je izdajal v tiskih. Okoli 20 jih ima religiozna besedila, in te bi bilo mogoče imeti za antheme, čeravno se običajno ne označujejo s tem izrazom. Večina njegovih pesmi je v prikazanem smislu pisana tako, da jih je mogoče izvajati bodisi kot (solistične) pesmi z

lutnjo ali pa kot štiriglasne pesmi z lutnjo, pri čemer je kateri glas lahko tudi izpuščen ali pa nadomeščen z violo. Nekatere maloštevilne pesmi imajo druge zasedbe, kot npr.: dva glasova, lutnja; glas, lutnja in ena ali dve violi; glas, zbor, lutnja in viola; dva glasova, zbor, consort, lutnja ipd. Iz tega je razvidno, da so med Dowlandovimi pesmimi ob najštevilnejših za glas in lutnjo tudi različni križanci med večglasno angleško pesmijo, pesmijo z lutnjo in pesmijo s consortom viol.

Dowland ima okoli 90 kompozicij za lutnjo; to so preludiji oziroma fantazije, plesi: pavana, gagliarda, allemanda, žiga (»jig«), pa tudi priredbe raznih v njegovem času znanih pesmi. Kompozicij za consort viol je okoli 25 in so skoraj izključno le plesi.

DOWLANDOVE PESMI Z LUTNJO

Dowland je najvidnejši predstavnik angleške pesmi z lutnjo, ki je cvetela, kot je bilo že omenjeno, zlasti v njegovem času. Po obliki so številne njegove pesmi kitične; poleg teh je tudi nekaj prekomponiranih; nekatere so priredbe instrumentalnih plesov, ki jim je bilo dodano pesniško besedilo. Lutenski part ima v Dowlandovih pesmih zmeraj vlogo diskretne spremljave. Pisan je izrazito idiomatsko: tu so akordi, razgibana homofonija, navidezna polifonija, kjer se triglasje prosto izmenjuje s štiriglasjem; pogosto so posamezne linije melodično lepo oblikovane, vendar motivično niso povezane s pevskim glasom in ostajajo zato zgolj dekorativno ozadje. Tematske povezave med pevskim glasom in lutnjo, kolikor obstojijo, so le na ravni bežnih aluzij. Z vsem tem izkazujejo Dowlandove pesmi z lutnjo svojski dvopolni glasbeni stavek.

Dowland je težil k izraziti ekspresivnosti, še zlasti pri besedilnih vsebinah z močnimi, razbolelimi čustvi; ker je njegova glasba usmerjena v pevski glas, se ekspresivnost izraža predvsem preko njega. Kot je bilo v njegovem času splošno razširjeno, so posebno ekspresivna mesta njegovih pesmi kromatična in disonantna. V težnji po ekspresivnosti je Dowland prišel do tematsko prostega recitativnega oblikovanja, pri čemer se je morda zgledoval pri sočasni italijanski glasbi. Vsekakor so njegove prekomponirane pesmi z lutnjo primerljive s solističnimi italijanskimi madrigali, čeprav jih ni mogoče imeti za njihove kopije.

J. DOWLAND, *FLOW, MY TEARS*

Najbolj znana Dowlandova kompozicija je pesem z lutnjo *Flow, my Tears*, objavljena v njegovi zbirki *The Second Booke of Songs or Ayres* iz leta 1600. Zamišljena je za dva pevska glasova: sopran, bas in lutnjo; izvaja se ponavadi brez vokalnega basa. V zbirki je natisnjena tako, da sta sopranski glas in lutenska tabulatura notirana v partituri, basovski glas pa posebej, in sicer na

isti strani, vendar pravokotno obrnjen. Izvajalca sta tako mogla istočasno brati iz iste knjige: pevec zgornjega glasu in lutnjist hkrati je imel pred sabo odprto stran, basist naj bi stal ali sedel na njegovi desni.

Besedilo pesmi je prvoosebna izpoved neutolažljive in brezizhodne žalosti; vendar pa njenega stvarnega razloga ne izvemo. Izpovedujoči se čuti izgnanega v temo in v zadnji kritici blagruje tiste sicer tudi zavržene ljudi, ki ne čutijo prezira ali posmeha (»despite«) sveta.

Kompozicija je križanec pesmi z lutnjo in pavane. Pavana je tako po obliki kot po glasbeni vsebini, ki se razvija preko počasnega gibanja v štiridobnem metrumu. Vsak od treh delov skladbe se ponovi, prva dva dela z drugim besedilom. Kot pristoji kitični pesmi, je melodija pevskega glasu silabična in deljena v razločne fraze, ki sovpadajo z verzi. Zaporedje fraz teži k simetriji; za frazami čutimo enakomerno utripajoči metrum, za katerega vemo, da nas bo privedel v pričakovano kadenco. Basovski glas se bolj ali manj podvaja s spodnjo linijo lutenjskega parta. Ta je tipično lutenjski: polifoni, vendar brez natančno določenega števila glasov; mestoma se razvijanje melodičnih linij prekine s simultanim akordom; tu in tam so kratki ornamentalni prehodi. Kompozicija ni zgrajena na principu imitacije, vendar se v drugem delu nad besedami »and tears and sighs and groans« melodična linija pevskega glasu, prekinjana v smislu vzdihovanja, imitira v lutnji.

Glasba, ki poteka v prvem modusu, transponiranem za kvinto navzgor (na a), izkazuje funkcijsko tonalnost. Prvi del se začne in konča na a, drugi se začne na C in zaključi na E kot odprti dominantni; zadnji se naveže na E in zaključi v a.

Pesem *Flow my Tears* se je že v svojem času razumela kot umetniško popolni izraz žalosti. Očitno je naredila močan vtis na svoje sodobnike, saj jo je kar nekaj skladateljev vzelo za izhodišče lastnih kompozicij. W. Byrd jo je preoblikoval v kompozicijo za čembalo (gl. str. 338); Thomas Morley jo je priredil za mešani consort; Dowland sam jo je vključil v svojo zbirko kompozicij za consort viol *Lachrimae or Seaven Teares*; priredil jo je tudi za lutnjo samo.

GLASBA ZA VIRGINAL

Konec 16. in na začetku 17. stoletja sta v Angliji obstajali dve zlasti opazni področji instrumentalne glasbe: glasba za čembalo in glasba za ansambel viol. V primerjavi s tem je bilo glasbe za solistično lutnjo in glasbe za orgle znatno manj.

Če izvzamemo neki rokopis iz 14. stoletja (Robertsbridge Codex), so najstarejši angleški rokopisi s kompozicijami za glasbila s tipkami iz prve polovice

16. stoletja. Navezujoč se na že obstoječo tradicijo se je komponiranje za glasbila s tipkami proti koncu 16. stoletja močno razmahnilo. Nastala je šola angleških virginalistov, imenovana tako zato, ker je bil v angleščini časa običajni izraz za kakršno koli strunsko glasbilo s tipkami »virginal«. (Danes se v angleščini s tem izrazom označuje le določeni tip čembala.) Izraz virginal skoraj gotovo izhaja iz besede »virgin«, 'dekle', domnevno zato, ker se je igranje na virginal pojmovalo kot nekaj dekliškega.

Za utemeljitelja šole virginalistov velja vsestranski William Byrd, ki ima v svojem opusu okoli 90 kompozicij za čembalo. Ob Byrdu ali nekoliko za njim so bili John Bull (ok. 1563–1628), Giles Farnaby (ok. 1563–1640), Orlando Gibbons (1583–1625) in drugi. Največja in najpomembnejša rokopisna zbirka skladb angleških virginalistov je *Fitzwilliam Virginal Book*, ki jo je v letih 1609–1619 sestavil neki ne dokončno identificirani zbiratelj in ljubitelj glasbe. Vsebuje okoli 300 kompozicij, od katerih jih je velika večina za čembalo. Omeniti velja tudi tiskano zbirko *Parthenia or the Maidenhead of the Firste Musicke that Ever was Printed for Virginalls* iz leta 1612 ali 1613, ki prinaša čembalske kompozicije Williama Byrda, Johna Bulla in Orlanda Gibbonsa. Naslov zbirke poudarja ženskost v njej objavljene glasbe: »parthenía« pomeni v grščini 'deviškost', ki se v naslovu zbirke očitno razume na dva načina, tudi tako, da je to prvi tisk glasbe za virginal (kar je veljalo le za Anglijo).

Virginalisti so komponirali plese, plesne pare, kompozicije kot predelave različnih pesmi, odlomkov iz gregorijanskega korala, kompozicije na ostinatni bas (ground), številne variacije, pogosto na poznane pesmi ali plese, fantazije kot polifono izpeljane skladbe, improvizacijsko zasnovane preludije in tudi programske skladbe. Vsi ti žanri in oblike izhajajo iz osnovnih skupin zgodnje instrumentalne glasbe (gl. str. 30). Ostinatno ponavljajoča se basovska melodija se je v angleščini časa imenovala »ground«; tako so se pravkar omenjene kompozicije na ostinatni bas večkrat naslavljale le s tem izrazom. Kot italijanska je tudi angleška glasba časa poznala nekatere tipične vzorce basovskih melodij, ki so mogli služiti kot osnova daljšim kompozicijam.

Virginalisti so razvili razpoznaven čembalski idiom; čeprav bi se marsikatera njihova kompozicija lahko igrala tudi na orglah, tako npr. polifone fantazije, je očitno, da so bile v jedru zamišljene za strunsko glasbilo s tipkami. Kot kažejo ustrezne oznake, ki niso zmeraj povsem jasne, se je glasba za virginal izvajala z obilnim polimproviziranim okraševanjem.

Nekateri virginalisti so delovali tudi na evropskem kontinentu; vsekakor je bila njihova glasba sočasno poznana tudi na kontinentu. Amsterdamski mojster Jan Pieterszoon Sweelinck se je nedvomno zgledoval pri svojih malo starejših angleških sodobnikih. Ker so se številni nemški organisti učili pri

njem, velja, da so nekatere tehnike in postopki angleških virginalistov prešli v nemško orgelsko glasbo 17. stoletja.

BYRDOVE KOMPOZICIJE ZA VIRGINAL

Kot je bilo omenjeno, je Byrd ustvaril obsežen in izrazit opus kompozicij za virginal. Žanrski pregled tega opusa bi moral ponoviti pravkar naštete žanre; kratek pregled njihovih značilnosti, kot se kažejo v Byrdovem opusu, more povedati nekoliko več o umetnosti angleških virginalistov.

Byrdovi plesi so najpogosteje pavane in gagliarde; pari so zmeraj pari teh dveh plesov. Kot kompozicije so plesi dvo- ali tridelni in večkrat za vsakim delom neposredno nastopi še njegova v smislu čembalskega idioma izpeljana variacija. Štiridobne pavane izkazujejo rahlo privzdignjeni patos; živahnejše tridobne gagliarde so jim primerno dopolnilo.

Fantazije, imenovane »voluntary« ali »fancy« so obsežne polifono zasnovane skladbe. Podobno kot sočasna vokalna polifonija izkazujejo nepretrgani glasbeni tok; sestojijo iz vrste drugi v drugega prehajajočih delov in v vsakem se običajno imitacijsko obdeluje izbrani motiv. Fantazija se začne z imitacijo motiva v daljših vrednostih, kar izgleda kot instrumentalni motet; hitrost gibanja se v nadaljnjih delih proti koncu kompozicije večja, pri čemer se pojavljajo tudi tipično čembalske, očitno nevokalne figure in pasaže. S stopnjevanjem hitrosti gibanja – kot tudi z drugim – dobi celota dinamični oziroma napetostni lok.

Preludiji, ki so krajši od fantazij, so tudi oblikovani tako, da sestojijo iz neopazno drugi v drugega prehajajočih delov; drugače kot v fantazijah poteka njihov glasbeni tok preko različnih čembalskih figur, ki jih je težko imeti za motive, pasaž in podobnih, zgolj na glasbilih s tipkami možnih tvorb. Enako zamišljene kompozicije, le da so precej daljše, predstavljajo toccate J. P. Sweelincka (gl. str. 242).

Variacije, ki imajo za osnovo ples ali pa razne pesmi, imenovane v naslovu kompozicije, so še posebej instrumentalno idiomatske: vsaka variacija poteka v določenem stavku in je izpeljana preko določenih čembalsko idiomatskih figur in prijemov. Zaporedje variacij izkazuje tako ali drugače oblikovan vsebinski lok.

Byrd ima tudi eno programsko kompozicijo, *The Battle*, ki slika bitko. Sestoji iz vrste kratkih in oblikovno zaključenih delov, pravzaprav stavkov, ki imajo lastne programske naslove: *The Souldiers Summons*, *The Marche of the Footemen*, *The Trumpetts*, *The Marche of the Fighte* itd. Bolj kot da bi temeljile na motivih, skušajo te kompozicije z izrazitimi ritmi ali figurami podati zvok ali dinamiko v naslovu izraženega dogajanja.

W. BYRD, PAVANA LACHRYMAE

Kot je bilo že omenjeno, je Byrd slavno Dowlandovo pavano *Flow my Tears* predelal v kompozicijo za čembalo. Oblikovno je predelava enaka izhodiščni pesmi: ker se vsak od treh delov Dowlandove pesmi z drugim besedilom ponovi, ima Byrdova skladba šest delov, od katerih sta po dva in dva variaciji istega dela Dowlandove mojstrovine: a₁ a₂ b₁ b₂ c₁ c₂. Težko je reči, kaj je Byrdova kompozicija nasproti Dowlandovi in v katerem medsebojnem razmerju so si njeni pari (a₂ nasproti a₁, b₂ nasproti b₁ itd.). Slednje razmerje vsekakor ni razmerje med ekspozicijo teme in njeno variacijo, saj je prvi del vsakega para tudi sam že variacija; vendar je vsak drugi del para v primerjavi s sebi predhodnim še nekoliko dlje od Dowlandovega izhodišča.

Zdi se, da je kompozicijski smisel Byrdove skladbe pretvorba Dowlandove pesmi v bogat čembalski idiom, kot ga je razvil skladatelj. V tej zvezi je možno navesti naslednje sestavine ali postopke kompozicije: imitiranje posameznih segmentov v glasovih gostega klavirskega stavka s sicer ne natančno določenim številom glasov, pri čemer je očitno zmeraj prisotna tendenca k variranju; pasaže, ki se pnejo tudi iz enega v drugi register; idiomatsko in gosto okraševanje. Posledica je zapletena, celo obtežena, vendar z glasbeno vsebino nabita kompozicija, v kateri je mogoče prepoznati tako Dowlanda kot Byrda.

JOHN BULL

Življenje (Old Radnor? ok. 1563 – Antwerpen 1628). Bullova glasbena pot se je začela tako, da je leta 1573 začel prepevati v katedrali v Herefordu; leto za tem je postal deški pevec v kraljičini kapeli. Leta 1582 je dobil mesto organista v herefordski katedrali in kmalu za tem še mesto učitelja tamkajšnjih deških pevcev. Kljub temu je ostal dejaven v kraljevi oziroma kraljičini kapeli. Leta 1586 je postal organist kraljeve kapele, vendar je vsaj nekaj časa še nadalje bival v Herefordu in delil svoje moči med obe mesti. Kot organist je Bull nedvomno igral pri dvornem bogoslužju, poleg tega pa tudi ob uradnih obiskih, praznovanjih ipd., vendar ni bil kraljičin zasebni čembalist. Kot je bilo običajno, je prejel od kraljice v zakup več posesti, kar mu je prinašalo dodatne dohodke.

Po nekem poročilu naj bi Bull celih štirinajst let študiral v Oxfordu; tu je leta 1586 v resnici pridobil bakalavreat iz glasbe. Leta 1589 je na univerzi v Cambridgeu dosegel še doktorat iz glasbe, ki je bil leta 1592 po ustaljenem postopku priznan tudi s strani oxfordske univerze.

Poleg tega, da je bil član dvorne kapele, je Bull leta 1597 postal predavatelj za glasbo (»reader«) na Grashamovi ustanovi v Londonu (»Grasham College«). To je bila izobraževalna ustanova, ki jo je osnoval Thomas Grasham.

Predavatelji te ustanove, ki so morali neporočeni bivati v Grashamovi hiši, so bili zadolženi za javna predavanja iz teologije, geometrije, glasbe, astronomije, prava in retorike, in sicer v latinščini in angleščini. Bull si je pridobil dovoljenje, da sme predavati samo v angleščini. Stanovanje, v katerega naj bi se preselil, je bilo zasedeno, in zato se je s pomočjo nekega zidarja na silo vselil vanj; to je vodilo do spora neznanega izida. Jeseni istega leta 1597 je imel Bull inavguralno predavanje, ki je bilo, podobno kot druga, natisnjeno, vendar z izjemo naslovnice ni ohranjeno. V letih 1601–1602 ni predaval in v tem času ga je nadomeščal Byrdov sin Thomas. Domnevno je bil v tujini, vendar je bil spomladi 1603 zopet v Londonu, saj je bil navzoč na kraljičinem pogrebu. Leta 1607 je postal oče in se je moral poročiti; s tem je izgubil mesto na Grashamovi ustanovi, stanovanje in dobro plačilo.

Bull je ostal član kraljeve kapele tudi pod novim kraljem Jakobom I. Med drugimi zadolžitvami je poučeval čembalo takrat petnajstletno hčerko Jakoba I., princeso Elizabeto. Že omenjena zbirka čembalskih kompozicij *Parthenia or the Maydenhead* je bila posvečena prav njej in njenemu zaročencu.

Bull je bil tudi graditelj orgel; leta 1599 je npr. postavil orgle za kraljico Elizabeto. Zanimiva je korespondenca med tajnikom nadvojvode Albrehta, regenta španske Nizozemske, in nadvojvodovim poslanikom v Londonu, ki govori o tem, kako naj bi Bull zgradil za nadvojvodo nove orgle; bile naj bi takšne, kot jih je nadvojvoda oskrbel za neki samostan v Madridu. Posel, ki so ga spremljali razni zapletljaji, tudi napad piratov na ladjo, s katero je Bull potoval iz Madrida, se ni uresničil.

Zaradi prešuštva in drugih škandalov je bil Bull leta 1613 uradno obtožen, a ne da bi čakal na obravnavo, je pobegnil iz Anglije. Odšel je v Bruselj, kjer je dobil službo pri nadvojvodu Albrehtu. Ko je bilo kralju Jakobu I. čez čas sporočeno, da je brez kazni zapustil deželo, je preko svojega poslanca v Bruslju dosegel, da ga je nadvojvoda Albreht odpustil. Bull se je obrnil na župana mesta Antwerpen; navedel je, da je Anglijo zapustil iz verskih razlogov, kot katolik, in prosil za službo organista. Postal je organist v antwerpenski katedrali, sprva pomožni, potem glavni. Tudi na Nizozemskem je večkrat sodeloval pri postavljanju novih glasbil.

Opus. Bull je bil predvsem skladatelj čembalske glasbe. Njegov čembalski opus šteje okoli 160 kompozicij in v njem so zastopani vsi virginalistični žanri časa: kompozicije na koralne odlomke, in nomine, preludiji, fantazije, kompozicije na ostinatni bas, variacije na razne pesmi, posamezni plesi (pavana, gagliarda, couranta, allemanda, pari pavane z gagliardo). Številne od teh kompozicij imajo naslove, npr.: *ground A Battle and no Battle*, *ground Dr. Bull's Ground*, *ground The King's Hunt*, pavana in gagliarda *Fantastic*, pavana in gagliarda

Melancholy, variacije *Bull's Goodnight*, variacije *My Self* itd. Ostali del Bullovega opusa je skorajda zanemarljiv: 4 anthemi, nekaj drugih uglasbitev religiozних besedil, 7 kompozicij za consort viol: fantazije, in nomine, skladbe za maske.

J. BULL, THE KING'S HUNT

Kot primer Bullovih variacij lahko vzamemo skladbo *The King's Hunt*. Osnova variacij sta dve osemtaktni periodi, razpoznavni na prvi pogled tako, da se prva začne na toniki, druga na subdominanti. Kompozicija sestoji iz parov variacij: dvema variacijama prvega dela (a) sledita dve variaciji drugega dela (b), tema spet dve variaciji prvega dela itd. (aa1 bb1 a2a3 b2b3 a4a5 b4b5). Prvi a in prvi b predstavljata temo v preprosti in razpoznavni obliki. Bistvo kompozicije je v variacijskih predelavah, ki so izrazito čembalske, in v vsebinskem loku celote. Skladba je živahna in dinamična, polna dogajanja, kar je mogoče povezati z njenim programskim naslovom.

O. GIBBONS, FANTAZIA OF FOURE PARTS

Za primer angleške čembalske fantazije lahko vzamemo eno od fantazij Orlanda Gibbonsa (1583–1625), tudi vidnega virginalista (ki tu sicer ni predstavljen z življenjepisom). *Fantazia of Foure Parts* je v modalnosti a in kot pove ime, je pisana za štiri glasove. Ti se vodijo razmeroma strogo: le tu in tam nastopi kak akord z več kot štirimi toni ali pa umanjka eden od glasov, na dveh mestih proti koncu pa preide štiriglasje v klavirski stavek z akordi v desnici in pasažami v levici. Polifonija skladbe nima značaja vokalne polifonije; je tipično klavirska, tkana tako, da igra vsaka roka dve liniji.

Fantazija ima že večkrat opisano navezovalno obliko. Začne se z dolgo imitacijsko ekspozičijo kratkega in abstraktnega motiva v dolgih notnih vrednostih. Potem ko se le-ta predstavi v vseh štirih glasovih, se po krajši medigri ponovno oglašja, in sicer v obeh zunanjih glasovih parno dvakrat (sopran – bas, sopran – bas). S tem ima kompozicija kot celota dolg in tehten začetek. Sredi kadence neopazno nastopi naslednji motiv, ki je v primeri s predhodnim krajši in v hitrejših vrednostih. Ta motiv se ne imitira v vseh glasovih, kot bi bilo to v motetu; v glavnem nastopa le v zgornjih dveh, tj. v desnici. Čez čas se ponovno neopazno uvede tretji motiv, tudi kratek, ki se na podoben način pojavlja predvsem v zgornjem glasu. Vsega skupaj ima fantazija šest z različnimi motivi določenih delov. Motivi zadnjih treh delov so zelo kratki in v drobnih vrednostih. Za četrti in peti del kompozicije ni mogoče reči, da bi bila imitacijska, vsekakor pa sta zasnovana tako, da sta okarakterizirana vsak s svojim dobro razpoznavnim motivom; pač pa se kratki motiv zadnjega dela imitira v smislu strette v vseh štirih glasovih.

Kompozicije ni mogoče zvesti na oblikovno formulo; vsekakor so v njej mesta, ki se izmikajo pojmom formalne analize oziroma jih le-ta označuje z izrazi, kot so »prosto nadaljevanje«, »medigra« ipd. Možno bi bilo reči, da ima v svoji izpeljavi nekaj improvizacijsko nenačrtnega.

Fantazija izgleda kot lok z naraščajočo dinamiko gibanja: Začne se abstraktno, s strogo polifono izpeljavo prvega motiva; v nadaljevanju postaja glasbeni tok preko ustreznih izpeljav kratkih in hitrih motivov vse bolj živahen in celo razigran; kljub temu ima zadnji del skladbe na sebi nekaj zaključujočega.

GLASBA ZA CONSORT

Drugo pomembno in tipično področje angleške instrumentalne glasbe je bila glasba za consort, tj. glasba za ansambel. Angleški izraz »consort« je bil v 16. stoletju zgolj v takratnem angleškem pravopisu zapisana italijanska beseda »concerto« in imel je podobno ohlapen pomen.

Tudi angleški skladatelji 16. in 17. stoletja so redko natančno predpisovali zasedbe – očitno jim je bila pomembnejša kompozicija sama kot pa njena zvočna uresničitev. Skladbe za ansambel so se v tem smislu izvajale s poljubnimi glasbili. Ena od pogostih možnih zasedb je bila skupina petih ali šestih istovrstnih, vendar različno visokih glasbil, npr. viol; izraz consort se največkrat nanaša prav na to zasedbo, čeravno se natančneje označuje kot »whole consort«. Glasba za ansambel viol je bila specifično angleška; ne samo zaradi zasedbe, ki v drugih deželah ni bila tako ustaljena kot v Angliji, pač pa tudi zato, ker je predstavljala nadaljevanje polifonega komponiranja brez continua v čas, ko se je continuo oziroma glasbeni stavek s continuum že močno uveljavil. Druga zgodovinsko izpričana in tipično angleška zasedba je sestajala iz visoke viole, kljunaste flavte, lutnje, citern, pandore in basovske lutnje. (Lutnja, citern in pandora so brenkala; pandora je basovska lutnja, citern pa v 16. stoletju novo glasbilo s sploščenim trupom.) Ta skupina se običajno označuje kot »broken consort« ali »mixed consort« ('mešani consort'). Izraz »broken consort« je obstajal že v 16. stoletju, vendar ni čisto gotovo, da je označeval samo navedeno zasedbo: zdi se, da se je uporabljal tudi za tehniko ornamentalnega deljenja, »lomljenja« dolgih notnih vrednosti v krajše, značilno za improvizacijsko ornamentiranje, s katerim so glasbeniki mešanega consorta izvajali glasbo.

Prakso časa dobro odraža zbirka *The First Booke of Consort Lessons*, ki jo je leta 1599 izdal Thomas Morley. Vsebuje 23 kompozicij za mešani consort v pravkar navedeni zasedbi z natančno poimenovanimi glasbili. Glasovi treh brenkal so notirani v tabulturni notaciji. Skoraj vse skladbe zbirke so

le priredbe instrumentalnih kompozicij raznih angleških skladateljev, tudi Morleyevih lastnih; Morley jih je očitno priredil za v njegovem času pogosto ansambelsko zasedbo.

Za consort so se komponirale skladbe podobnih žanrov kot za virginal. Predvsem so bili to plesi, fantazije kot polifone kompozicije iz vrste imitacijskih delov, tj. kompozicije, podobne polifonemu motetu, in skladbe z nenavadnim naslovom *In nomine*, katerega pomen dolgo časa ni bil pojasnjen. Začetek tega izključno angleškega žanra predstavljajo instrumentalne transkripcije odlomka nad besedami »Benedictus qui venit *in nomine* Domini« (’Blagoslovljen, ki prihaja v imenu Gospodovem’) iz maše *Missa Gloria tibi Trinitas* angleškega polifonika Johna Tavernerja (ok. 1490–1545). Ta Tavernerjeva maša je narejena na osnovi antifone *Gloria tibi Trinitas*, katere melodija nastopa tako tudi v uglasbitvi besed »in nomine« iz stavka *Sanctus*. Konec 16. in začetek 17. stoletja je nastalo na ducate kompozicij, naslovljenih kot *In nomine*, ki imajo vse isti cantus firmus, isto navedeno antifono. Skladatelji so jih očitno poimenovali kar z besedami, s katerimi so poznali njihov cantus firmus.

Domala vsi angleški skladatelji so komponirali za consort, vendar nobeden nima prav obsežnega ansambelskega opusa. Morda je bil najpomembnejši in najplodovitejši skladatelj glasbe za consort William Lawes.

W. BYRD, IN NOMINE

Za primer kompozicije in *nomine* vzemimo drugo od dveh tovrstnih kompozicij W. Byrda. Zamišljena je kot polifono izpeljano delo za consort viol (štiri viole), spleteno okoli melodije antifone *Gloria tibi Trinitas*, ki je v dolgih notnih vrednostih nespremenjena položena v glas prve altovske viole. Ostali trije glasovi potekajo ob njej v imitacijski polifoniji v bistveno hitreje potekajočem stavku. Na začetku se motiv, ki nastopi v drugi altovski violi, imitira v sopranski in nato še v basovski; v sopranu nastopi za tem fraza, ki je oblikovana kot reminiscenca tega motiva, in po kratkem prostem nadaljevanju nastopi kadenca. Hkrati z njo se oglasi v drugi altovski violi drugi motiv, ki se imitira v ostalih glasovih, itd. Novi motivi – vseh je sedem – ne nastopajo zmeraj za kadencami, pač pa tudi neopazno sredi razvijajočega se glasbenega toka, in včasih se imitirajo tako prosto, da izgledajo njihovi nastopi zgolj aluzije: Skladatelj si je prizadeval imitirati dani motiv, vendar je moral dejanski melodični potek posameznih glasov usklajevati s celoto in ga oblikovati z ozirom na ostale glasove. V gostem spletu glasov so motivi zato včasih komaj razpoznavni in bolj kot zaporedju motivično različnih delov sledimo razvijajočemu se prepletu glasov, v katerem pa vendarle prepoznavamo prehajanje iz enega

tematskega območja v drugo. Kompozicija deluje brezizrazno in izgleda kot vaja v kontrapunktu.

WILLIAM LAWES

Življenje (Salisbury 1602 – Chester 1645). William Lawes in njegov bolj znani brat, skladatelj Henry Lawes, sta izšla iz družine duhovnika, ki je deloval pri sloviti katedrali v Salisburyju. Možno je, da je tako kot Henry tudi William prepeval v njenem zboru. Pri kom se je glasbeno šolal in kdo ga je sprva vzdrževal kot glasbenika, ni jasno. Domneva se, da je bil učenec Johna Copraria (Coprario), skladatelja in violista, ki je dlje časa bival v Italiji, zaradi česar je poitalijanil svoj angleški priimek, in bil dobro seznanjen z italijansko glasbo. Morda je bil Lawes že zgodaj v službi pri Karlu, vojvodi Valižanskem, bodočem kralju Karlu I. Po letu 1630 je bil v Londonu, kjer si je pridobil sloves virtuoza na teorbi; vsaj od leta 1633 dalje je bil dejaven kot skladatelj glasbe za dvorne maske. Leta 1635 je dobil takrat izpraznjeno mesto lutnjista na dvoru Karla I. Večino svojega opusa je ustvaril kot kraljevi glasbenik v tridesetih in zgodnjih štiridesetih letih.

Nemiri, ki so konec tridesetih let zajeli deželo, so vplivali tudi na dvorno življenje. Kraljevi dvor se je umaknil iz Londona in se pogosto selil; okoli 1642 se je ustalil v Oxfordu in v tem času so številni dvorjani dobili druge, predvsem vojaške naloge. Lawes sicer ni postal oboroženi vojak, pač pa je imel zadolžitve pri spremstvu nekega regimenta. 24. septembra 1645 popoldne je v Chestru prišlo med enoto, v kateri je bil Lawes, in republikanskimi silami do medsebojnega obstreljevanja, v katerem je bil skladatelj smrtno ranjen.

Opus. Lawes je ustvaril ogromen skladateljski opus, ki ga je zapustil le v rokopisni obliki. Večina njegovih kompozicij je nastala za dejanske priložnosti. Številna lastna dela je prenařeval in predeloval, zaradi česar je njegova skladateljska zapuščina sama po sebi zelo nepregledna.

V Lawesovem opusu je daleč največ kompozicij za consort v različnih zasedbah; večino teh je skladatelj zasnoval oziroma družil v nekajstavčne suite, ki so se v sočasni angleščini označevale z izrazom »set« (v starem pravopisu »sett«). Manjše število kompozicij za consort je ostalo samostojnih. Sodobni popis vseh Lawesovih kompozicij za consort, ki šteje stavke (in ne suite), jih navaja nekaj manj kot 600. Drugih instrumentalnih del je znatno manj: okoli 20 kompozicij za čembalo, ki pa so skoraj vse priredbe njegovih stavkov ali suit za consort, ter nekaj lutenjskih skladb.

Tudi Lawesov vokalni opus je obsežen. Glavnino predstavlja okoli 170 angleških pesmi za enega, dva, tri, redkeje pa tudi štiri in več glasov. Številne so bile napisane za maske in razne druge dvorne priložnosti. Ne glede na njihovo

funkcijo pripadajo te pesmi angleškimi lirskim glasbenim žanrom: angleški večglasni pesmi, angleškemu madrigalu, eno- ali večglasni pesmi s continuo.

Lawes je avtor okoli 50 anthemov, ki so največkrat zbornski anthemi za tri glasove; nekaj je tudi verzni anthemov za soliste, orgle in enoglasni zbor, ki ga je v dejanski izvedbi zelo verjetno predstavljala kongregacija. Slednjič je v njegovem opusu 10 triglasnih kanonov s sakralnimi besedili.

LAWESOVA GLASBA ZA CONSORT

Lawes je nedvomno poznal sočasno italijansko glasbo; vendar je vse, kar je prevzel iz nje, vgradil v lastni glasbeni jezik, ki je bil trdno zakoreninjen v angleški tradiciji. Kot je razvidno iz zgornjega pregleda, je komponiral zlasti za consort; če primerjamo tovrstna njegova dela z glasbo za consort skladateljev prejšnje generacije, lahko opazimo precejšnje razlike.

Kot že omenjeno, je Lawes družil kompozicije za consort v suite, se pravi cikluse stavkov v isti tonaliteti, kar je bilo na začetku 17. stoletja novo. Njegove suite se razlikujejo tako po zasedbi kot po sestavi stavkov. Pogosto imajo ciklusi za dano zasedbo isto ali podobno zaporedje stavkov: Skupina Lawesovih suit, znana kot *The Royal Consort*, obstoji v dveh verzijah. Prva je za štiri viole različnih višin in teorbo, ki podobno kot pri continuu improvizira na osnovi zapisane basovske linije. Druga verzija je za dve violini, dve violi in dve teorbi. Te suite sestojijo iz pet, šest stavkov, npr.: arija, allemanda, dve couranti, sarabanda; dve ariji, couranta, allemanda, couranta, sarabanda ipd. Kot je bilo omenjeno (gl. str. 299), so bila ta zaporedja, ki so vodila k oblikovanju standardne suite, v svojem času nova. Drugačna je njegova skupina suit za pet različno visokih viol in orgle kot obligatno glasbilo; ti »orgelski consorti« sestojijo iz druge vrste stavkov, npr: dve fantaziji, arija; dve fantaziji, in nomine, arija. Spet drugačne so njegove 'suite s fantazijo' (>Fantasia Suites<) za dve violini, basovsko violo in obligatne orgle, ki imajo vse isti sestav: fantazija, allemanda, gagliarda, ki se nadaljuje v kodo (v angl. imenovano »drag« ali »brouch«). Lawes je očitno zavestno oblikoval različne tipe suitnih ciklusov in jih povezoval z določenimi zasedbami, kar pomeni z določenimi kompozicijskimi strukturami in njim ustrezno zvočnostjo.

Večina Lawesovih zasedb vključuje poleg melodičnih glasbil, godal, tudi akordska: harfo, orgle, v nekaterih pa je – vsaj po sodobnih pregledih sodeč – prisoten tudi continuo. To pomeni, da jih je treba pojmovati kot mešani consort. V kompozicijah za te zasedbe se godala s točno določenim številom glasov dopolnjujejo z akordskimi glasbili, ki imajo deloma samostojne melodične linije, mestoma podvajajo linije posameznih godal, poleg tega pa podobno kot continuo omogočajo improvizacijsko zapolnjevanje harmonske vertikale.

Sestavine Lawesovih suit so fantazije, plesi, arije, ki so po obliki podobne plesom, ter kompozicije in nomine. Novosti so vidne zlasti v njegovih fantazijah, ki so precej obsežnejše kot fantazije skladateljev predhodne generacije. To so še zmeraj večtematske oziroma večmotivične polifone kompozicije iz niza tematsko različnih delov. Načeloma so kontinuirane, se pravi, da se njihovi tematsko različni deli kontinuirano navezujejo drugi na drugega. Vendar predstavljajo posamezni deli fantazij včasih tako dolge izpeljave osnovnega tematskega jedra, da ima celotna kompozicija sekcijski značaj; v primerih, ko so med sekcijami občutne razlike, se le-te približujejo stavkom.

V svojih consortih se Lawes kaže kot polifono misleči glasbenik. Kot za mnoge druge je bilo tudi zanj komponiranje predvsem polifono spletnje glasov. Čeprav so glasovi njegovih kompozicij v tem smislu, da so enako potrebni, enakovredni, je njegovo polifono tkivo raznoliko in plastično; oddaljeno bi ga lahko primerjali z napredno italijansko madrigalistično umetnostjo, npr. Monteverdijevo. Iskanje skrajnih možnosti, tudi tistih, ki jih je nudila kromatika, je Lawesa pogosto privedlo do nenavadnih disonanc in zvočno dražejih prečij, nemalokrat sočasnih.

MASKA

Angleško gledališče je bilo nasploh močno povezano z glasbo. V elizabetinski in jakobinski dobi so igre pogosto vključevale glasbene nastope, o čemer pričajo tudi omembe glasbe v Shakespearovih dramah. A zlasti je bila glasba prisotna v angleških maskah (»masque«). Kot so se v Franciji prirejali dvorni baleti, v Italiji *mascherate*, so se v Angliji prirejale maske; prirejale so se predvsem na kraljevem dvoru, pa tudi v hišah visokih angleških aristokratov. Poznal jih je že dvor vladarjev iz dinastije Tudor, a vrhunec je žanr doživel v prvi polovici 17. stoletja, na dvoru Stuartov Jakoba I. in Karla I. Najodličnejša avtorja dvornih mask sta bila v tistem času libretist Ben Jonson in arhitekt, scenograf in kostumograf Inigo Jones. Znano je, da sta se umetnika po dolgoletnem sodelovanju razšla; po Jonsonu zato, ker je v maski nad besedilom in poezijo prevladala bogata scena. Svoje mnenje je Jonson povedal v verzih: »Oh, to make boards speak! There is a task! / Painting and carpentry are the soul of masque! / Pack with you peddling poetry to the stage! / This is the money-get, mechanic age.« (*An Expostulation with Inigo Jones*, 1631.)

Opis angleške maske se v marsičem sklada z opisom francoskega baleta in italijanske *mascherate* (gl. str. 66 in 362): Maska je bila napol režirana oblika angleške dvorne zabave, ki je vključevala gledališče, glasbo, ples. Udeleženci

maske niso bili le profesionalni dvorni glasbeniki in igralci, pač pa tudi dvorjani sami. Običajno se je maska začela s prihodom maskiranih plesalcev, največkrat samih dvorjanov. Sledilo je več prizorov ali nastopov: dialog ali govor, solistične pesmi s spremljavo lutnje, plesi z lastno koreografijo, uravnano na vsebino maske. Prireditev se je zaključila z velikim plesom, v katerem so sodelovali vsi prisotni. Sledil je razkošen banket.

Maska je imela svojo vsebino, izraženo v besedilu. To je bilo literarno delo, ki pa ni imelo tako izrazitega dogajanja kot drama. Vsebina mask je bila zelo pogosto mitološka in posamične osebe so mogle imeti vlogo alegorij. Preko mitoloških motivov, mitoloških oseb in alegorij je vsebina maske pogosto aludirala in merila na politične dogodke časa ali na dogodke v življenju dvora.

Maske so bile scensko in glasbeno zelo bogate in na njih so sodelovale različne skupine dvornih glasbenikov, ki so imele različne vloge: Godala so igrala plese, lutnja je spremljala pevca solista, glasna pihala so med drugim spremljala kraljev приход na začetku maske in igrala ob menjavi scen, da se ne bi slišal hrup scenskih mehanizmov. Glasbo maske je običajno prispevalo več na dvoru delujočih skladateljev. Ker maske niso bile zaključena glasbenogledališka dela, glasba angleških mask kot taka ni ohranjena. Iz mask so se ohranile le posamezne pesmi ali plesi, ki so jih njihovi skladatelji sprejemali v svoje zbirke, pri čemer za mnoge kompozicije ni jasno, ali so bile zamišljene samostojno, kot npr. pesmi z lutnjo, kompozicije za consort, ali pa so bile prvotno sestavni del katere od mask.

Francoska glasba v 17. stoletju

17. stoletje v francoski kulturni zgodovini

Glasbene skupine kraljevega dvora

Žanrski pregled

Glasba za lutnjo

Bratranca Gaultier

D. Gaultier, *La rhétorique des dieux*

Glasba za čembalo

Jacques Champion de Chambonnières

J. Champion de Chambonnières, *Suita v a*

Louis Couperin

Jean Henry D'Anglebert

Lirika

Etienne Moulinié

E. Moulinié, *Objét le plus beau de nos sens*

Lirika v drugi polovici 17. stoletja

Dvorni balet

Balet *Le Ballet royal de la nuit*

Italijanska opera na francoskem dvoru

Jean-Baptiste Lully

Lirična tragedija

J. B. Lully, *Armide*

Drugi glasbenogledališki žanri

Sakralna glasba

Henry Du Mont

Du Montovi moteti

Michel-Richard de Lalande

Lalandovi veliki moteti

M. R. de Lalande, *De profundis*

Marc-Antoine Charpentier

Charpentierjeva sakralna glasba

Orkestrska in ansambelska glasba

Nastanek orkestra

Francoska uvertura in orkestrska suita

Ansambelska glasba

17. STOLETJE V FRANCOOSKI KULTURNI ZGODOVINI

V francoski kulturni zgodovini velja 17. stoletje za zelo pomembno. Zaznamovali so ga veliki misleci kot René Descartes, Blaise Pascal, literati kot Pierre Corneille, Jean Racine, Jean-Baptiste Molière in drugi. Prav zaradi njih se francoska literatura 17. stoletja pojmuje kot francoski klasicizem. V 17. stoletju je nastala slovita Francoska akademija (»Académie Française«), ki jo je leta 1634 ustanovil kardinal Richelieu in katere glavna naloga je bila izdaja francoskega slovarja. Njej so sledile še druge akademije: literarna, slikarska. Tudi francoska glasba 17. stoletja je markantna in svojska; vendar so stvaritve, po katerih je najbolj znana, nastale šele v desetletjih proti koncu 17. stoletja.

Leta 1600 se je Henrik IV., francoski kralj, poročil z Mario de' Medici; za njuno poroko sta bili napisani prvi dve ohranjeni operi. S Henrikom IV. je prevzela francosko kraljevo krono dinastija Bourbon, ki je vladala vse do francoske revolucije. Henrik IV. je bil v zvezi s svojo špansko politiko leta 1610 umorjen. V tistem času je bil Ludvik XIII., njegov sin, še otrok, in tako je z dovo-ljenjem parlamenta oblast prevzela Maria de' Medici, ki je vodila državo do leta 1617. Sledil ji je sin Ludvik XIII., ki mu je ob strani stal kardinal Richelieu, najmočnejši in najvplivnejši človek v državi. Ker je bil ob smrti Ludvika XIII. leta 1643 njegov sin Ludvik XIV. star šele pet let, je oblast prevzela njegova mati Ana Avstrijska. V času njenega regentstva je imel najodločilnejši vpliv v državi kardinal Jules Mazarin, ki je bil po rodu Italijan (Giulio Mazzarini, 1602–1661). Mazarin je konec leta 1652 dokončno strl odpor visokega plemstva proti kralju, znan kot upor fronde ali frondistov (»la Fronde«), kar je pome-nilo tudi dokončno zmago kraljeve oblasti. Ko je Mazarin leta 1661 umrl, je oblast prevzel Ludvik XIV. Francija je bila centralizirana in Ludvik je imel absolutno oblast, kar se je odrazilo tudi v tem, da je imel njegov dvor ključno vlogo v glasbenem življenju časa. Ludvik XIV. je vladal do svoje smrti leta 1715.

GLASBENE SKUPINE KRALJEVEGA DVORA

Vsako pomembnejše francosko mesto je imelo v 17. stoletju svoje glasbeno življenje. Kot drugje po Evropi so imele stolne cerkve svoje glasbene kapele s skladatelji; kapele so imeli tudi francoski aristokrati, zlasti tisti najvišjega ranga. Vendar je vse glasbeno dogajanje zasenčilo glasbeno življenje Pariza, središča kraljestva, in še zlasti glasbeno življenje francoskega dvora, ki je

bil v drugi polovici stoletja nesporno središče centralizirane države. Z bolj oddaljene perspektive je tako francoska glasba 17. stoletja predvsem glasba, ki je nastala v Parizu, in še posebej tista, ki je nastala na kraljevem dvoru v času Ludvika XIV.

Dvor Ludvika XIV., ki se je leta 1682 iz Pariza preselil v Versailles, je bil v vseh pogledih razkošen in razsipen. Obsegal je na stotine ljudi in imel svoj ritualizirani življenjski utrip, v sklopu katerega je imela pomembno mesto tudi glasba. Število dvornih glasbenikov je bilo pod različnimi kralji različno; v drugi polovici 17. stoletja jih je bilo od okoli 150 do 200 in več. Mesto dvornega glasbenika je bilo treba kupiti in možno ga je bilo tudi prodati. Običajno je glasbenik, ki se je upokojeval, zapustil ali prodal svoje mesto sorodniku, sinu ali učencu. Tako so nastale nekatere znane glasbeniške družine. Mnogi dvorni glasbeniki so stanovali v kraljevi palači v Versaillesu ali v ulicah okoli nje.

Glasbeniki francoskega dvora so bili razdeljeni v tri velike skupine: »Chapelle Royale«, »Grande Écurie« in »Musique de la Chambre«. Chapelle Royale, 'Kraljeva kapela', je skrbela za glasbo kraljevega bogoslužja, tistega, ki se ga je udeleževal kralj. Od leta 1682 je bila v Versaillesu, kadar pa je kralj bival v gradu Fontainebleau, se je preselila tja. Petglasni zbor kapele je štel okoli 90 pevcev, ki jih je spremljalo okoli 15 instrumentalistov. Ob posebnih priložnostih so se kapeli pridružili še glasbeniki drugih dvornih skupin in skupaj so mogli izvajati dela za velike izvajalske sestave. Kapela je imela sprva dva vodja, vsaj od leta 1663 dalje pa štiri, ki so nosili naslov »sous-maître« ('podvodja'); njihov predpostavljeni, »maître«, je bil klerik, ne glasbenik. Vsak od štirih vodij je bil odgovoren za glasbo v eni četrtnini leta. Izbiral je repertoar, komponiral, vabil pevce in instrumentaliste ter vodil izvedbe med bogoslužjem. Med vodji kraljeve kapele so bili nekateri vidnejši skladatelji, ki so prav zaradi svoje službene zadolžitve komponirali sakralno glasbo. Večji in vidnejši del francoske sakralne glasbe je nastal prav za kraljevo dvorno kapelo.

Glasbeniki v Grande Écurie ('Véliká konjenica', 'Kavalerija') so bili namenjeni kraljevemu in državniškemu ceremonialu. Razdeljeni so bili po glasbilih, skoraj izključno pihalnih in trobilnih: skupina dvanajstih trobentarjev, osmih bobnarjev, dvanajstih oboistov itd. Posamezne ali združene skupine so igrale ob prihodu tujih diplomatov, v javnem sprevodu so spremljale kralja, npr. na njegovi poti v parlament; na nekatere posebne praznične dneve, kot sta bila novo leto in kraljev god, so igrale kralju budnico; oglašale so se na lovu, na bojiščih; sodelovale so na igrah, znanih pod imenom »carrousel«, kar je bilo neke vrste paradno tekmovanje konjenikov, ki so pod svojimi plemiškimi emblemi nastopali z okrašenimi konji in izvajali razne figure. (V sodobnem jeziku je »carrousel« 'vrtljak'.) Vse to je bila glasba na prostem, ki je morala biti

glasna, zaradi česar je bilo število glasbenikov posameznih skupin razmeroma veliko. Ker je postajala glasba Grande Écurie v drugi polovici 17. stoletja vse bolj zahtevna, so se pojavile potrebe po ustrežnejših glasbilih. Nekatere bistvene izboljšave v razvoju oboe in fagota so povezane prav s potrebami francoskega dvora in njegove ceremonialne glasbe.

Drugače kot kapela, ki je bila zadolžena za bogoslužje, in Écurie, ki je skrbelo za zunanji blišč, je bila kraljeva 'komorna glasba', »Musique de la Chambre«, prisotna zlasti v notranjem življenju dvora in v kraljevem zasebnem življenju. Jedro kraljeve komorne kapele je v drugi polovici 17. stoletja sestajalo iz osmih pevcev in približno toliko instrumentalistov, med katerimi so bili lutnjist, čembalist, nekaj godalcev in flavtistov. Poleg dveh nadzornikov (»surintendant«) so bili člani komorne kapele še skladatelji, ki so imeli večkrat svojim nalogam ustrezne nazive: skladatelj kraljeve komorne glasbe, skladatelj kraljeve instrumentalne glasbe, skladatelj baletov (»des entrées des ballets«) itd. Kralj je po podatku iz leta 1686 obdeval ob desetih zvečer, in sicer v postelji; uro pred tem, ob devetih, pa naj bi imel zasebni večerni koncert. Za takšne namene je J.-B. Lully napisal vrsto triov 'za kraljevo uspavanje', »pour le coucher du roi«.

Poleg prikazanega sta bili na dvoru še dve petglasni skupini godalcev, se pravi dva godalna orkestra: »Les Vingt-Quatre Violons du Roi«, '24 kraljevih godal', in »Petits Violons«, 'Mali godalni orkester', ki pa ni bil dosti manjši od prvega, saj je obsegal sprva 16, kasneje pa 21 godal. Godalna orkestra sta igrala zlasti na dvornih baletih in drugih prazničnih priložnostih, kot so bile poroke, kronanja itd. Tudi slovesni obedi so bili redno spremljani z godalno glasbo in zanje je M.-R. de Lalande, ki je bil sicer član kapele, napisal vrsto instrumentalnih skladb »pour les soupez du roy«, 'za kraljevi obed'.

ŽANRSKI PREGLED

Na prikazano je mogoče navezati žanre francoske glasbe 17. stoletja. V prvi polovici stoletja se je brez vidnejših vrzeli ali skokov nadaljevala tradicija predhodnih generacij. Skladatelji so v smislu polifonega izročila komponirali polifono sakralno glasbo: maše, motete, uglasbljali so liturgična besedila. Komponirale so se polifone francoske šansone. Na področju instrumentalne glasbe je bila v prvi polovici stoletja daleč najvidnejša in najbolj razvita glasba za lutnjo; poleg nje velja omeniti glasbo za kraljevi godalni ansambel.

Sčasoma so se začeli razvijati izrazito francoski žanri. Uglasbljanje liturgičnih in paraliturgičnih besedil je bilo izhodišče nastanka velikega in malega moteta, ki ju je mogoče primerjati z italijanskim duhovnim koncertom.

Težnja po solističnem uglasbljanju lirskih besedil, prisotna v glasbi prehoda 16. v 17. stoletje, je privedla do francoske dvorne arije in sorodnih žanrov. Na instrumentalnem področju je vlogo lutnje sredi stoletja prevzel clavecin, čembalo, in nastajati je začela francoska čembalska glasba. Še posebej pa so za francosko glasbo 17. stoletja značilni polgledališki in gledališki žanri, zlasti balet, ki ga je mogoče primerjati z italijansko mascherato, in francoska opera, t. i. lirična tragedija, bistveno drugačna od italijanske. V baletu ima svoj izvor orkestrska suita.

Francoski skladatelji 17. stoletja so se največkrat posvečali le tistim področjem, ki so bila povezana z njihovimi službenimi zadolžitvami: Čembalisti niso komponirali motetov ali oper, J.-B. Lully ni komponiral čembalske glasbe. Tako se pregled žanrskih področij francoske glasbe v precejšnji meri, čeprav ne popolno, pokriva s prikazom posameznih skladateljev. Vsestranskega skladatelja v francoski glasbi 17. stoletja ni bilo.

Če primerjamo žanrsko podobo francoske glasbe 17. stoletja s sočasno italijansko in nemško, lahko opazimo skoraj popolno odsotnost nekaterih žanrov in žanrskih področij. Francoska glasba 17. stoletja ni poznala kantate; prav tako skorajda ni poznala oratorija; zlasti pa se francoski skladatelji 17. stoletja niso posvečali ansambelski instrumentalni glasbi in instrumentalnemu koncertu, kar je bilo oboje tako značilno za italijansko glasbo. V primerjavi z glasbo nemških protestantskih dežel francoska ni poznala nič takega, kar bi bilo mogoče vzporejati z nemško protestantsko kantato; tudi francoska orgelska glasba 17. stoletja se niti po količini niti po monumentalnosti kompozicij ne more primerjati z nemško.

GLASBA ZA LUTNJO

Kot je bilo že omenjeno, je bilo v francoski glasbi zgodnjega 17. stoletja najizrazitejše instrumentalno področje glasba za lutnjo. V tem času je vrsta francoskih skladateljev, ki so bili večinoma tudi sami lutnjisti, komponirala za svoje glasbilo in nastal je razmeroma obsežen repertoar lutenjske glasbe.

Če odmislimo priredbe polifonih vokalnih kompozicij, so skladatelji lutnjisti komponirali zlasti ples; pogosto so jih družili v suite, nize raznovrstnih plesov v isti tonaliteti, ki so se večkrat začeli s preludijem. Tu in tam se najde kaka ciaccona.

Ob teh, splošno poznanih žanrih so se v okviru francoske glasbe za lutnjo razvili nekateri specifično francoski: »Tombeau«, 'nagrobnik', je kompozicija v spomin na umrlega, zlasti umrlega skladatelja, poklon njegovemu geniju.

Tombeau je bil pogosto umirjena, počasna allemanda. Drugi specifično francoski žanr je »prélude non mesuré«, 'nemenzurirani preludij', se pravi preludij brez metruma oziroma takta in ritma. Zapisi teh preludijev, ki so razmeroma kratki, niso ne metrizirani ne ritmizirani. Izvajalec je bil primoran, da pristopi h kompoziciji kot improvizator in da jo izvede po lastni zamisli. Vsekakor je kompozicijo na neki način ritmiziral, morda tudi metriziral, lahko pa jo je izvedel povsem prosto, rapsodično, zunaj vsakega metruma in s spreminjajočimi se tempi.

V 16., 17. in tudi še v 18. stoletju se je do zapisane skladbe smelo vzpostaviti improvizacijski odnos – če je bila taka, da je to dopuščala –, in neredko se je od izvajalca to tudi pričakovalo. V tem smislu je bila razširjena praksa, da so izvajalci po lastnem okusu okraševali posamezne tone, dodajali razne melodične formule, zapolnjevali skoke s hitro potekajočimi pasažami ipd. Ta način izvajanja se označuje z izrazoma koloriranje in diminuiranje. Skladatelji so večkrat sami pokazali, kako naj se njihove kompozicije izvajajo, in osnovni verziji so dodali še kolorirano. Tudi francoski lutnjisti so kompoziciji večkrat priložili še okrašeno izvajalsko verzijo; imenovala se je »double«, 'dvojnica', 'dubleta'. Dvojnice so postale pogost spremljevalec plesnih stavkov, tudi zunaj Francije.

V 16. in 17. stoletju se je lutenjska glasba zapisovala v lutenjski tabulturni notaciji, imenovani tudi lutenjska tabulatura. Ta je obstajala v več tipih, ki so se s časom tudi razvijali, vendar so imeli vsi isti princip: Toni se zapisujejo v črtovje, ki predstavlja strune; običajno jih je šest; s številkami ali črkami je ob črti, ki predstavlja dano struno, označeno, ali naj se (struna) zabrenka prazna ali pa ob prvi, drugi, tretji itd. prečki. Ritem se podaja z drugo skupino znakov nad črtovjem. Ta notacija pravzaprav ne zapisuje tonov, pač pa, kaj naj izvajalec dela, v katerem trenutku naj zabrenka na katero struno in pri kateri prečki; podaja torej ritem pojavljanja posameznih tonov, ne pa njihovega trajanja. To povzroča pri transkribiranju v sodobno notacijo številne dileme. Ton zabrenkane strune v vsakem primeru hitro zamre.

Skladno s prevladujočim pojmovanjem 16. stoletja, da je glasba predvsem polifoni splet glasov, je bila francoska lutenjska glasba v zamisli polifona. Vendar na lutnji ni mogoče igrati troje ali četvero glasov hkrati kot na čembalu. Polifonija francoske lutenjske glasbe je zato prilagojena glasbilu: medtem ko se razvija en glas, so ostali umaknjeni v ozadje, ali pa je stavek oblikovan tako, da daje s posameznimi toni vtis, kot da se ob izpostavljenem glasu razvijajo tudi ostali. Tako nastane nekakšna navidezna polifonija, imitacija polifonije, pri kateri ni točnega vodenja povsem določenega števila glasov: zdaj je v ospredju zgornji glas in ob njem oglašajoči se toni nakazujejo sočasni potek še ene ali

dveh melodičnih linij, zdaj je v ospredju notranji glas, ob katerem se podobno nakazuje obstoj še ene ali dveh hkrati potekajočih melodij, zdaj se melodia v zgornjem glasu spremlja z akordi. A na lutnji ob razvijajoči se melodiji ni mogoče zaigrati katerega koli akorda, kot je to možno na čembalu; zato se toni mišljenih akordov pogosto pojavljajo v ritmiziranih zamikih, nekako »lomljeno«, pri čemer so največkrat vodeni polifono, se pravi, da so sestavni deli glasov navidezne polifonije. Opisana tekstura, ki je idiomatsko lutenjska, se imenuje »stile brisé«, 'lomljeni slog'. Za kompozicije v lomljenem slogu je značilno nenehno gibanje, nujno tudi zaradi kratkotrajnosti zabrenkanih tonov.

BRATRANCA GAULTIER

Med francoskimi lutnjisti sta bila v prvi polovici stoletja najpomembnejša Ennemond Gaultier (1575–1651) in njegov mlajši bratranec Denis Gaultier (1597 ali 1603–1672). Oba sta bila virtuoza na lutnji in oba sta komponirala le za svoje glasbilo. Ennemond je bil služabnik na dvoru Marie de' Medici, kjer se je proslavil kot lutnjist. Kot tak je bil poslan na angleški dvor, kjer je igral pred kraljem Karlom I. Denis se je udeleževal le v pariških salonih. Nekateri od pravkar prikazanih značilnosti francoske lutenjske glasbe so pravzaprav dosežek bratrancev Gaultier: bila sta začetnika lutenjskega tombeauja (tombeau), ki je kasneje prešel v čembalsko glasbo, in Denis je bil prvi, ki je sredi stoletja svoje plesne družil v suite s preludiji.

D. GAULTIER, LA RHÉTORIQUE DES DIEUX

Okoli leta 1650 je za pariško aristokratinjo Anne de Chambré, ki je bila tudi pokroviteljica Denisa Gaultierja, nastal razkošen rokopis z naslovom *La rhétorique des dieux* ('Retorika bogov'). Jedro njegove vsebine predstavlja enajst Gaultierjevih suit, urejenih v smislu dvanajstih modusov. (Suit bi moralo biti dvanajst, a je mesto, kjer naj bi bila suita v lidijskem modusu, prazno.) Rokopis ima bogato likovno in literarno opremo. Na začetku je uvod, ki mu sledi nekaj sonetov. V uvodu je med drugim razloženo, da se naslov nanaša na Gaultierjevo glasbo, ki jo je po popolnosti in učinkih mogoče primerjati z božanskim. Nekateri suite imajo preludije, druge so brez njih; število plesov, ki niti niso zmeraj poimenovani, je v posameznih suitah različno. Mnogi imajo programske naslove, katerih pomen je razložen v kratkih besedilih. Prva suita, ki naj bi bila dorska (v resnici je v D-duru), sestoji tako iz sledečih stavkov: *La Dedicasse* ('Posvetilo', pavana), *Phaëton foudroyé* ('S strelo zadeti Faeton', allemanda), *Le Panegirique* ('Panegirik', allemanda ali žiga), *Minerve* ('Minerva', couranta), *Ulisse* ('Odisej', couranta), dvojnica (double) za couranto, sarabanda; zadnja dva stavka sta brez naslovov.

Po obliki so Gaultierjevi plesi dvo- ali tridelni. Prvi del se konča kvinto višje, kar pomeni, da so dvodelni zasnovani v baročni dvodelni obliki. Kljub navidezni polifoniji in lomljenemu slogu je očitno, da je gonilna sila kompozicije zgornji glas: njegova melodija si ob polifonem, mestoma imitacijskem sodelovanju ostalih glasov utira pot od začetka do kadence na polovici in od tam dalje proti koncu, in sicer preko fraz, ki jim ni videti skupnega motivičnega jedra.

GLASBA ZA ČEMBALO

Skladbe za lutnjo so nastajale in se izdajale celo 17. stoletje. Vendar je sredi stoletja mesto in funkcijo, ki jo je imela v glasbenem življenju lutnja, začel prevzemati čembalo, fr. »clavecin«. Tradicija komponiranja za lutnjo se je tako prenesla in nadaljevala na čembalu. Nastajati je začel obsežen repertoar glasbe za clavecin, delo t. i. francoskih clavecinistov, ki je imela svoj vrhunec v prvi polovici 18. stoletja, v opusih François Couperina in Jeana-Philippe Rameauja.

S prikazom francoske lutenjske glasbe so bila podana tudi izhodišča in osnovne značilnosti francoske čembalske glasbe: teksturne, žanrske in oblikovne. Čembalisti so od lutnjistov prevzeli lomljeni slog, prav tako bogato ornamentiranje. Lomljeni slog, čeprav na čembalu ni bil nujen, je postal ena od značilnosti francoske in preko francoske tudi druge čembalske glasbe 17. in 18. stoletja. Tudi v žanrskem pogledu so bili čembalisti nadaljevalci lutnjistov. Komponirali so zlasti številne plesne, bodisi samostojne, bodisi družene v suite. Posameznim plesom so včasih sledile okrašene dvojnice (double). Nadalje so komponirali nemenzurirane preludije, tudi kot prve stavke suit, redkejša ciaccone, tombeauje, drugo.

Čembalski nemenzurirani preludiji so se zapisovali bodisi zgolj s celinkami, včasih pa z različnimi vrednostmi, vendar zunaj vsakega takta; pokončne črte v obliki taktic, kolikor se v njih pojavljajo, so imele le orientacijski pomen. Vendar pa so v čembalskih nemenzuriranih preludijih številni loki, ki nakazujejo artikulacijske in vsebinske povezave med posameznimi toni.

Pomembnejši francoski čembalisti 17. stoletja so bili Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin in Jean Henry D'Anglebert.

JACQUES CHAMPION DE CHAMBONNIÈRES

Življenje (Pariz ok. 1601 – Pariz 1672). Chambonnières je bil prvi vidnejši francoski skladatelj za čembalo. Njegova glasba je močno vplivala na sledeče generacije francoskih čembalistov, zaradi česar se pojmuje kot začetnik

francoske čembalistične šole. Kot njegov oče je imel tudi Jacques Champion službo čembalista na francoskem dvoru. Bil je tudi plesalec in znano je, da je leta 1653 nastopil v slovitom *Le Ballet royal de la nuit* ('Kraljevi balet o noči'). Poleg tega se je kot čembalist udeleževal v pariških salonih in skupaj z drugimi glasbeniki je v Parizu prirejal javne koncerte, na katerih se je izvajala sicer ne natančneje poznana instrumentalna in vokalna glasba. Nasploh je bil močno vpet v pariško glasbeno življenje, kamor je vpeljal Louisa Couperina in dva njegova brata.

Zdi se, da se je v povezavi z Lullyjevim vzponom Chambonnièresov položaj na dvoru slabšal. Slednjič se je upokojil ali se celo moral upokojiti. Razlog naj bi bil ta, da se ni mogel ali ni hotel naučiti izvajanja *bassa continua*. Morda je kot virtuoz na svojem glasbilu odklonil, da bi postal izvajalec *continua*, se pravi zgolj spremljevalec v Lullyjevem orkestru. Na Chambonnièresovo mesto je prišel D'Anglebert.

Opus. Chambonnières je bil res čembalist, saj sestoji njegov opus le iz čembalskih skladb, ki jih je okoli 150. Objavil jih je v dveh knjigah z naslovom *Les pièces de clavessin* ('Skladbe za čembalo'), ki sta izšli leta 1670, del njegovih kompozicij pa je ostal v rokopisu. Chambonnièresove skladbe so skoraj izključno plesi; neplesnih je le nekaj *ciaccon*; preludijev v njegovem opusu ni. Plesi so urejeni v suite, a nekateri obsežnejši nizi dajejo vtis, da predstavlja razvrstitev po tonalitetah v njegovem opusu predvsem urejevalno, in ne kompozicijsko načelo: skladatelj morda niti ni zasnavljal *suit*, pač pa posamične plese, ki jih je kasneje uredil po tonalitetah. Chambonnièresove suite se začenjajo običajno z *allemanda*; sledi nekaj *courant* ter *sarabanda*; ta je lahko zadnji stavek suite, lahko pa se *suita* zaključi z *gagliardo*, *žigo* ali *menuetom*. Posamezne kompozicije imajo pogosto fantazijske naslove: *allemanda La Rare* ('Redka'), *couranta La toute belle* ('Vsa lepa'), *pavana L'entretien des dieux* ('Pogovor med bogovi') itd. Tako naslavljanje, ki ga vidimo tudi pri lutnjistih, je postalo značilnost francoske čembalske glasbe. Chambonnièresovi in podobni naslovi v delih drugih francoskih čembalistov so se pogosto nanašali na osebe, stvari, dogodke iz njihovega okolja, zaradi česar so včasih težko razumljivi.

J. CAMPION DE CHAMBONNIÈRES, SUITA V A

Suita sestoji iz *allemande* s težko razločljivim vzdevkom *La Rare* ('Redka'), treh *courant*, od katerih je prva opremljena z dvojnico (*double*), *sarabande* in *gagliarde*. Vsi ti stavki so dvodelni; prvi del modulira v C, v *gagliardi* pa v E. V *allemandi* je vodilna nit kompozicije v zgornjem glasu: v prvem delu sta jasno razpoznavni dve frazi, v drugem pet, od katerih so nekatere precej kratke (in bi jih bilo mogoče šteti bodisi k predhodni ali pa sledeči frazi).

Fraze se razvijajo brez razpoznavnih motivičih jeder. Glasbeno tkivo ima nedoločeno število prepletajočih se glasov; posamezni akordi so pettonski, sicer prevladujeta tri- in štiriglasje. Spodnji glasovi skušajo biti melodično izraziti in izdelani; mestoma se odzivajo na značilne intervale ali postope v zgornjem glasu, pri čemer nastopajo njihovi toni v smislu lomljenega sloga v zamiku. Gosto glasbeno tkivo je skrbno izdelano do najmanjšega detajla. Skladba se razvija v enakomernem gibanju; je umirjena, na njej ni nič plesnega.

Courante so drugačne: hitrejša in z izrazitim metričnim utripom, kjer se menjajo dvodobne ternarne in tridobne binarne metrične enote. V povezavi s tem je njihova tekstura bolj prilagojena tipkam. Tudi tu je vodilo dogajanja v zgornjem glasu, medtem ko imajo ostali glasovi, ki niso natančno vodeni, vlogo komentarne spremljave. V kadencah in še na nekaterih mestih se dogajanje za čas zaustavi in vsi glasovi se zlijejo v akord.

Počasna kratka sarabanda ima značilni tridobni metrum in značilni punktirani ritem. Sledimo lepo vodeni melodiji v zgornjem glasu, ki se razvija v smislu dolgih fraz: prvi del obsega eno samo (s kadenco na C), drugi del dve oziroma tri s kadencama na E in a; tretja fraza je lepotno okrašena varianta druge.

V gagliardi, katere opis bi bil podoben zgornjim, je zanimivo opazovati, kako se preko druga na drugo navezujočih se fraz, od katerih se nekatere razločno imitirajo v spodnjih glasovih, počasi zapolnjujeta podoba in smisel celote. Vsaka nova fraza se naveže na prejšnjo in jo nadaljuje. Vsebina kompozicije se tako postopoma razkriva in v celoti pokaže šele ob njenem koncu.

LOUIS COUPERIN

Življenje (Chaume-en-Brie 1626 – Pariz 1661). Drugi pomembni čembalist je bil Louis Couperin, stric François C. in eden od številnih glasbenikov iz družine Couperin, ki so stoletje in pol opravljali službo organista v pariški cerkvi sv. Gervazija (Saint-Gervais). Louis je bil rojen v Chaume-en-Brie, manjšem kraju kakih 50 km jugovzhodno od Pariza. Njegov oče je bil organist v tamkajšnji benediktinski opatiji. Zdi se, da se je Louis pripravljaj na neki uradniški poklic, vendar se je že mlad ukvarjal s komponiranjem, o čemer pričajo ohranjene fuge. Odločilno je bilo njegovo srečanje s Chambonnièresom, ki mu je pomagal, da se je na začetku petdesetih let preselil v Pariz. Tu se je očitno seznanil s Frobergerjevo glasbo, najbrž zato, ker je bil Froberger v letih 1651 ali 1652 sam v Parizu; da je močno vplival na mladega skladatelja, je razvidno iz njegovih preludijev, v katerih so citati iz Frobergerjevih toccat.

Leta 1653 je Couperin postal organist v cerkvi sv. Gervazija, kamor se je tudi preselil. Ko je Chambonnières izgubil mesto na dvoru, naj bi ga nasledil

Couperin, ki pa je iz uvidevnosti do mojstra to odklonil. Pač pa je postal violist v kraljevi komorni kapeli (»ordinaire de la musique de la chambre«), in sicer ne da bi opustil službo organista. Kot kraljevi komorni glasbenik je med drugim zelo verjetno igral v raznih dvornih baletih. Couperin svojih kompozicij ni objavil, a najbrž le zato ne, ker je umrl star komaj petintrideset let.

Opus. V Couperinovem opusu so predvsem čembalske skladbe, ki jih je okoli 130. Na drugem mestu je okoli 60 orgelskih del, medtem ko je ansambelskih kompozicij zanemarljivo malo, manj kot 10. Čembalske skladbe so nemenzurirani preludiji, plesi, ki niso urejeni v suite, ciaccone, tudi tombeau. Največ je courant, saraband, allemand, žig in preludijev. Orgelska dela so fuge, verzeti, nekaj preludijev in drugih, žanrsko nedoločenih skladb. Za ansambel je ohranjeno nekaj petglasnih fantazij, ena dvoglasna, ter nekaj del, označenih kot simfonije za enega ali dve glasbili s continuom.

JEAN HENRY D'ANGLEBERT

Življenje (Bar-le-Duc 1629 – Pariz 1691). Tretji vidni čembalist je bil Jean Henry D'Anglebert. Izšel je iz družine obrtnika čevljarja v kraju Bar-le-Duc (v severovzhodnem delu Francije). Kje se je šolal in kdaj je prišel v Pariz, ni znano, gotovo pa je bil tu leta 1659, ko se je poročil s svakinjo organista in skladatelja po imenu François Roberday. Sprva je bil organist v dominikanskem samostanu v pariški ulici Saint-Honoré, znanem kot Jakobinski samostan. Leta 1660 je kupil mesto čembalista pri Filipu I., vojvodi Orleanskem (bratu Ludvika XIV.), ki ga je imel pred njim Henry Du Mont. V tem času se je moral spoprijateljiti z J.-B. Lullyjem, ki je bil boter enega od njegovih otrok. Leta 1662 je odkupil nasledstvo mesta kraljevega čembalista, ki ga je imel Chambonnières, in postal čembalist v sklopu kraljeve komorne glasbe (»ordinaire de la chambre du Roy pour le clavecin«). Kralj je kasneje privolil, da bo njegov naslednik njegov takrat še mladoletni sin, kar se je v resnici zgodilo. Znano je, da je bil D'Anglebert v dobrih prijateljskih odnosih tako s Chambonnièresom kot s Couperinom.

Opus. Vseh D'Anglebertovih kompozicij je 107 in z izjemo nekaj orgelskih so vse za čembalo. Glavni del njegovega opusa je ohranjen v leta 1689 izdani zbirki *Pièces de clavecin* ('Skladbe za čembalo'), ki vključuje 63 skladb, tako čembalskih kot orgelskih, kar pomeni, da je bila zasnovana kot avtorska zbirka, ki naj bi predstavila celotno skladateljevo osebnost. Tu so štiri suite, ki sestojijo iz nemenzuriranega preludija, allemande, dveh ali treh courant, sarabande, žige, ki ji sledi še vrsta drugih plesov. Ena od suit se zaključí s Chambonnièresovim tombeaujem (*Tombeau de Mr. Chambonnières*): tudi D'Anglebert je imel za svojega vzornika tega zanimivega muzika. Poleg suit je v zbirki vrsta priredb Lullyjevih skladb, uvertur in plesov, ki jih je D'Anglebert kot dvorni glasbenik

in kot Lullyjev prijatelj poznal in cenil. S tem je francoska uvertura postala tudi čembalski žanr. Zbirka vsebuje nadalje pet orgelskih fug in kontrapunktsko orgelsko kompozicijo na koralno melodijo Kyrie Cunctipotens. Slednjič so v zbirki še kratka navodila za igranje continua ter tabela z okraski. To tabelo je poznal tudi J. S. Bach, ki si je okoli leta 1710 izdelal njen prepis.

Ostale D'Anglebertove kompozicije, vse čembalske, so se ohranile v njegovem rokopisu in nekaterih prepisih. Žanrsko pripadajo istim skupinam kot one v tiskani zbirki, le da so med njimi še transkripcije nekaterih skladb francoskih lutnjistov, ki nazorno kažejo prenos lutenjskega idioma na čembalo.

Glasba francoskih čembalistov 17. stoletja je v celoti gledano izrazita in razpoznavna. Dvoje kompozicijskih in estetskih značilnosti velja izpostaviti v zvezi z njo: (1) Francoski clavecinisti so bili usmerjeni zlasti v komponiranje plesov, se pravi miniaturnih skladb z vnaprej določeno obliko. Naloga skladatelja je bila ta, da že postavljeno obliko izpolni z nečim novim. Z redkimi izjemami francoski skladatelji niso komponirali monumentalnih del, kakršna so bili sočasni večdelni preludiji ali toccate, in če spregledamo kratke nemenzurirane preludije, njihova pozornost ni bila usmerjena v snovanje večjih oblikovno nedoločenih kompozicij, takih, ki predpostavljajo povsem neovirano razvijanje skladateljske fantazije. (2) Skladno s tem je v delih francoskih čembalistov pozornost usmerjena v izdelavo nečesa drobnega, majhnega, na zunaj nepomembnega, vendar zaradi tega ne manj zanimivega, umetniškega in lepega. Na daleč je estetika kompozicij francoskih čembalistov 17. stoletja primerljiva z estetiko drobnega ornamenta, ki ga je mogoče prav videti le od blizu.

LIRIKA

Kot je bilo omenjeno, so se v Franciji v drugi polovici 16. stoletja komponirale francoske šansone in polifono uglasbljanje lirskih besedil se je nadaljevalo tudi v 17. stoletje. Poleg tega se je konec 16. stoletja pojavil novi žanr: solistična francoska lirski pesem s spremljavo lutnje. Razlagati ga je mogoče kot izraz v glasbi časa nasploh prisotne težnje, da se lirski besedila ne uglasbljajo kot polifone, pač pa kot solistične kompozicije. Novi žanr se običajno označuje z izrazom »air de cour«, 'dvorna arija'.

Zgodovina žanra se je začela leta 1571, ko je izšla zbirka kot »dvorne arije« naslovljenih kompozicij (*Livre d'air de cours miz sur le luth par Adrian le Roy*, 'Knjiga dvornih arij, ki jih je za lutnjo postavil Adrian le Roy'), med katerimi so bile tudi priredbe že obstoječih šanson. Svoj vzpon je dvorna arija doživela v prvi polovici 17. stoletja; gojila se je zlasti na dvoru Ludvika XIII., kjer je arije

komponirala vrsta dvornih skladateljev in tudi Ludvik XIII. sam, ki ni bil le glasbeno zelo dovteten, pač pa tudi glasbeno izobražen.

Dvorna arija tega obdobja je bila kitična pesem za solista s spremljavo lutnje. Podobno kot v drugih sorodnih oblikah je členitev melodije, običajno silabične, izhajala iz same pesniške oblike besedila, npr. tako, da je imel vsak verz svojo frazo. Ker je bilo v ospredju peto podajanje besedila, ne glasbena oblika, fraze največkrat niso izkazovale skupne motivike. Lutenjska spremljava je bila zasnovana homofono.

ETIENNE MOULINIÉ

V prvi polovici stoletja je bil morda najzanimivejši skladatelj dvornih arij Etienne Moulinié (ok. 1600–po 1669), ki sicer ni deloval na kraljevem dvoru. Po rodu je bil iz pokrajine Languedoc (na jugu Francije). Kot deček je prepeval v katedrali v Narboni (Narbonne). Njegov brat je bil pevec na dvoru Ludvika XIII. in po tej poti je prišel v Pariz, kjer je postal vodja kapele Gastona Orleanskega, kraljevega brata. Gaston kot tudi njegova hčerka Ana Marija Luiza (Anne Marie Louise d'Orléans, znana kot »la Grande Mademoiselle«) sta med drugim prirejala balete, pri katerih je kot skladatelj sodeloval tudi Moulinié. Po gospodarjevi smrti (1660) se je preselil v rodni Languedoc, kjer je bil neke vrste vodja glasbenih dejavnosti.

Moulinié je komponiral le sakralno glasbo in liriko. Med letoma 1625 in 1639 je izdal pet zbirk dvornih arij za enega ali nekaj glasov z lutnjo, katere part je zapisan v tabulaturi.

E. MOULINIÉ, OBJÉT LE PLUS BEAU DE NOS SENS

Za primer dvorne arije lahko vzamemo prvo iz Mouliniéjeve tretje knjige (*Airs de cour avec la tablature de luth*, 'Dvorne arije z lutenjsko tabulaturó', Pariz 1629). Besedilo, ki je ljubezenski pogovor z začetnimi besedami 'Vi, najlepše, kar lahko zaznamo s čuti', sestoji iz več kitic z zmeraj istim refrenom »Assemblons donc« ('Združiva najina glasova'; spodaj je podano le besedilo prve kitice z refrenom). Arija je naslovljena kot dialog, in čeprav ni označeno, kaj naj bi pel kateri od obeh visokih glasov, moški in ženski, je iz samega besedila razvidno, da začne moški, da mu odgovori ženska, in da pojeta enoglasni refren oba skupaj v oktavah. Imeni nastopajočih oseb sta Dafnis in Uranija. Moško ime je skoraj gotovo izbrano z mislijo na Longusov roman o Dafnisu in Hloi, ki v svoji nedolžnosti nista vedela, kaj je ljubezen, celotna zbirka pa ima na začetku posvetilo »Uraniji«, kar zapleta simbolne aluzije pesmi. Iz posvetila samega ni razvidno, kdo ali kaj naj bi bila naslovljenka »Uranija«, sicer muza zvezdoslovja.

« Objét le plus beau de nos sens,
 Que faites vous, adorable Uranie ? »
 « Je pense au tourments que je sens,
 Dont je ne puis souffrir la tyrannie. »

« Assemblons donc nos voix
 Pour nous plaindre d'Amour qui nous tient sous ses loix. »

Kompozicija je preprosta do te mere, da analitično ugotavljanje, kako sestoji iz dveh fraz (ki ju je mogoče deliti na manjše sestavine) in kje je notranja kadenca na dominantni F-dura, res ne bi povedalo veliko. Še zlasti pa z analizo ne bi bilo mogoče zajeti njene estetske vsebine in pokazati, v čem je dražljivost njene lepote.

LIRIKA V DRUGI POLOVICI 17. STOLETJA

V drugi polovici stoletja je lutnjo postopoma nadomestil continuo. Lirske pesmi so se tako uglašljale za solista ali nekaj solistov s continuom, čemur se je včasih pridružil manjši ansambel, zbor ali oboje. Natančnejši zgodovinski pregledi teh uglasbitev ne označujejo s terminom dvorna arija, pač pa zgolj z izrazom arija (»air«) ali s kako podrobnejšo žanrsko določitvijo (npr. »air sérieux«, 'resna arija', »air à boire«, 'pivska arija'). Tudi za časa Ludvika XIV. je bil glavno središče lirske glasbene umetnosti francoski dvor, poleg njega pa še pariški saloni.

Na dvoru je arije komponirala vrsta skladateljev. Najvidnejši med njimi je bil Michel Lambert (ok. 1610–1694), tast J.-B. Lullyja. Lambert je bil od leta 1661 pa vse do smrti vodja kraljeve komorne glasbe (»mâitre de la musique de la chambre du roi«) in tako najožji sodelavec svojega zeta, s katerim sta sodelovala pri raznih glasbenih prireditvah na dvoru. Bil je odličen pevec in kot tak je komponiral skoraj izključno le arije, ki jih je v njegovem opusu okoli 300. Poleg tega je napisal še nekaj vložkov za glasbenogledališka dela in nekaj sakralne glasbe. Lambertove arije imajo tako kitično kot tudi druge oblike.

V 17. stoletju in v prvih desetletjih 18. stoletja je nastalo na stotine francoskih arij; mnoge so ostale v rokopisih, številne pa so bile izdane v več deset tiskanih zbirkah. V splošnem je ta glasba malo poznana. Marsikatera arija je bila prvotno sestavni del kakega dvornega baleta, kasneje pa sprejeta v kako tiskano zbirko in peta kot samostojno delo.

Velja, da je bila francoska lirika 17. stoletja precej neodvisna od italijanske in da ni sledila italijanskim zgledom niti po obliki niti po odnosu do besedila

niti po melodiki. Nasprotno naj bi se v dvorni ariji razvila značilna francoska melodika, ki je imela svoje nadaljevanje v arijah Lullyjevih in drugih oper.

DVORNI BALET

Nedvomno je v francoski glasbi 17. stoletja najopaznejša lirična tragedija, tj. francoska opera. Nastala in uveljavila se je kot reakcija na italijansko opero in v tem smislu bi se lahko razmišljalo, da je z njo v vzročni povezavi. A če opazujemo posamezne vidike lirične tragedije, lahko vidimo, da je zrasla iz tradicije francoskega gledališča in francoske glasbe, še zlasti tiste, ki je bila povezana z gledališčem.

Konec 16. in v prvi polovici 17. stoletja so bili najpomembnejši glasbeno-gledališki dogodki v Franciji dvorni baleti (v ednini »ballet de cour«), ki so se prirejali predvsem na kraljevem dvoru, v manjšem obsegu pa tudi na dvorih visokih aristokratov. Francoski dvorni balet je kot tip dogodka primerljiv z italijansko mascherato in angleško masko. V zgodnjem razvoju žanra je imela ključno vlogo Caterina de' Medici (1519–1589), žena francoskega kralja Henrika II. in regentka Francije v letih 1560–1563, ki je prihajala s toskanskega dvora in zato dobro poznala italijansko mascherato.

Dvorni balet se je začel z orkestrsko uverturo. Sledilo je nekaj koreografsko izdelanih in vsebinsko povezanih nastopov kostumiranih plesalcev, ki so plesali ob orkestrski glasbi ali zboru. Posamezne nastope je pogosto uvajala recitirana ali peta pesem, po žanru lahko dvorna arija. Na koncu je bil »grand ballet«, 'veliki balet', v katerem so kot plesalci nastopili vsi prisotni.

Baleti so bili pogosti zlasti v 17. stoletju in prirejali so se ob posebnih priložnostih. Njihova vsebina je bila zmeraj uravnana na določene dogodke v dvornem življenju in na določene politične razmere, in sicer tako, da sta se skozi vsebino samoreprezentirala kralj in njegov dvor. Povedano z drugimi besedami: z danim baletom se je skušala prikazovati in utrjevati določena podoba in drža kraljevega dvora.

Pri pripravi baleta je sodelovala vrsta umetnikov: scenaristi, koreografi, literati, glasbeniki. Glasbo za balet, uverturo, plesne kompozicije, zборе in arije je pogosto prispevalo več skladateljev: glasba za ples je bila običajno delo skladatelja baletne glasbe, arije je morda uglasbil kraljevi komorni skladatelj itd. Prav zaradi tega dvorni baleti niso bili dokončna in enovita glasbena dela, pač pa enkratni glasbeni in gledališki dogodki. Balet je običajno spremljala tiskana knjižica, iz katere sta bili razvidni vsebina in njen smisel. Medtem ko so naslovi, vsebine, besedila v baletu petih pesmi bolj ali manj znana, je njihova

glasba povečini izgubljena ali pa fragmentarna, tako da jo je treba hipotetično rekonstruirati na osnovi tistega, kar se ve o sodelujočih skladateljih.

BALET LE BALLET ROYAL DE LA NUIT

Eden največjih baletov francoskega dvora je bil *Le Ballet royal de la nuit*. Leta 1652 je bil zadušen upor frondistov. Sledila so velika praznovanja, vrhunec katerih je bil 'Kraljevi balet o noči' ali balet 'Noč', izveden oziroma prirejen v noči s 23. na 24. februar 1653. Balet, v katerem je sodelovalo okoli dvesto ljudi, je v vrsti več deset prizorov prikazoval, kaj se dogaja ponoči. Ker se je izvajal čez noč – trajal je okoli dvanajst ur –, je čas njegovega dejanskega poteka sovpadal s časom prikazovanih dogodkov. Balet je imel štiri dele: prvi je potekal med šesto in deveto uro, drugi med deveto in polnočjo, tretji med polnočjo in tretjo uro zjutraj in četrti med tretjo in šesto uro zjutraj.

O vsebini nekaterih prizorov iz posameznih delov: *I. del* (med šesto in deveto uro zvečer): Sonce zaide, na vozu iz oblakov, ki ga poganjajo sove, se pripelje Noč. Spremlja jo dvanajst nočnih ur, ki zaplešejo prvi balet (>entrée<). Proteus vodi morska bitja v morsko duplino, pri čemer se večkrat spremeni. Utrujeni lovci zatrobijo na rogove. Pastirji privedejo čredo domov. Roparji napadejo trgovca. Skupina Egipčanov prerokuje in poskuša ob tem krasti. Trgovci zapirajo svoje trgovine. Prižigalci svetilk prižigajo svetilke; sledita jim dve svetilki, ki se v taktu zapirata in odpirata. Na čudodelnem dvoru se zdravijo pohabljeni in grbasti; ti zapojejo svojemu zdravniku komično serena-do. *II. del* (med deveto in dvanajsto uro zvečer, čas, ko se prirejajo banketi in plesi): Tri Parke, Starost in Žalost nastopijo s petjem. Z neba se spusti Venera; spremljajo jo Srečni duh, Smehljaj in Igra. Nastopijo paži, ki pripravijo oder za sledeče balete. Sledijo, kot igra v igri, tri baletne scene: Tetidina poroka, balet z maskami iz Ariostovega epa *Orlando furioso*, ki zaplešejo vrsto courant in branlov (>branle<), in pantomima o Amfitrionu. Drugi del se zaključi s sarabando, ki jo zaplešejo kot Španci kostumirani plesalci. *III. del* (od polnoči do treh zjutraj): Na vozu se prikaže Luna, ki jo obkrožajo zvezde, vendar se ji umaknejo, da lahko občuduje svojega Endimiona. Pripelje se oblak, ki zakrije zaljubljenca pred pogledi gledalcev. Astrologa Ptolemaj in Zoroaster raziskujeta nočno nebo. Skupina kmetov je zbegana zaradi luninega izginotja; koribanti s cimbalami pokličejo Luno, da se vrne nazaj na nebo. Na kozlu prijezdi demon, ki ukaže šestim drugim demonom, naj opozorijo čarovnico na pripravljajočo se čarovniško orgijo. Pojavijo se polžje hiše, iz katerih se izvijajo pošasti, ki se dvignejo v nebo. Sledijo jim čarovnice in volkodlaki. Scena se spremeni in prikaže se orgija čarovnic; ko se ji trije radovedneži skušajo približati, izgine. V naslednjem prizoru zagori hiša, iz katere pritečejo napol

oblečeni prebivalci, medtem ko vodi straža tatove v ječo. *IV. del* (od treh do šestih zjutraj): Poosebljeno Spanje in poosebljeni Molk hvalita Ludvika XIV. Ko zaspita, pridejo Sanje in demoni štirih elementov (Ogenj, Zrak, Voda in Zemlja). Na njihov ukaz se pojavijo štirje človeški temperamenti in v nadaljevanju so prikazane njihove sanje: Kolerik sanja o prigodah v zvezi s Turki in kristjani; sanje melanholika predstavlja filozof, ki ga bega preseljevanje duše; dušo ponazarja stalno spreminjajoča se ženska figura. V naslednjem prizoru nastopi pesnik, ki občuduje svojo izvoljenko. Trije ponarejevalci denarja pridejo iz svojega bivališča. Jutro je, kovači začnejo z delom. Pojavi se zvezda Danica; na svojem vozu ji sledi jutranja zarja Aurora, ki jo obkroža dvanajst dnevnih ur. Aurora in ure se umaknejo, ko vzide Sonce, središčna figura zadnjega baleta. Sonce obkrožajo Čast, Milina, Zmaga, Ljubezen, Slava in Mir. Figuro Sonca je odplesal Ludvik XIV., ki je imel takrat petnajst let.

Kot je razvidno iz tega opisa, se je v baletu izmenjavalo mitološko z alegoričnim, magično z realnim, lirsko z grotesknim. Z vsem tem, zlasti pa z neprikritim povelečevanjem figure kralja je bil balet, ki je imel izredno bogato sceno in dekor, značilna in zvesta slika svojega okolja. Njegova glasba je le delno ohranjena.

ITALIJANSKA OPERA NA FRANCOSKEM DVORU

Kot drugje po Evropi je bila italijanska glasba v 17. stoletju znana tudi v Franciji, zlasti na francoskem dvoru. Zunanja spodbuda njenega prodora v Francijo so bile družbene in politične vezi. Kar dva francoska kralja sta imela ženi iz družine de' Medici: Henrik II. (1547–1559), čigar žena je bila Caterina de' Medici, ter Henrik IV. (1589–1610), za katerega poroko z Mario de' Medici je bila napisana opera *Euridice* (gl. str. 61). Maria de' Medici, babica Ludvika XIV., je bila v letih 1610–1617 tudi francoska regentka, in prav zaradi nje sta se leta 1602 na francoskem dvoru mudila Giulio Caccini ter pesnik Ottavio Rinuccini, oba s toskanskega dvora.

Po smrti Ludvika XIII. leta 1643, ko je zaradi mladoletnosti Ludvika XIV. dejansko oblast prevzel kardinal Jules Mazarin, ki je bil po rodu Italijan, je bilo italijanske umetnosti na francoskem dvoru še več. Italijanski umetniki so imeli tu svojega superintendenta in predstavljali so svojsko skupino. Francoski dvor so pogosto obiskovali italijanski skladatelji in pevci, ki so tu izvajali italijanske kantate. Mazarin je na dvor povabil slavnega italijanskega arhitekta in scenografa Giacoma Torellija (1608–1678), poznavalca in izumitelja tehničnih

možnosti scenskega uprizarjanja. Torelli je bil na francoskem dvoru dejaven kot scenograf številnih gledaliških predstav.

Kot je bilo omenjeno (gl. str. 144), so se leta 1645 člani rimske družine Barberini, ki so v Rimu uprizarjali opere, iz političnih razlogov zatekli v Francijo. Leto kasneje je za svojim gospodom, kardinalom Antoniem Barberinijem, prispel tja tudi rimski skladatelj Luigi Rossi. Rossi je za francoski dvor komponiral in izvajal svoje italijanske kantate, med drugim tudi v dvorcu Fontainebleau, kjer je dvor leta 1646 preživel poletje. Vrhunec Rossijevega francoskega delovanja je bila ustvaritev opere *Orfeo* ('Orfej'), ki je bila večkrat uprizorjena v pariški Palais Royal, prvič marca 1647 (gl. str. 144). Ta opera je bila izredno draga, zato je doživela hudo kritiko Mazarinovih političnih nasprotnikov, frondistov.

Tudi za poroko Ludvika XIV. s špansko infantinjo Marijo Terezijo si je Mazarin zamislil italijansko opero, ki jo je naročil, kot je bilo že opisano (gl. str. 168), pri takrat najvidnejšem beneškem skladatelju F. Cavalliju. Za priložnost naj bi bilo zgrajeno novo gledališče v palači v Les Tuileries. Leta 1660 je Cavalli sam prispel v Pariz, kjer je ostal dve leti. V času, ko je bil v Parizu, je bila v palači Louvre, v njeni slikarski galeriji, izvedena njegova opera *Xerse* ('Kserkses'). Za kraljevo poroko pa je Cavalli v Parizu napisal novo opero *Ercole amante* ('Herkul ljubimec'). Ta je bila prvič izvedena v novem gledališču v palači Les Tuileries dne 7. februarja 1662, že po kraljevi poroki, ki je bila leta 1660. Opera je vključevala balete, za katere je glasbo prispeval J.-B. Lully. Mazarin, ki je umrl leta 1661, izvedbe opere ni čakal. Njegova smrt je pomenila konec prevlade italijanske umetnosti na francoskem dvoru.

Po Mazarinovi smrti je bilo vse bolj očitno, da se italijanska opera v Franciji ne bo mogla uveljaviti. A prav odklonilni odnos do nje je privedel do francoske opere oziroma lirične tragedije. Kot je bilo že omenjeno, je bil njen tvorec J.-B. Lully, ki je bil po rodu Italijan.

JEAN-BAPTISTE LULLY

Življenje (Firence 1632 – Pariz 1687). Lully, katerega pravo ime je bilo Giovanni Battista Lulli, je bil po rodu Florentinec. Njegov oče, ki je bil kmečkega porekla, se je v Firencah poročil s hčerko nekega mlinarja in postal tako mlinar in trgovec. Lully je otroška leta preživel v Firencah in domneva se, da se je pri firenških frančiškanih učil violine in kitare. Leta 1646, ko mu je bilo štirinajst let, se je preselil v Pariz, najbrž po posredovanju nekega francoskega plemenitaša, ki je za svojo nečakinjo Ano Marijo Luizo Orleansko (Anne

Marie Louise d'Orléans), sestrično Ludvika XIV., iskal služabnika, s katerim bi lahko govorila italijansko. Sredi najstniških let je tako Lully postal »garçon de chambre« imenovane gosposdične, ki je imela svoje prostore v osrčju Pariza, v Palais des Tuileries. (Tuilerijska palača, ki je zapirala zahodni del Louvra, je bila konec 19. stoletja porušena.)

V svoji novi okolici je imel Lully dovolj možnosti za razgledovanje in napredovanje v glasbi. Spoznal je francosko glasbo, zlasti baletno, seznanil pa se je lahko tudi z italijansko, saj je bilo v tistem času v Parizu več italijanskih umetnikov. Kje in pri kom se je Lully učil igranja, komponiranja in plesa, ni natančno znano, a med drugim je bil povezan s takratnim vodjo kraljevih baletnikov, »maître à danser du roi«. Do svojega dvajsetega leta se je razvil v odličnega violinista, kitarista in plesalca. Sam je kasneje izjavil, da ni nikoli presegel glasbenega znanja, ki si ga je pridobil do sedemnajstega leta, pač pa da ga je le poglobljal. Po porazu stranke frondistov konec leta 1652 se je morala Lullyjeva gospodarica, ki je bila na njihovi strani, umakniti iz Pariza. Lully ji je najbrž sledil, a jo je kmalu zapustil in našel pot na kraljevi dvor, morda po posredovanju mojstra dvornega baleta. 23. februarja 1653 je bil kot plesalec, morda pa tudi kot skladatelj udeležen v baletu *Le ballet royal de la nuit* ('Kraljevi balet o noči'). Zdi se, da si je znal pridobiti naklonjenost dvora in mladega kralja, kajti le nekaj dni za tem je bil imenovan za skladatelja kraljeve instrumentalne glasbe (»compositeur de la musique instrumentale du roi«). V tej vlogi je hkrati z nekaterimi drugimi skladatelji komponiral zlasti glasbo za dvorne balette.

V naslednjih letih je Lully, ki se je v življenju dvora z njegovimi intrigami dobro znašel, kombiniral kariero skladatelja in plesalca. Kot plesalec je bil odličen zlasti v karakternih vlogah, ki so mu omogočale razvijanje pantomimičnega talenta. V baletih je pogosto plesal z nekaj let mlajšim kraljem, kateremu se je očitno prikupil. Postal je njegov najljubši glasbenik, kar je znal tudi ustrezno izkoristiti. Ker ni soglašal z načinom igranja dvornega godalnega ansambla, slavnih »24 kraljevih godal«, je s svojim vplivom pri kralju dosegel, da mu je zaupal manjšo godalno skupino, že omenjene »Petits Violons«. Sčasoma je postal glavni skladatelj glasbe za dvorne balette in ko je leta 1661 odrasli kralj začel vladati, ga je imenoval za 'nadzornika kraljeve komorne glasbe', »surintendant de la musique de la chambre du roi«, kar je bilo v hierarhiji dvornih glasbenikov zelo visoko.

Leta 1661 je Lully postal francoski državljan in leta 1662 se je poročil s hčerko dvornega skladatelja Michela Lamberta (gl. str. 361). Njegovo poročno pogodbo je med drugimi podpisal sam kralj, kar priča o tem, da je bil ugledna in vplivna osebnost. Lully se je v Franciji razglašal za aristokrata: V poročni

pogodbi, kot tudi v dokumentu, s katerim je postal naturalizirani Francoz, je ob pofrancozeni obliki njegovega priimka zamolčano njegovo preprosto poreklo, pač pa je navedeno, da je sin florentinskega plemiča («gentilhomme»).

V šestdesetih letih je Lully sodeloval z najvidnejšimi francoskimi dramatikami. Zlasti je komponiral tako imenovane »comédies-ballets«, glasbo za baletne prizore Molièrovih komedij. Stiki z Molièrom so mu omogočili, da se je dodobra seznanil z gledališčem in poglobil svoje znanje o njem. V Molièrovih predstavah je tudi nastopal: kot pevec, igralec in plesalec. Tako je pod psevdonimom »Il Signor Chiacchiarone« ('gospod Blebetač') nastopil npr. v Molièrovi komediji Žlahtni meščan. Komedije, ki sta jih snovala »slavna Baptista«, kot se je dvojica včasih označevala, so bile predstavljene najprej na kraljevem dvoru, potem pa v Molièrovem gledališču v Palais Royal. Vendar sta se na začetku sedemdesetih let umetnika sprla, zelo verjetno zaradi denarja. Znano je, da je premožnemu Lullyju, ki je začel graditi lastno hišo sredi Pariza, Molière posodil večjo vsoto denarja; a najbrž je bil glavni razlog za spor v tem, da Molière Lullyju po mnenju slednjega ni izplačeval ustrezno visokih deležev od skupnih predstav.

Vrhunec svoje kariere je Lully dosegel z operami, ki jih je komponiral in uprizarjal v sedemdesetih in osemdesetih letih. Leta 1669 je Ludvik XIV. podelil francoskemu pesniku in libretistu Pierru Perrinu privilegij za uprizarjanje oper. V okviru prireditev, ki jih je dopuščal privilegij, sta Pierre Perrin in skladatelj Robert Cambert leta 1671 z lepim uspehom uprizorila prvo francosko opero z naslovom *Pomone* ('Pomona', boginja sadja). A Perrin je kmalu zašel v spore s svojimi sodelavci in zapadel v dolgove. Njegov finančni propad je spretno izkoristil Lully, ki je od njega odkupil kraljevi privilegij. Kljub nasprotovanju Lullyju nenaklonjenega tabora, v katerem je bil tudi Molière, je Ludvik XIV. leta 1672 s patentom priznal veljavnost Lullyjevega privilegija. Lully je tako postal direktor »Académie Royale de Musique« ('Kraljeva glasbena akademija'), ki je imela edina v kraljestvu pravico uprizarjati v celoti peta dramska dela: brez Lullyjevega pisnega dovoljenja tega ni smel delati nihče drugi. S tem si je Lully zagotovil popolni monopol nad francosko opero. Kasneje si je izposloval še druge prednosti, ki so utrjevale njegov položaj: Po patentu iz leta 1673 število glasbenih izvajalcev v igrah zunaj njegove Akademije ni smelo preseči osem – dva pevca in šest instrumentalistov; prav tako igre zunaj njegove Akademije niso smele imeti plesalcev. Lully je svoj monopolni položaj dobro izkoriščal in med drugim je za primerno plačilo dovolil odprtje podobne akademije, kot je bila njegova, v Marseillu.

Kot direktor Akademije je Lully sklenil poslovno partnerstvo z arhitektom in scenaristom Carlom Vigaranim. Njegov stalni libretist je postal pesnik

Philippe Quinault. Za gledališče je najel in preuredil nekdanje teniško igrišče Bel-Air v ulici Rue de Vaugirard; ko pa je Molière leta 1673 umrl, je kralj dovolil, da se je Lullyjeva Akademija s svojimi javnimi predstavami preselila v gledališče v Palais Royal, ki ga je imela pred tem Molièrova igralska skupina. Ker je bil kralj navdušen nad Lullyjevimi stvaritvami, so se Lullyjeve opere izvajale najprej na kraljevem dvoru, potem pa v Palais Royal, kamor je smel Lully prenesti tudi sceno in kostume. Na ta način je Lully od leta 1672 do smrti ustvaril 16 opernih del, večinoma liričnih tragedij. Povprečno je vsako leto napisal eno in znano je, da je za ustvaritev novega opernega dela potreboval okoli tri mesece.

Kot povzpetic je imel Lully tudi nasprotnike. Do hudega spora je prišlo med njim in nosilcem privilegija za uprizarjanje gledaliških predstav (»Académie Royale des Spectacles«). Ta je hotel od Lullyja kupiti pravico, da bi smel v svojih predstavah imeti tudi glasbo, a Lully je v zameno zahteval soudeležbo pri privilegiju. Poleg tega je lastnik privilegija gledaliških predstav skušal pridobiti na svojo stran Lullyjevega partnerja Vigaranija, s čimer bi spodkopal Lullyjevo Akademijo. Slednjič je preko sporočil ene od svojih pevk Lully posumil, da ga lastnik privilegija gledaliških predstav namerava zastrupiti. Prišlo je do več let trajajočega sodnega spora, ki skladateljeve osebnosti ne kaže v najlepši luči in ki se je leta 1677 končal z oprostivijo Lullyjevega nasprotnika.

V vseh svojih podjetjih je imel Lully zaslombo v kralju, ki je cenil njegovo glasbo. Vendar so ga njegovi nasprotniki leta 1677 pri kralju očrnil, in sicer z govoricami, da Lullyjeva najnovejša opera, *Isis* po imenu ('Izis', egipčanska boginja), namiguje na razmere na dvoru in na kraljeve simpatije do neke dvorjanke. Govorice niso ostale brez posledic, a kralj zamere ni dolgo gojil, saj je bil že jeseni istega leta boter enemu od Lullyjevih sinov. Vrhunec dvornih časti je Lully dosegel leta 1681, ko si je izposloval in za precejšnjo vsoto denarja kupil naslov kraljevega tajnika, kar je pomenilo, da je bil tik pred poplemenitjem. Odslej se je podpisoval kot »secrétaire du Roi« in »Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté« ('kraljevi tajnik', 'nadzornik glasbe njegovega veličanstva'). A kraljevo pokroviteljstvo je slednjič vendarle usahnilo. Leta 1685 se je izvedelo za neko Lullyjevo dejanje, ki ga Ludvik XIV., ki se je v tistem času nagibal k strožji moralnosti, ni hotel spregledati. Lullyjeva leta 1686 nastala opera *Armide* ('Armida') tako ni bila izvedena na dvoru, pač pa le v Palais Royal. Tudi njegova zadnja dokončana opera, petnajsta po vrsti, *Acis et Galatée* ('Acis in Galateja') je obšla kraljevi dvor. Lully jo je napisal za svojega novega zaščitnika, vojvodo de Vendôme (Louis-Joseph de Vendôme), in sicer ob priliki obiska prestolonaslednika na njegovem gradu Anet. Kasneje

je bila uprizorjena še v Palais Royal. Lully je umrl za gangreno kot posledico rane, ki si jo je nehote prizadel s palico, s katero je tolkel takt med dirigiranjem lastnega *Te Deum*, izvedenega ob priložnosti kraljeve ozdravitve po operaciji.

Opus. Osrednji del Lullyjevega opusa šteje 16 oper, od katerih zadnja ni dokončana. Najbolj znane med njimi so *Armide* ('Armida'), *Acis et Galatée* ('Acis in Galateja'), *Atys* ('Atis'), *Alceste* ('Alkesta'), *Psyché* ('Psiha') itd. Nadalje obsega 29 baletov, 10 komedijskih baletov in še nekaj posamičnih sorodnih baletnih del (med drugim tipa divertissement). Skladateljev sakralni opus sestoji iz 22 motetov, 12 velikih in 10 malih, med katerimi je tudi *Te Deum*. Kot drobiž naj bosta ob tem omenjena še dobra dva ducata uglasbitev različnih francoskih lirskih besedil, nekaj posamičnih orkestrskih skladb, večinoma maršev ali plesov, in 18 triov za dve violini in continuo. Ti trii, imenovani *Trios pour le coucher du roi* ('Troi za kraljevo spanje'), so bili napisani kot kraljeva predpalna glasba.

LIRIČNA TRAGEDIJA

V sklopu Lullyjevega življenjepisa so bili prikazani začetki francoske opere. Prva francoska opera sicer ni bila njegovo delo, vendar velja za začetnika novega žanra, prav J.-B. Lully. Kot nosilec kraljevega privilegija je okoli petnajst let edini komponiral in uprizarjal francoske opere in razločno oblikoval podobo nove glasbenogledališke zvrsti. Omenjeno je bilo, da je francoska opera nastala kot odgovor na italijansko; tako je razumljivo, da se od nje precej razlikuje.

Razliko vidimo že pri opernih dramskih besedilih. Lullyjevi libretisti in med njimi zlasti Philippe Quinault (1635–1688), ki je napisal večino libretov za Lullyjeva dela, so bili literati, zavezani sočasni francoski literaturi. Francoska opera se je tako v literarnem pogledu navezala na francosko klasicistično dramatiko 17. stoletja, zlasti na Pierra Corneillea. Lullyjeve opere imajo prolog in pet dejanj, razdeljenih v manjše število prizorov (štiri, pet). Drugače kot italijanske opere upoštevajo načelo o enotnosti kraja, časa in dejanja, kot se je uveljavilo v francoski klasicistični dramatik. To pomeni, da je dramsko dogajanje Lullyjevih oper mnogo bolj enotno kot v sočasnih italijanskih zgodbah. Tudi v pogledu obravnavane snovi je Lullyjeva oziroma francoska opera dolžnica sočasnemu gledališču. Domala vse Lullyjeve opere obravnavajo mitološko snov; le nekaj jih prikazuje zgodbe iz novejše epske literature in med njimi je *Armide*. Skoraj vse so po svoji vsebini tragedije, zato v njih ni mešanja tragičnega in komičnega, značilnega za italijansko opero. Lully je svoja dela sam poimenoval z izrazom »tragédie en musique« (’uglasbena tragedija’). Kasneje se je zanje uveljavil izraz »tragédie lyrique«. Ta izraz ne pomeni, da ima tragedija lirski značaj; ’lirična tragedija’ je lirična le v tem smislu, da je

peta. *Acis et Galatée*, edina Lullyjeva opera, ki ni tragedija – po svoji vsebini je heroična pastoralna –, se v bistvenih glasbenih in dramskih značilnosti ne ločuje od njegovih liričnih tragedij.

Kot italijanske opere 17. stoletja sestojijo tudi Lullyjeve iz recitativa oziroma recitativnih nastopov, arij, ki jih je manj kot v italijanski operi, zborov, ki jih je več, in instrumentalnih kompozicij. Libreti Lullyjevih oper so zasnovani tako, da so nastopi posameznih oseb, četudi se pogovarjajo, razmeroma dolgi in obsegajo po tri, pet, sedem in več verzov. Le redko obsega nastop osebe en sam verz in tudi dialogi le redko sestojijo iz zaporedja kratkih, enoverznih izjav. To pomeni, da so nastopi oseb – v sočasni francoski terminologiji se je nastop osebe imenoval »*récit*« – razmeroma dolgi in prav zato kažejo tendenco po glasbenooblikovni zaključenosti. Mnogi so krajše formalno zaključene kompozicije, ki se končajo z razločno kadenco na toniki. Mestoma, zlasti v dialogih, je tudi drugače: nastop osebe se ne zaključi s kadenco na toniki, pač pa s kadenco na kaki drugi stopnji (npr. dominantni), s tonično kadenco pa se zaključi naslednji oziroma kateri od naslednjih nastopov.

Lully se je zavedal, da mora melodika francoske opere izhajati iz melodike francoskega jezika in da mora biti drugačna kot v sočasni italijanski operi. Čeprav najbrž ni vedel, da je Vincenzo Galilei že stoletje pred njim pozval skladatelje, naj se učijo pri gledališču, je tudi sam stremel k temu, da bi zvočnost francoskega jezika prenesel v glasbo. Tako je razvil značilno melodiko, po kateri se njegova dela ločijo od sočasne italijanske opere.

Nastopi oseb so uglasbeni kot recitativ, ki je dveh vrst: »*récitatif simple*« in »*récitatif mesuré*«. 'Prosti recitativ', kot bi lahko smiselno prevedli termin »*simple*«, je pravi recitativ, pri katerem sledi glasbeni ritem ritmu govora. Melodija je oblikovana po intonaciji francoskega jezika in je običajno zelo razgibana. Prosti recitativ v Lullyjevih operah ni posebno pogost; skladatelj ga je uporabljal zlasti za čustveno napete prizore, in ne za konvencionalno uglasbljanje dialogov kot v sočasni in kasnejši italijanski operi. Pogostejši od prostega recitativa je v Lullyjevih operah 'menzurirani recitativ'. Ta ima razpoznavni glasbeni metrum – razločno čutimo metrični utrip – in se razvija preko spevnih fraz. Ker so nastopi oseb v Lullyjevih operah pogosto oblikovno zaključeni, so za Lullyjeve opere značilni zlasti oblikovno zaključeni nastopi v menzuriranem recitativu. Melodika nastopov v menzuriranem recitativu je navadno silabična; fraze se navezujejo druga na drugo, vendar niso oblikovane tako, da bi imele svojsko tematiko kot v ariji. Mestoma se na koncu nastopa ponovi začetna fraza ali nekaj začetnih fraz z začetnim besedilom, s čimer je zaokroženost oblike še posebej poudarjena. Mnogi prizori Lullyjevih oper ali njihovih odlomki sestojijo iz zaporedja nastopov v menzuriranem recitativu;

prav zato nudijo Lullyjeve opere obilo privlačne in lepe melodike. Vendar je ob ločevanju dveh vrst recitativov treba omeniti, da se je Lully pri uglasbljanju besedila čutil prostega in ni sledil vnaprejšnjim shemam ali predstavam, kako naj bi bil kateri del besedila uglasben. Za večjo učinkovitost je kadar koli prekinil prosti recitativ in prešel v menzuriranega ali obratno. Kot se večkrat poudarja, je draž Lullyjevih oper v nenehnem menjavanju in prilagajanju glasbe odrskemu dogajanju oziroma notranjemu doživljanju prikazovanih oseb.

Lullyjeve opere imajo tudi arije in duete, a tovrstne kompozicije niso niti številne niti dolge. Arije so oblikovno različne, vendar težijo k pesemski obliki, s čimer se ločijo od menzuriranega recitativa. Zanje je značilno zavestno ponavljanje posameznih delov oziroma oblikovanje kompozicije z zavestnim ponavljanjem. Armidina arija s konca II. dejanja istoimenske opere ima npr. obliko AABCC z instrumentalnim uvodom, ki sestoji iz delov ABC. Arija da capo, tako značilna za sočasno italijansko opero, je v Lullyjevih tragedijah domala odsotna. Kot arije nasploh imajo tudi Lullyjeve razpoznavno afektno vrednost, ki je večkrat izražena preko izrazitih plesnih ritmov. Velja, da je Lully kot skladatelj arij izhajal iz tradicije dvorne arije.

Drugače kot v sočasni italijanski operi ima v Lullyjevih delih pomembno vlogo zbor. Zbor lahko predstavlja določeno v drami prisotno skupino oseb, mestoma pa ima zgolj glasbeni pomen, se pravi, da ga sestavljajo vse na odru prisotne osebe, ki na neki način komentirajo dogajanje. Lullyjevi zbori niso posebno dolgi; skoraj vedno so homofoni z izrazito melodijo v zgornjem glasu. Pogosto sestojijo iz vrste medsebojno navezujočih se fraz z zaključno kadenco in so kot taki oblikovno primerljivi z nastopi v menzuriranem recitativu. Včasih se zbor izmenjuje z nastopi v menzuriranem recitativu ali pa se ponovi predhodni menzurirani recitativ, predelan v zborsko kompozicijo, kar ima tako odrsko kot glasbeno svojski učinek.

Lullyjeve opere se od sočasnih italijanskih razlikujejo tudi po večjem številu in pomembnejši vlogi instrumentalnih kompozicij. Osnova Lullyjevega orkestra je bil petglasni (ne štiriglasni) godalni orkester iz dveh violin, dveh viol ter continua. Godalom so se priložnostno pridruževala še nekatera pihala (flavta, oboa, fagot). Lullyjeve opere se začenjajo s francosko uverturo (gl. str. 389). Scene ali nastope oseb večkrat uvajajo kratke instrumentalne skladbe, ki včasih formalno niti niso zaključene; naslovljene so kot »prélude« ali »ritournelle«, brez razpoznavne razlike med enim in drugim poimenovanjem. A najizrazitejše instrumentalne kompozicije Lullyjevih oper so plesi, namenjeni pogostim baletnim prizorom. Med najpogostejšimi so »entrée«, kar je kompozicija ob začetku baletnega prizora, gavota, menuet, arija, kar je spevna instrumentalna kompozicija, canarie, sarabanda, rondo, passacaglia; v zadnjih

dveh primerih se naslov nanaša na glasbeno obliko. Kot vsi plesi 17. in 18. stoletja so tudi Lullyjevi simetrične kompozicije v dvodelni ali rondojski obliki z obveznim ponavljanjem posameznih delov. S tega stališča so konvencionalni. Vendar so kot glasba izvirni, inventivni, iskreni; imajo izrazit ritmični in plesni značaj, prepričljivo nakazujejo gibanje in spodbujajo koreografsko domišljijo.

Prizori, ki sestavljajo dejanja Lullyjevih oper, niso le vsebinske enote drame; pogosto so tudi glasbeno enoviti. V *Armide* poteka domala vsaka scena v določeni tonaliteti, ki se menja z začetkom nove scene. Enovitost je še posebej poudarjena v prizorih, ki so namenjeni baletu; tu se dejansko dramsko dogajanje ustavi in poudarek se prenese na glasbo, gib in scenski dekor. Baletne scene vključujejo solistične nastope v obliki arij ali menzuriranega recitativa, instrumentalne plese, zборе. Instrumentalne kompozicije in zbori se po določenem času lahko tudi ponovijo, kar daje celotni sceni določeno simetrijo, ki je mogla imeti svojo paralelo v ustrezni koreografiji.

Lullyjeve opere so poudarjeno gledališka dela. Ob njih se poraja misel, da je skladatelj pri snovanju glasbe izhajal iz predstave, kako naj bi prizori in osebe učinkovito živeli na odru.

J.-B. LULLY, *ARMIDE*

Kot primer Lullyjeve opere si lahko nekoliko natančneje ogledamo *Armide* ('Armida'). To je njegovo predzadnje delo; za njim je dokončal le še pastoralo o Acisu in Galateji. Opera je nastala za skladateljevo Akademijo in prvič je bila izvedena 15. februarja 1686 v Lullyjevem opernem gledališču v Palais Royal. Libreto je napisal Lullyjev stalni libretist Philippe Quinault, ki je snov vzel iz epa *Gerusalemme liberata* ('Osvobojeni Jeruzalem') Torquatta Tassa.

Osebe: Slava (La Gloire), Modrost (La Sagesse); Damaščani: Armida (Armide), čarovnica, nečakinja kralja Hidraota, Fenicija (Phénice), njena zaupnica, Sidonija (Sidonie), njena zaupnica, Hidraot, damaščanski kralj; krščanski vitezi: Renaud, Ubald (Ubalde), Artemidor (Artémidore), Aront (Aronte), Danski vitez (Le Chevalier Danois); Lucinda (Lucinde), namišljena ljubica Danskega viteza, Melisa (Mélisse), namišljena Ubaldova ljubica; Sovraštvo (La Haine), Srečni ljubimec (Un Amant Fortuné), Pastirica (Une Bergere Héroïque), Najada (Une Naiade), nimfe, pastirji, pastirice. Ozadje dogajanja je naslednje: Krščanski vitezi se na križarskem pohodu bojujejo z damaščanskim kraljem. Damaščani so pravkar premagali kristjane in jih uklenili.

Prolog. Slava in Modrost hvalita in poveljučujeta junaka, ljubljenca obeh. V vojni je bila Slava tista, ki ga je vodila, v miru pa z njim kraljuje Modrost. Junak, v katerega dejanjih sta slava in modrost enakovredni, vabi k ogledu

igre, v kateri bo vitez Renaud sledil modrim nasvetom in zapustil Armido. Vse naj povečuje junaka, ki je združil slavo in modrost, in njegovo ime naj bo za zmeraj zapisano v templju Spomina. Z neimenovanim junakom, ki ga opevata obe alegoriji, je bil mišljen kralj Ludvik XIV.

I. dejanje, 1. prizor: Armida, Fenicija, Sidonija. Armidini spremljevalki se veselita zmage in Armidine čarovniške moči, s katero je uročila poražene karščanske viteze. A Armida ni zadovoljna: eden od vitezov, Renaud, je ostal ob pogledu nanjo povsem hladnokrven. To jo je zmotilo. Zdi se ji, kot da bi ji zadal smrtni udarec, a da ga je obenem tudi vzljubila. *2. prizor:* prejšnje, Hidraot, damaščanski kralj, s spremstvom. Hidraot, Armidin stric, tudi sam čarovnik, nagovarja Armido, naj se poroči, še zlasti, ker lahko s svojo čarovniško močjo doseže, da se vsakdo zaljubi vanjo. Armida mu odgovori, da je res lahko kraljica katerega koli srca, a da jo veseli zlasti to, da je kraljica svojega. Naklonjena bo le tistemu, pove nadalje, ki bo premagal Renauda, če tak sploh obstoji. *3. prizor:* prejšnji, Damaščani. Damaščani se s plesom in pesmijo veselijo lepote svoje princeze Armide, s katero je povsem očarala in premagala ujete krščanske viteze. *4. prizor:* prejšnji, Aront. Praznovanje prekine krščanski vitez Aront, ki ranjen sporoči, da je Renaud osvobodil krščanske jetnike, ki so tako pobegnili. Aront se po opravljenem sporočilu zgrudi mrtev na tla. Vsi se zarotijo, da se bodo za to maščevali; ujeli bodo Renauda in ga usmrtili.

II. dejanje, 1. prizor: Artemidor, Renaud. Artemidor, krščanski vitez, svari Renauda pred Armido in njenimi čari, a Renaud pravi, da je do nje popolnoma hladnokrven. Gleda jo le z radovednimi očmi. *2. prizor:* Armida, Hidraot. Armida in Hidraot iz daljave urečeta Renauda; ta bo začaran zaspal in spečega bo Armida lastnoročno pokončala. *3. prizor:* Renaud sam. Sredi prelepe pokrajine Renaud ob reki začaran zaspil. *4. prizor:* Najada, nimfe, pastirji in pastirice. Pojejo o ljubezenski sreči in plešejo ob spečem Renaudu. Ovenčajo ga s cveticami in ga na ta način še dodatno začarajo. *5. prizor:* Armida, Renaud. Armida pride k spečemu Renaudu z mečem, da bi ga umorila; v trenutku, ko bi ga morala zabosti, sprevidi, da tega ne more narediti. Zaroti duhove, da odnesejo njo in še vedno spečega in začaranega Renauda v puščavo, v njen začarani grad.

5. prizor glasbeno: Mirnemu in uspavajočemu četrtemu prizoru sledi dramatični peti prizor. Harmonsko ga uvede zdrs iz G v e, v katerem poteka vse do konca. Prizor se začne s kratkim, a zelo razgibanim in dramatičnim instrumentalnim uvodom, ki mu sledi Armidin nastop, zasnovan kot prosti recitativ (»Enfin, il est en ma puissance«, 'Končno je v moji oblasti'). Če si ga ogledamo, opazimo, da se v njem zelo pogosto menja takt oziroma metrum, ki pa v glasbenem toku ni niti poudarjen niti zaznaven. Razlog za menjavanje

takta je v težnji, slediti poudarkom besedila. Z namenom, da bi bil recitativ dramsko učinkovit in glasbeno plastičen, si je Lully za skoraj vsak verz zamislil dva pomembnejša poudarka, ki naj bi padla na prvo dobo takta. A ker so verzi različno dolgi in ker jih je skladatelj različno ritmiziral, se je moral posluževati različnodobnih taktov. V celotnem besedilu recitativa so le trije verzi, ki vključujejo več ali manj kot dva poudarka: verz »Qu'il éprouve ...« ima zaradi svoje kratkosti en sam poudarek; verz »Achévons ... je frémis ...« ima zaradi oklevajočih vzklikov štiri poudarke; verz »Ah! Quelle cruauté ...« pa ima tri poudarke, ker je s sinkopo na začetku poudarjen še začetni vzklik. Recitativ je melodično zelo razgiban. Posluhuje se velikega obsega in razmeroma pogostih skokov, tudi oktavnih. S tem dobro ponazarja čustveno razdraženost osebe, ki sama sebe nima v oblasti in niha med nasprotujočimi si čustvi. Recitativu, ki se zaključi na e, sledi kratka razgibana arija (»Venez, secondez mes désirs«, 'Pridite, podprite moje želje'), v kateri Armida pokliče svoje demone. Arija, tudi v e, je le iz treh fraz (prva in tretja se ponovita). Instrumentalni uvod v arijo vnaprej poda vso njeno glasbo brez ponovitev.

III. dejanje, 1. prizor: Armida sama razmišlja o tem, da je od mnogih mladeničev ni ganil nobeden; pač pa je nad njenim srcem zavladal sovražnik, ki mu je stregla po življenju. *2. prizor:* Armida, Fenicija, Sidonija. Armida se s svojima spremljevalkama pogovarja o ljubezni do Renauda. Spremljevalki jo blagrujeta, saj jo začarani Renaud zdaj ljubi, a Armida, ki se zaveda neenakosti ljubezenskih nagnjenj, je razdvojena: Sama resnično ljubi Renauda, vendar pa brez čarovnije očitno ni bila sposobna vneti Renauda zase. Morda bi bilo bolje, da bi ga sovražila. Čeprav je čarovnica, dvomi, da ima oblast nad sabo. Sidonija jo opozori, da je sovraštvo huda stvar; če more kaj narediti zase, naj raje postane brezbrizna. Armida odgovori, da ravno tega ne more: Renauda lahko ali ljubi ali sovraži. Ob misli, da je Renaud ne ljubi zaradi nje same, pač pa zaradi njenega čarovniškega uroka, se odloči za sovraštvo. *3. prizor:* Armida sama. Armida pokliče iz pekla Sovraštvo, ki naj bi iztrgalo iz njenega srca ljubezen in jo tako rešilo pred njo. Nič ni tako strašnega, pravi Armida, kot prav ljubezen. *4. prizor:* Sovraštvo s svojim spremstvom, ki ga sestavljajo Furije, Krutost, Maščevanje, Jeza, Strasti. Sovraštvo namerava iz Armide iztrgati ljubezen. A ko izgovarja ustrezne zarotitvene besede, se Armida premisli: Če ji bo Sovraštvo odvzelo ljubezen, ji bo hkrati iztrgalo tudi srce. Sovraštvo napove Armidi nesrečen konec: Naj ima ljubezen, a ta jo bo pogubila in pahnila v prepad. Kot pravi Sovraštvo, je ne more kaznovati huje, kot da jo za zmeraj prepusti ljubezni.

IV. dejanje, 1. prizor: Ubald in Danski vitez. Viteza potujeta skozi puščavo proti Armidini palači. Iščeta Renauda, da bi ga rešila Armidinega uroka in ga odvedla. Oborožena sta s čudežnim ščitom in zlatim žezlom, ki ju bosta

varovala pred nevarnostmi, zlasti pa pred Armidinimi čarovniškimi uroki. Tudi Renaud bo ob pogledu na čudežni ščit spoznal, da je bil uročen in osvobodil se bo čarovniških sil. Med potjo srečujeta razne prikazni, ki naj bi ju odvrnile od njunega namena, vendar se ne pustita zмести. 2. *prizor*: prejšnja, Lucinda. Prikaže se Lucinda, izmišljena personifikacija ljubezenskih želja danskega viteza, in vabi ga s sabo. Danski vitez okleva in ji hoče slediti. Ubald ve, da je to le privid, ki naj bi ga odvrnil od cilja. Z zlatim žezlom se dotakne Lucinde, in ta izgine.

2. *prizor* glasbeno: Drugi prizor četrtega dejanja lahko služi za ponazoritev pestrosti in raznolikosti Lullyjevih scen. Prizor uvaja lahkotna instrumentalna arija v C. Sledi nastop Lucinde, ki je oblikovan kot menzurirani recitativ v C (»Voici la charmante retraite«) in v katerem Lucinda občuduje lepi prostorček, primeren za ljubezenske igre. Isto besedilo takoj za njo prepoje tudi zbor, in sicer v obliki nekoliko daljše homofone kompozicije. Sledita dva kratka instrumentalna plesa, gavota in canarie, namenjena baletu, oba še vedno v C. V nadaljevanju Ubald priganja Danskega viteza, ki se je zagledal v Lucindo. Besede, ki si jih izmenjata (»Allons, qui vous retient encore«), so v prostem recitativu; Ubaldovo priganjanje se konča na dominantni, Dančev odgovor pa na toniki C. Za tem ponovno zapoje Lucinda (»Jamais dans ces beaux lieux«); tudi ta njen nastop je menzurirani recitativ v C. Isto besedilo prepoje za njo še zbor, zopet kot spevno in homofono kompozicijo v C. V nadaljevanju se ponovi uvodna instrumentalna arija (ki je tudi v C). Sledi ljubezenski pogovor med Danskim vitezom in Lucindo, v katerega se z ustreznimi opozorili vmešava Ubald. Od tod dalje pa do konca prizora poteka glasba v a. Nastopi Lucinde in Danskega viteza so v menzuriranem recitativu, Ubaldovi vzkliki pa se približujejo prostemu recitativu. Posamezni nastopi se končujejo na a, E (kot dominantni) ali C (kot VI. stopnji), kar pomeni, da oblikovno niso vedno zaključeni. Ob koncu zapojeta zaljubljenca duet (»Jouissons d'un bonheur«), ki je melodično tako izrazit, da bi ga mogli razumeti kot razločno arijo (za dva). Prizor se konča z Ubaldovim nastopom (»Malgré la puissance«), še vedno v a, v katerem z žezlom izniči urok. Naslednji, 3. prizor, v katerem sta viteza prosta čarovniških moči, poteka v C: zdi se, da se je v Lullyjevi glasbeni fantaziji ljubezenska lascivnost povezovala z a, realnost pa s C.

3. *prizor*: Ubald, Danski vitez. Viteza se pogovarjata o ljubezni. Ubald pravi, da je ljubezen le iluzija. Danski vitez blagruje tiste, ki ne poznajo šibkosti, ki jo prinaša ljubezen. Tudi Ubald prizna, da je bilo lepo bivati poleg ljubljene osebe; a ko zapoveduje Slava, je treba ljubezen odsloviti. Z razumom se da kljubovati tudi najmočnejšim čarom. 4. *prizor*: prejšnja, Melisa. Pojavi se Melisa, izmišljena alegorija Ubaldovih ljubezenskih fantazij. Ubald, ki je

pravkar izjavil, da se da kljubovati tudi najmočnejšim čarom, ji hoče slediti, a Danski vitez mu iztrga iz rok čudežno žezlo, s katerim se dotakne Melise, ki v trenutku izgine. Viteza se zedinita v misli, da je ljubezen le iluzija, pred katero je treba bežati.

V. dejanje, 1. prizor: Armida, Renaud. Armida in Renaud se pogovarjata v Armidini začarani palači. Armida ima slabe slutnje, da jo čaka nesreča; več kot ima ljubezenske sreče, bolj se boji njenega konca. Napravlja se na posvet k peklenkim silam. Renaud se boji, da ga bo zapustila. Čudi se, kako je nek-daj mogel misliti, da je v življenju najpomembnejša zmaga. En sam Armidin pogled je zanj več kot ves blesk, kar ga premore Slava. Oba se zedinita, da bi raje izgubila življenje kot pa drugi drugega. Armida odide na posvet k peklenkim silam. *2. prizor:* Renaud, Naslade, srečni zaljubljeni. Renaud je obkrožen z alegorijami Naslad, s srečnimi zaljubljeni in zaljubljenkami, ki opevajo ljubezenske radosti, ki jih nudi nepovrnjiva mladost.

2. prizor glasbeno: Celotni prizor, ki traja več kot deset minut, je zasnovan kot ogromna passacaglia v g. (Passacaglia je podobno kot ciaccona kompozicija, grajena na stalnem ponavljanju iste kratke basovske melodije.) Štiritačni ostinatni bas sestoji iz padajočih tonov v intervalu čiste kvarte, tonalno od tonike do dominante. Kot je v Lullyjevih passacagliah običajno, je niz ostinatnih nastopov nekajkrat prekinjen. Prvi del passacaglie je zgolj instrumentalni in lahko bi bil tudi samostojna kompozicija. Sledijo tri kitice besedila, od katerih vsako najprej zapoje solist (srečni zaljubljenec), zatem pa zbor. Kitice niso enako uglasbene in tudi zbor vsakokrat variira glasbo predhodnega solista. Vokalni glasovi se razvijajo nad ostinatnim nizom; med posameznimi kiticami – po vsakičnem zbornem odlomku – se kompozicija nekaj časa razvija zgolj instrumentalno, ob čemer se ostinatni niz nekajkrat tudi prekine. Ko je besedilo prepeto, se ponovi prvi, instrumentalni del passacaglie. Passacaglia je s stalno ponavljajočim se basom dobra osnova za dramsko enovit prizor; ta sicer nima dogajanja, zato pa nudi možnost za bogato koreografsko kreacijo. Tako v glasbenem kot dramaturškem smislu predstavlja prizor vrhunec opere. Scena se zaključi s kratkim Renaudovim nastopom, ki je tudi v g in je zasnovan delno v prostem, delno v menzuriranem recitativu.

3. prizor: Renaud, Ubald, Danski vitez. Nastopita Ubald in Danski vitez; Ubald pokaže Renaudu ščit in ob pogledu nanj se osvobodi uroka. Renaud spozna, da je bil začaran. Ker poveljnik pričakuje Renauda, se vitezi odpravljajo iz začarane palače. *4. prizor:* prejšnji, Armida. Nastopi Armida, ki takoj opazi, da se Renaud odpravlja iz palače. Čustveno pretresena se čuti prevarano in pregovoriti ga hoče, da bi jo vzela s sabo kot jetnico. Renaud (ki je pravkar izjavil, da je en sam Armidin pogled več kot vsa slava) ji odgovori, da Slava od njega

zahteva, da pusti ljubezen in sledi dolžnosti. Armida ga obtoži brezsrčnosti: brez njega bo umrla in njena senca ga bo zalezovala in mučila z isto močjo, s katero ga ljubi. Slednjič se onesvesti. Renaudu se Armida smili, vendar je zatrdno odločen, da se vrne k svoji vojski. Vitezi odidejo. 5. prizor: Armida sama. Armida sprevidi, da jo je Renaud dokončno zapustil in izdal. Njena bolečina se ji zdi hujša od groze večne teme. Zakaj ni pred časom verjela Sovraštvu? V svojem obupu pozove demone, naj razrušijo palačo: njena prekleta ljubezen naj za vedno ostane pokopana pod ruševinami. Ko demoni rušijo grad, Armida na letečem vozu izgine s prizorišča.

DRUGI GLASBENOGLEDALIŠKI ŽANRI

Ne glede na svojo markantnost so predstavljale Lullyjeve glasbene tragedije le del glasbenogledališkega življenja časa. Kot je razvidno iz njegovega opusa, so obstajale še druge glasbenogledališke zvrsti, se pravi, da so glasbo vključevali še nekateri drugi gledališki žanri. Vendar je med opero in drugimi glasbenogledališkimi žanri bistvena razlika: V operi se vse dogaja preko glasbe, in v tem smislu je opera izključno glasbeno delo, ki ga doživljamo kot glasbo. V drugih gledaliških žanrih je drugače; glasba je sicer lahko njihova pomembna ali celo nujna sestavina, ni pa izključujoče prva in edina. To pomeni, da izvzeta iz gledališkega dela, za katerega je nastala, ne more imeti pravega smisla in jo je zato tudi težko prav spoznati in presoјati.

Kratek pregled drugih francoskih glasbenogledaliških žanrov 17. stoletja nudi kar Lullyjev opus. Kot je bilo prikazano, je komponiral glasbo za Molièrove predstave. Glasba, nastala za govorjeno komedijo, se je imenovala »comédie-ballet«. 'Komedijski balet' je obsegal francosko uverturo, vrsto plesov, arij, posamezne glasbene prizore in intermedije. Tudi Lullyjevi baleti sestojijo iz uvodne francoske uverture in vrste plesov. Drugače kot je bilo prikazano v poglavju o dvornem baletu, vključujejo glasbo za celotni baletni dogodek oziroma za celotno baletno predstavo. Izraz »divertissement«, ki se tudi pojavlja kot oznaka nekaterih Lullyjevih del, je imel širok pomenski obseg. Običajno se z njim razume glasbeni prizor, bodisi kot del kake govorjene igre ali pa kot samostojno delo; v slednjem primeru je divertissement blizu miniaturni operi.

Medtem ko je bilo komponiranje oper le v Lullyjevi pristojnosti, so glasbo za druge gledališke žanre poleg njega komponirali še nekateri njegovi sodobniki. Iz seznamov njihovih glasbenogledaliških del si je včasih težko ustvariti predstavo o tem, kaj so v resnici bila.

SAKRALNA GLASBA

Francoska sakralna glasba prve polovice 17. stoletja je razmeroma malo znana. Njeni ustvarjalci so bili skladatelji kraljeve kapele, pa tudi skladatelji, ki so delovali v cerkvah večjih mest. Kakih pet do deset pomembnejših mojstrov se je v tem času posvečalo sakralnemu; njihovi opusi niso posebno obsežni, kar daje vtis, da je bil francoski sakralni repertoar prve polovice stoletja znatno manjši od sočasnega italijanskega ali nemškega. V žanrskem pogledu francoska sakralna glasba omenjenega časa ne izkazuje novosti: komponirale so se ne posebno številne maše, moteti, uglasbljala so se liturgična besedila. Poleg tega so se uglasbljali tudi v francoščino prevedeni psalmi. Posamezni skladatelji so sicer poznali italijanske dosežke kot continuo, Monteverdijev opus, a kljub temu je ostajala njihova glasba v splošnem zavezana tradiciji komponiranja v polifoniji enakovrednih glasov brez uporabe glasbil. To pomeni, da francoska sakralna glasba prve polovice stoletja nikakor ne kaže tako očitnega preloma s tradicijo kot napredni del sočasne italijanske glasbe. Vendar je pri nekaterih skladateljih mogoče najti dvozborje: dramatično protipostavljanje dveh zborov ali pa dramatično protipostavljanje skupine vokalnih solistov in zbora, kar nakazuje italijanskemu koncertu sorodne tendence. Med skladatelji tega časa vzbuja pozornost v različnih krajih delujoči Guillaume Bouzignac (ok. 1587–po 1642), katerega sakralna glasba je izvirno samosvoja.

Izrazitejše novosti so se v francoski sakralni glasbi začele pojavljati šele sredi stoletja. V tem času sta se razvila dva podžanra: 'veliki motet' (»grand motet«) in 'mali motet' (»petit motet«). Če se omejimo na najsplošnejše, je bil veliki motet uglasbitev latinskega liturgičnega ali paraliturgičnega besedila za večji izvajalski sestav s continuom, mali motet za manjšega s continuom; skladno s tem je bil veliki motet tudi daljša in kompozicijsko zahtevnejša skladba, mali krajša in preprostejša. Marsikateri veliki motet je nastal za kako posebno priložnost, zlasti na kraljevem dvoru. Izraz »motet« se v obeh primerih nanaša na funkcijo kompozicije in ne pomeni, da so to dela v tradiciji stare polifonije; nasprotno so veliki in mali moteti na daleč primerljivi s sočasnimi velikimi in malimi duhovnimi koncerti.

Vidnejši del francoske sakralne glasbe 17. stoletja je nastal za kraljevi dvor in njegovo kapelo. Ludvik XIV. je sam dajal prednost tihi maši (fr. »messe basse«), kjer so se mašna besedila, vključno z ordinarijskimi, tiho brala, medtem ko so se izvajale zvočno razkošne kompozicije. Prav zaradi tega predstavljajo glavnino francoske sakralne glasbe 17. stoletja uglasbitve

latinskih paraliturgičnih besedil. Komponiranje motetov, zlasti velikih, je imelo tako svoje zaledje v dejanski praksi kraljevega dvora.

HENRY DU MONT

Življenje (Borgloon ok. 1610 – Pariz 1684). Prvi francoski sakralni skladatelj, katerega glasba razločno kaže nove principe komponiranja, je bil Henry Du Mont. Po rodu je bil iz kraja Borgloon (fr. Looz, zdaj v Belgiji), a je mlada leta preživel v Maastrichtu. Skupaj z bratom sta bila pevca v tamkajšnji cerkvi Onze-Lieve-Vrouwekerk, kjer sta si pridobila glasbeno izobrazbo. Henry je kasneje obiskoval jezuitsko šolo v Maastrichtu in končno postal organist v imenovani cerkvi. Za več let ni znano, kako jih je preživel, a leta 1643 ga srečamo v Parizu kot organista v cerkvi sv. Pavla. V Parizu se je hitro uveljavil kot glasbenik in dobil francosko državljanstvo. Leta 1653 je za kratek čas odpotoval v Maastricht, se tam poročil in se z ženo vrnil k sv. Pavlu.

Kmalu za tem se je začela njegova kariera na dvoru. Postal je čembalist vojvode Anžuskega (Filip I., vojvoda Orleanski, Philippe d'Orléans), brata Ludvika XIV., po poroki slednjega pa leta 1660 organist njegove žene, kraljice Marije Terezije (španske infantinje). Ko se je leta 1663 zaradi smrti izpraznilo mesto enega od štirih podvodij v kraljevi kapeli, je pripadlo Du Montu. Ne da bi opustil mesto organista pri sv. Pavlu, je dobil še več drugih dvornih zadolžitvev oziroma naslovov: skladatelj kraljeve kapele (»compositeur de musique de la chapelle royale«), vodja kraljičine glasbe (»maître de la musique de la reine«). Po ženini smrti si je pridobil več beneficijev, tako tudi kanonikat v Maastrichtu. Spomladi 1683 mu je kralj dovolil, da se zaradi slabega zdravja umakne, in zadnje leto je preživel v hiši, ki jo je imel pri cerkvi sv. Pavla.

Opus. Du Mont je komponiral, kar se je od njega pričakovalo. V njegovem opusu so tako skoraj izključno le vokalne kompozicije, in med temi je daleč največ sakralnih: 114 malih motetov, 26 velikih motetov, 5 enoglasnih maš, zasnovanih v smislu gregorijanskega korala; del njegovega sakralnega opusa je izgubljen. Nekateri moteti imajo dialoško obliko in se zato na zunaj približujejo oratoriju; med temi je najbolj znan *Dialogus de Anima* ('Dialog o Duši'). V francoščini je vrsta uglasbitev francoskih psalmov ter nekaj čez 20 polifonih šanson, ki pa so opremljene z ansambelskimi godalnimi preludiji. Peščica instrumentalnih skladb so ansambelski ali čembalski plesi in enodelne kompozicije, označene kot simfonije. Du Mont je svoja dela objavjal v tiskih, v katere je vključil tudi nekaj instrumentalnih skladb. To pomeni, da se njegovi moteti niso izvajali le v kraljevi kapeli, pač pa tudi v številnih drugih cerkvah.

DU MONTОВI MOTETI

Skladateljevi mali moteti so pisani za enega, dva, tri in več solističnih glasov s continuumom; v nekaterih primerih se jim pridruži še eno ali nekaj glasbil, katerih glasovi so največkrat integrirani v teksturo kompozicije, se pravi, da se razvijajo hkrati s pevsкими glasovi, in ne nastopajo izmenjaje z njimi. Splošna oblika Du Montovih malih motetov je navezovalna – motivično različni deli prehajajo drugi v drugega; pri tistih za več glasov so posamezni deli lahko oblikovani v smislu imitiranja. Melodične linije so skoraj zmeraj ekspresivni arioso. Moteti za štiri glasove so oblikovani podobno staremu polifonemu motetu, vendar so njihovi posamezni deli bolj raznoliki in zaradi prisotnosti continua glede števila sočasno pojočih glasov bolj prosti.

Veliki moteti so zasnovani za manjši godalni ansambel, soliste in zbor s continuumom. Čeprav so to razmeroma dolge, tudi do deset minut trajajoče kompozicije, ne sestojijo iz stavkov in so po osnovni oblikovni zamisli kljub kaki razločnejši cezuri podobne mojstrovim malim motetom. Mogoče bi bilo reči, da je ista oblikovna zamisel uresničena v večjih dimenzijah in z obsežnejšo zasedbo. Ansambel tu ne nastopa le skupaj s pevci; kompozicija se začne z instrumentalnim uvodom (»symphonie«), ki se največkrat brez prekinitve nadaljuje v prvi nastop pevcev, in tudi v nadaljevanju je več instrumentalnih vložkov ali mediger.

MICHEL-RICHARD DE LALANDE

Življenje (Pariz 1657 – Versailles 1726). Kot je bilo omenjeno, je bil Du Montov naslednik v kraljevi kapeli Lalande. Izšel je iz družine pariškega obrtnika krojača. Njegova glasbena pot se je začela tako, da je pel v zboru pariške cerkve St Germain-l'Auxerrois. Morda ga je organist pri tej cerkvi učil igrati orgle. Kot odrasli mladenič je bil Lalande sprva organist v štirih pariških cerkvah, med drugim pri sv. Gervaziju, kjer je organistoval Charles Couperin, brat Louisa in oče Françoisa. Ko je Charles umrl, ga je do Françoisove polnoletnosti nadomeščal Lalande. Znano je, da je dobro ocenil orgelske maše takrat še zelo mladega Françoisa.

Ko se je leta 1683 Du Mont umaknil z dvora in je bilo poleg njegovega prazno še eno od štirih mest podvodje kraljeve kapele, je bil prirejen natečaj, na katerega se je prijaviло 35 glasbenikov. Menda je sam kralj Ludvik XIV. posredoval, da je bil med novimi izbranimi podvodji tudi Lalande, ki se je v naslednjih letih vse bolj uveljavljal na dvoru in opuščal svoja organistovska mesta. Leta 1685 je pridobil naziv skladatelja komorne glasbe (»compositeur de la musique de la chambre«), ki ga je, podobno kot v kraljevi kapeli, delil še

z nekom drugim; leta 1689, ko mu je bilo enaintrideset let, mu je bilo dodeljeno prestižno mesto nadzornika komorne glasbe (»surintendant de la musique de la chambre«), ki ga je tudi delil še z nekom in je bilo v hierarhiji dvornih služb zelo visoko. Lalande, ki je bil osebno znan s kraljem in njegov favorit, je še nadalje pridobival polovične ali četrtinske deleže raznih dvornih služb in nazivov: leta 1695 mu je sodeležnik naslova nadzornika komorne glasbe prodal svoj delež; leta 1709 je postal edini skladatelj kraljeve komorne glasbe in leta 1715 edini podvodja kraljeve kapele, kar je dejansko pomenilo njen vodja. Poleg običajnih obveznosti je v funkciji vodje kapele vodil glasbo ob posebnih priložnostih, tako npr. pri bogoslužju v spomin na umrlega prestolonaslednika (Ludvik, Veliki dauphin, Louis, Le Grand Dauphin, sin Ludvika XIV.), ki je bilo leta 1712 pri sv. Denisu v Parizu – tam je bila grobnica francoskih kraljev. Kot glasbenik je bil v Reimsu leta 1722 udeležen pri kronanju Ludvika XV., ki je tega leta postal polnoleten in je prevzel kraljestvo.

Leta 1684 se je Lalande poročil s pevko po imenu Anne Rebel, hčerko nekega dvornega glasbenika. Imela sta dve hčeri, ki sta bili obe pevki. Marsikateri odlomek iz svojih velikih motetov je Lalande pisal prav z mislijo na njuna glasova. Obe sta v cvetu mladosti umrli za kozami. Kot kraljev favorit in nosilec pomembnih nazivov in služb je imel Lalande zelo visoke dohodke in živel je razkošno. V Parizu je imel veliko hišo, mnogo dragocenih predmetov, nakita, slik, stanovanje v Versaillesu, hišo na podeželju, kočijo. Po smrti Ludvika XIV. leta 1715 je samoiniciativno postopoma prepuščal svoja službena mesta drugim, tako tudi svojim učencem. Leta 1722 mu je umrla žena. Naslednje leto se je ponovno poročil. Z ženo sta imela hčerko.

Opus. Lalandov opus je precej razpršen in v nekaterih segmentih žanrsko težko določljiv. Njegovo glavnino predstavlja 77 velikih motetov in nekaj čez 50 drugih sakralnih del, med katerimi so tudi mali moteti. Nadalje obsega glasbo za 24 dvornih in drugih gledaliških del ali gledaliških prireditev, ki pa je delno izgubljena. Med več kot petdesetimi natančneje težko določljivimi instrumentalnimi deli so plesi, ciaccone, kompozicije z naslovom simfonija (symphonie), ritornello (ritournelle), kot koncerti ali arije poimenovane skladbe za eno ali dve trobenti s continuom, kompozicije »pour les soupez du roy«, se pravi za kraljev obed, in še kaj. Oštevilčeni seznam Lalandovih del, ki šteje 175 enot, navaja še 3 uglasbitve francoskih lirskih besedil.

LALANDOVI VELIKI MOTETI

Daleč najpomembnejši del Lalandovega opusa predstavljajo njegovi veliki moteti, ki so nastali za kraljevo kapelo. Kot veliki moteti so to daljše uglasbitve latinskih liturgičnih ali paraliturgičnih besedil za ansambel, soliste, zbor. Velja,

da predstavljajo tipično glasbo versailleskega dvora, glasbo po okusu Ludvika XIV. in njegovih dvorjanov. Znano je, da je Lalande svoje motete predeloval in posodabljal z ozirom na lastni glasbeni razvoj, zaradi česar obstojijo v več verzijah. V 18. stoletju so bili visoko cenjeni in takoj po skladateljevi smrti so bili izdani v tisku. Izvajali se niso le v raznih cerkvah, tako pariških kot zunaj Pariza, pač pa tudi na zgolj glasbenih prireditvah, npr. v okviru koncertov Concert spirituel.

Lalandovi moteti so nastajali v razdobju več desetletij in so zato po oblikovni zasnovi in izpeljavi raznolike kompozicije. Če jih gledamo s stališča splošnega glasbenega razvoja, velja opozoriti na dvoje: (1) Lalande je v svojih večdelnih motetih, tistih, katerih deli niso medsebojno povsem neodvisni stavki, vzpostavljajl motivične povezave: motiv iz uvodne simfonije povzame zbor; motiv solističnega pevskega nastopa povzame zbor; posemezni deli kompozicije so motivično povezani itd. S tem je bila dosežena večja vsebinska strnjenost celote. (2) Lalande je v svojem razvoju prišel do zasnove moteta kot kompozicije iz oblikovno samostojnih stavkov, kar je bilo v duhu splošnega razvoja velikih vokalnih del. Njegovi tovrstni moteti sestojijo torej iz medsebojno oddeljenih arij, duetov, recitativov, zborov in iz samostojnih instrumentalnih kompozicij. Vendar pa meja med večdelnim in večstavčnim v nekaterih njegovih motetih ni povsem jasna.

M.-R. DE LALANDE, DE PROFUNDIS

Ta veliki motet je uglasbitev Ps 129 (»Iz globočine kličem k tebi, Gospod«), ki mu je dodan prvi del besedila introita maše za rajne (Requiem aeternam). Razlog za dodatek je bil zelo verjetno vezan na priložnost, za katero je kompozicija nastala; v sami liturgiji mu ni videti izvora. Motet je zasnovan za soliste, zbor in orkester; traja kake pol ure in je po dimenzijah primerljiv s sočasnimi protestantskimi kantatami.

Celota je členjena po besedilu (gl. preglednico 31): vsak verz psalma, sestojč iz dveh polovic, predstavlja kompozicijsko enoto. V dveh primerih je isti verz podan najprej z arijo in nato še z zborom, zaradi česar ima motet več kompozicijskih enot kot psalm verzov. V razvojnem smislu je pomembno to, da so enote moteta – drugače kot pri Du Montu – stavki, se pravi oblikovno zaključene kompozicije, od katerih ima vsaka lastno tematiko. Zadnji zbor (*Et lux perpetua*, 'In večna luč') se brez presledka navezuje na predhodnega; skladatelj si je zadnja dva stavka očitno zamišljal kot eno samo vsebinsko enoto, čeravno sta po obliki samostojni kompoziciji.

Preglednica 31: M.-R. de Lalande, *De profundis*

Besedilo (razdeljeno po stavkih)	Način uglasbitve	Tonaliteta
De profundis clamavi ad te Domine: Domine exaudi vocem meam.	instr. uvod → basovska arija → zbor	c
Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae.	kvartet	c
Si iniquitates observaveris Domine: Domine quis sustinebit.	tenorska arija	c
Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te Domine.	tercet	C
Sustinuit anima mea in verbo ejus: speravit anima mea in Domino.	sopranska arija z oboo	C
Sustinuit anima mea in verbo ejus: speravit anima mea in Domino.	zbor	C
A custodia matutina usque ad noctem, speret Israel in Domino.	tenor	C
A custodia matutina usque ad noctem, speret Israel in Domino.	zbor	C–c
Quia apud Dominum misericordia: et copiosa apud eum redemptio.	tenorska arija s flavto	c
Et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus ejus.	zbor	c
Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis.	zbor	c
	zbor	C

Pogled na motet daje vtis, da ga je skladatelj zavestno oblikoval kot celoto: zbori so razporejeni približno simetrično (začetek, sredina, konec); iz mrkega c-mola izstopa sredina v svetlem duru, ki ga doživimo ponovno v zaključnem zboru. Vsak stavek ima svojski izraz, svojski afekt, in afekti posameznih stavkov so nekako usklajeni. Izjema bi se mogel zdeti zadnji zbor, ki je s svojo lahkotnostjo v nasprotju s siceršnjo resnobnostjo kompozicije in jo nekako ruši. Nedvomno je skladatelja tu vodila misel na večno trajajočo svetlobo (»lux perpetua«, 'večna luč').

Kot že omenjeno, je vsak stavek moteta samostojna kompozicija. Skladatelju ni bil cilj to, da se besedilo ustrezno prepoje, pač pa, da na osnovi vsakega verza ustvari svojsko in oblikovno zaključeno kompozicijo. Nekaj primerov: Arija *Si iniquitates* je očitno tridelna; vendar njena tridelnost ni takšna, da bi bil srednji del razločno drugačen in razločno oddeljen od obeh krajnih. Različno od tega je tridelnost arije v odmiku od izhodišča in vrnitvi vanj, pri čemer sta odmikanje in vračanje predvsem v harmonskem razvoju kompozicije, ne pa v motivičnem. Podobno je mogoče reči za največjo arijo

moteta, *Sustinuit anima*. Prva polovica verza poteka v območju tonike; z drugo polovico verza se harmonski tok usmerja drugam, dokler ne nastopi kadenca na dominantni (G). Sledi besedilna in glasbena repriza prve polovice verza; za tem se z drugo polovico verza harmonski tok ponovno umika iz središča, vendar se ob koncu – za razliko od prve polovice arije – vrne vanj. V nobeni od obeh arij ni premočrtnega nizanja fraz kot v pesmi, pač pa se z odmikanjem od izhodišča in vračanjem vanj zariše določeni pripovedni krog. V tem je estetika arije drugačna od estetike pesmi. Vse to se dogaja v nepretrganem glasbenem toku brez zaključnih kadenc, kar pomeni, da ariji nista v obliki da capo.

Zelo nenavaden je zbor *A custodia*. Ima dva dela: prvi v duru obsega celotni verz, drugi v molu pa le njegovo drugo polovico. Prvi del moramo znova razdeliti na dva dela, ki ustrezata prvi in drugi polovici verza. V besedilu prve polovice verza sta podobi jutra in večera; to je uglasbeno tako, da se nekaj časa izmenjujeta dva po izrazu tako različna segmenta, da se na prvi pogled zdi, da ne sodita v isto kompozicijo. Druga polovica verza (v prvi polovici skladbe) ima drugo tematiko in motiviko. V zaključku prvega dela stavka se motet vrne v mol. V drugem delu se poje le druga polovica verza; tematika tega dela je povzeta po tematiki druge polovice verza v prvem delu kompozicije; retorično se poudarja beseda »speret«, 'naj zaupa'. Kljub tematski in afektni raznolikosti, kljub temu, da poteka prvi del zbora v drugem barvnem odtenku kot drugi, deluje stavek kot vsebinska celota.

Na podoben način bi bilo mogoče analitično opisovati še druge stavke moteta. Kompozicijski postopki, kot jih vidimo v motetu, so bolj kot Lalandove iznajdbe nekaj, kar je bilo v glasbi in duhu časa nasploh prisotno. Vendar pa to opažanje ne zmanjšuje prepričljivosti vtisa, da je glasba moteta v svoji lepoti globoko osebna.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Življenje (Pariz 1643 – Pariz 1704). Charpentier velja za najpomembnejšega sodobnika J.-B. Lullyja. Bil je sin pisarja. V Parizu se je morda šolal pri jezuitih, vsekakor pa je bil v svojih dvajsetih letih nekaj let v Rimu. Ali je res tri leta študiral pri Carissimiju, kot se mestoma zatrjuje, ni povsem gotovo; gotovo pa je, da je iz Italije prinesel vrsto italijanskih kompozicij, med njimi tudi Carissimijeve, in da je privzel italijanski glasbeni idiom. Ko se je vrnil v Pariz, star okoli sedemindvajset let, je leta 1670 postal skladatelj in pevec v zasebni glasbeni kapeli, ki jo je imela Marija Lorrainska, znana kot Mademoiselle de Guise (Marie de Guise). Ta kapela je obsegala sedem pevk in sedem pevcev, poleg teh pa še instrumentaliste. Charpentier je poleg drugega zanjo pisal glasbo za bogoslužje in svoje dramatične motete, ki se včasih pojmujejo kot

oratoriji; šest manjših oper je nastalo morda po naročilu žene nečaka njegove gospodarice, Madame de Guise (Élisabeth-Marguerite d'Orléans).

Poleg tega je bil v Parizu dejaven tudi drugače. Potem, ko je prišlo do spora med Molièrom in Lullyjem, je postal skladatelj Molièrove dramske skupine. Premiera Molièrove igre *Namišljeni bolnik* dne 10. februarja 1673 (tudi dan Molièrove smrti) je bila opremljena s Charpentierjevo glasbo. S skupino je sodeloval še kaki dve desetletji. Ob ponovnih uprizoritvah Molièrovih iger je Lullyjevo glasbo zamenjal za svojo, vendar je moral paziti, da glede glasbe v predstavah ne bi prekorajčil strogih omejitev, ki jih je narekoval Lullyjev privilegij. Povezan je bil tudi s pariškimi jezuiti. Bil je vodja kapele v jezuitskem kolegiju Collège de Clérmont (preimenovanem kasneje v Collège Louis-le-Grand) in vodja glasbe (»maître de musique«) v glavni pariški jezuitski cerkvi Saint-Louis. Poleg sakralne je za jezuite pisal tudi gledališko glasbo, se pravi glasbo za njihove igre; med drugim sta za jezuitske gledališke predstave nastali dve v celoti peti lirični tragediji z religiozno vsebino. Očitno so bili jezuiti dovolj močni, da so lahko ignorirali omejitve Lullyjevega privilegija. Po Lullyjevi smrti leta 1687 je pariška Opera začela izvajati tudi dela drugih; med temi je bilo eno Charpentierjevo delo, opera *Médée* ('Medeja'), uprizorjena leta 1693.

Charpentier ni imel nikoli mesta na dvoru, vendar je bil nekajkrat v stiku z najvišjimi aristokrati. Za prestolonaslednikovo kapelo, kapelo sina Ludvika XIV. (Ludvik, Veliki dauphin), je komponiral glasbo za bogoslužje in ustvaril zanjo dve glasbenogledališki deli. Ko je leta 1683 Ludvik XIV. razpisal mesta podvodij kraljeve kapele, se je prijavil tudi Charpentier, ki pa ni bil izbran. Ne glede na to je kmalu za tem dobil kraljevo pokojnino, morda prav zaradi sodelovanja s prestolonaslednikom. V zgodnjih devetdesetih letih je poučeval glasbo takrat še mladega Filipa II. Orleanskega, kraljevega nečaka, ki je kasneje v času mladosti Ludvika XV. kot regent vodil Francijo. Zanj naj bi spisal pravila komponiranja in igranja generalnega basa; skupaj sta menda napisala opero, ki pa se ni ohranila.

Leta 1698 se je zaradi smrti izpraznilo mesto kapelnika v Sainte-Chapelle. – To v arhitekturnem pogledu znamenito kapelo je za hrambo relikvij v 13. stoletju ustanovil Ludvik IX. (sv. Ludvik). V 17. stoletju je bila tam skupina kanonikov. – Mesto je dobil Charpentier, morda po posredovanju Filipa II. Orleanskega. Tu je ostal do smrti. Vodil je glasbo pri bogoslužju, za kapelo je komponiral in poučeval deške pevce. V Charpentierjevi zapuščini se je ohranilo delo *Epitaphium Carpentarii* ('Charpentierjev nagrobnik'), nekakšna kantata v latinščini, v kateri nastopa kot ena od oseb Charpentier sam, ki v Podzemlju razlaga, kdo je bil in kaj je na svetu delal. Med drugim pravi, da je bil glasbenik in da so ga tisti, ki se na glasbo razumejo, cenili, oni, ki se na glasbo

ne razumejo, pa ne, vendar je bilo slednjih več. Zdi se, da se je ob vsesplošnem Lullyjevem uspehu Charpentier čutil zapostavljenega.

Opus. Ker je Charpentier pisal skoraj izključno za potrebe svojega okolja, je njegov opus raznolik. Seznam njegovih del šteje 551 enot vključno s tremi spisi. Daleč največ je sakralnega (439 enot): 11 maš, dolga vrsta uglasbitev drugih liturgičnih besedil (sekvence, antifone, himnusi, Magnificat, litanije, lekcije in rezponzoriji svetega tridnevja, Te Deum, psalmi), moteti in dramatični moteti, imenovani včasih tudi oratoriji, ki jih je 35. Nadalje je v njegovem opusu kakih 30 francoskih arij (tipa air sérieux in air à boire), nekaj kantat, tudi na italijanska besedila. Skladateljeva glasbenogledališka dela, ki jih je 29, so zelo raznolika: lirične tragedije oziroma prave opere, kratke opere, pastorage, tj. kratke opere s pastoralno vsebino, baleti, posamezni glasbenogledališki prizori (divertissement), intermediji in komedijski baleti, se pravi glasbene točke h govorjenim igram. Slednjič je Charpentier avtor okoli 45 instrumentalnih ansambelskih skladb, ki so bile namenjene bodisi bogoslužju bodisi kakim drugim priložnostim. To so eno- ali večstavčna dela, s continuo in tudi brez njega. Med temi je npr. nekaj kompozicij za trobento, godala in continuo, kompozicije, poimenovane kot koncert, trio, sonata. Mojstrov instrumentalni opus ni nastajal načrtno, pač pa priložnostno, in v tem smislu je treba razumeti tudi naslove posameznih skladb.

CHARPENTIERJEVA SAKRALNA GLASBA

Kot omenjeno, je Charpentier komponiral skoraj izključno za čisto določene priložnosti; za marsikatero njegovo sakralno kompozicijo se ve ali vsaj domneva, za katero cerkev in katero kapelo (kot glasbeno institucijo) je nastala. Gotovo je to eden od razlogov, da je njegov sakralni opus tako raznolik. Vključuje tako kompozicije, zasnovane kot mali moteti – za nekaj pevcev, dve godali in continuo –, kot tudi polurne velike motete za soliste, zbor in orkester, večkrat tudi s pihali in trobili.

Med Charpentierjevimi liturgičnimi skladbami so znamenite *Tenebrae*, tj. uglasbitve oficijских jutranjičnih beril (lekcij) in njim sledečih rezponzorijev za sveto tridnevje: četrtek, petek in soboto pred veliko nočjo. Omenjeno je že bilo (gl. str. 57), da so se kot berila v teh dneh brali ali peli odlomki iz svetopisemske knjige Jeremijevih Žalostink. »Tenebrae«, 'tema', se te kompozicije imenujejo zato, ker so se v oficijских jutranjicah svetega tridnevja, ki so potekale v drugem delu noči, ob branju oziroma petju lekcij in rezponzorijev postopoma ugašale sveče. Charpentierjeve *Tenebrae* so pravzaprav sklop kompozicij, nastalih v različnih obdobjih njegove ustvarjalne poti. Po mnenju poznavalcev predstavlja začetek tipično francoske tradicije tega podžanra.

Med uglasbitvami liturgičnih besedil velja omeniti še grandiozni *Te Deum* v D za soliste, zbor, orkester s trobentami, pihali in pavkami, zamišljen kot veliki motet (v popisu skladateljevega opusa št. 146). Prvi stavek kompozicije, *Marche en rondeau* ('Marš v obliki rondeauja'), je široko poznan. (Začetek tega stavka je evrovizijski avizo.)

Charpentier je napisal okoli 200 motetov, ki so tudi zelo raznovrstni. Sodobni pregled jih z ozirom na funkcijo deli v štiri skupine: (1) Povzdigovanjski moteti so se peli sredi maše med povzdigovanjem – spremljali so osrednji del obreda. (2) Moteti *Salvum fac* so uglasbitve zmeraj istega kratkega psalmskega besedila (v Vulgati Ps 29, 10: »Gospod, daj kralju zdravje ...«), ki se je z mislijo na kralja pelo ob koncu obredov tudi zunaj kraljeve kapele. (3) Znameniti so Charpentierjevi dramatični moteti, ki jih je 35. To so moteti, v katerih se v latinskem jeziku podajajo posamezne svetopisemske in druge zgodbe, pri čemer osebe kot pevci solisti tudi same nastopajo. Taki so zelo podobni oratorijem in Charpentier se je pri njihovem komponiranju gotovo zgledoval pri Carissimiju; vendar niso pravi oratoriji, saj se niso peli na oratorijskih srečanjih, pač pa kot moteti sredi mašnega bogoslužja. (4) Slednjič so tu še priložnostni moteti, nastali za razne posebne priložnosti: za svetniške in druge praznike v posameznih cerkvah, za procesijo sv. Rešnjega Telesa, v zahvalo za kraljevo ali prestolonaslednikovo ozdravitev, ob kraljičini smrti itd.

Okoli 20 Charpentierjevih ansambelskih kompozicij je nastalo za bogoslužje. Nekatere od teh so se izvajale kot nadomestki za posamezne dele maše – podobno kot orgelski verzeti. Sem sodi tudi celotna instrumentalna maša, pisana za orkester, ki je kot instrumentalna, vendar ne orgelska maša nekaj nenavadnega. Druge instrumentalne skladbe so uvajale petje vokalnih kompozicij ali so se neobvezno in priložnostno igrale sredi bogoslužja. Med te spada vrsta božičnih skladb za flavte, godala in continuo; francoski termin zanje je »noël« ('božič'). Nadalje so tu skladbe, ki naj bi se igrale ob oltarčkih, postavljenih za praznik sv. Rešnjega Telesa na pariških ulicah itd. Vsako Charpentierjevo kompozicijo je mogoče posebej opisati; veliko teže, če sploh možno, pa je podati tisto, kar je značilno zgolj zanj.

ORKESTRSKA IN ANSAMBELSKA GLASBA

NASTANEK ORKESTRA

Druga polovica 17. stoletja je bila čas, ko se je začel formirati orkester. Orkester je samostojna skupina instrumentalistov z različnimi glasbili, ki izvajajo večglasno glasbo načeloma tako, da igra vsak glas več kot en izvajalec. To

pomeni, da se morajo orkestrski glasbeniki podrežati skupini ali njenemu vodji; ker niso solisti, je njihovo osebno razumevanje in interpretiranje glasbe omejeno.

Velike skupine glasbenikov so obstajale vsaj od 16. stoletja dalje: Na razkošnih dvornih prireditvah, kakršne so bili intermediji, mascherate, dvorni baleti, so sodelovali vsi dvorni glasbeniki, ki jih je bilo lahko tudi po več deset in bi jih z ozirom na število mogli imeti za orkester. Vendar se ti glasbeniki v glasbenem smislu niso pojmovali kot ena skupina, saj so imeli različne vloge: Godala so igrala plese, brenkala spremljala soliste itd. Tudi pri prazničnem bogoslužju je lahko sodelovalo večje število instrumentalistov, ki so podvajali ali nadomeščali zbarske glasove, lahko pa so predstavljali tudi eno ali več izvajalskih skupin, »zborov«; vendar se te skupine niso pojmovali kot eno samo in samostojno izvajalsko telo.

Zametke pravega orkestra je mogoče videti v godalnih ansamblih, kot so obstajali na evropskih dvorih konec 16. in v prvi polovici 17. stoletja. Neposredni predhodnik orkestra je bila že omenjena skupina 24 godalcev francoskega dvora, ki so bili razporejeni v pet različnih godalnih skupin: 6 violin (»dessus«), 4 visoke viole (»haut contres«), 4 srednje visoke viole (»tailles«), 4 velike viole (»quintes«) in 6 violončelov (»basses de violon«). Medtem ko je Lully ob raznih dvornih prireditvah vodil posamezne skupine glasbenikov, ki so igrale največkrat ločeno vsaka na ustreznem mestu prireditve, kar pomeni, da jih ni mogoče imeti za orkester, je bilo pri izvedbah njegovih oper drugače. Iz upodobitev je razvidno, da je sam dirigiral skupini godalcev, in znano je, da je vzpostavil strogo orkestrsko disciplino, tako npr. glede lokovanja, ki je moralo biti povsem poenoteno. Izvajalci so se morali podrežati Lullyjevim zamislim in bili so izvajalci v poudarjenem smislu. Lullyjeve opere so bile za razliko od sočasnih italijanskih izvajane tako s pravim orkestrom. Ta je poleg godal vključeval še dve oboji in fagot, glasbili, ki sta se tehnično izpopolnili prav v zvezi z glasbo kraljeve kavalarije, Grande Écurie.

Kot je bilo nakazano, so prišli do zamisli orkestra v istem času kot Lully in neodvisno od njega tudi italijanski glasbeniki, tisti, ki so razvili instrumentalni koncert (gl. str. 281). Razlikovanje med skupino solistov (concertino) in celotnim ansamblom (concerto grosso), ki se je uveljavilo v italijanski glasbi časa, že samo v sebi nosi zamisel orkestra, ne glede na to, da je bil concerto grosso v dejanskih izvedbah po današnjih merilih prej ansambel kot orkester. Mimo tega je znano, da je Arcangelo Corelli za posamezne izvedbe združil velike skupine izvajalcev, ki so nedvomno predstavljali prave orkestre.

Zdi se, da je nadaljnji razvoj orkestra izšel iz Lullyjevega orkestra. Le-ta je bil kot skrajno disciplinirana in brežhibna skupina deležen vsesplošnega

občudovanja in posnemanja. Na prehodu v 18. stoletje so se začeli ustanavljati orkestri po Lullyjevem zgledu, zlasti na posameznih nemških dvorih. V prvi polovici 18. stoletja se je uveljavila standardna orkestrska zasedba: skupinsko zasedena godala, flauti, oboi, fagot, rogova in nizko godalo, ki transponira oktavo navzdol, kontrabas. Za tako skupino se je že takrat postopoma uveljavil izraz orkester.

FRANCOSKA UVERTURA IN ORKESTRSKA SUITA

V sklopu glasbe francoskega kraljevega dvora je nastala t. i. francoska uvertura. Francoska uvertura ima značilno obliko in značilno glasbeno vsebino. Sestoji iz dveh delov, od katerih se vsak ponovi in od katerih je drugi navadno daljši. Prvi del se konča s kadenco v tonaliteti kvinto višje ali pa s kadenco na tonični paraleli, v drugem pa harmonski tok na neki način najde pot nazaj k izhodiščni toniki. S tem je francoska uvertura podobna baročni dvodelni obliki, vendar se od običajnih dvodelnih kompozicij, kakršni so bili številni plesi, bistveno loči. Prvi del je skladno s pojmom uverture kot uvoda v neko dogajanje pompozno teatraličen in glasen; poteka v počasnem tempu in štiridobnem taktu s poudarjeno punktiranim ritmom. Drugi del je tematsko neodvisen od prvega; je hitrejši, običajno v tridobnem taktu in pogosto se začne in tudi nadaljuje kot fuga. V nekaterih uverturah se ob koncu drugega dela – še pred znakom za ponovitev – povzame vzdušje prvega, se pravi, da kompozicija preide v slovesno pompoznost s punktiranim ritmom, bodisi da se obenem s tem povrne tematika prvega dela ali pa se uvede nova.

Gledano zgodovinsko ima francoska uvertura svoj izvor v dvornem baletu. Posamezni baletni nastopi, posamezne baletne točke znotraj celotnega baleta, imenovane običajno »entrée«, 'vstop', 'prijod', so se uvajale s krajšimi instrumentalnimi kompozicijami, poimenovanimi včasih tudi z izrazom »entrée«, med igranjem katerih so plesalci prihajali na oder in se predstavljali. Nekateri takšni uvodi iz baletov prve polovice 17. stoletja so bili v marsičem že podobni opisani uverturi. Najstarejši razločni primeri oblike so se začeli pojavljati v poznih petdesetih letih; med najzgodnejšimi je Lullyjeva uvertura k baletu *Alcidiane* ('Alcidiana') iz leta 1658. Lully je tudi nadalje domala vsa svoja glasbenogledališka dela začel s francosko uverturo. Kot je razvidno iz tega pregleda, je bila francoska uvertura od vsega začetka orkestrski žanr.

Obenem z Lullyjevo glasbo in njegovo slavno orkestrsko prakso se je francoska uvertura širila in posnemala v drugih deželah, zlasti v nemških in v Angliji. Pri tem se njena funkcija ni spremenila; ostala je uvod v neko drugo delo, največkrat opero, oratorij ali suito. Kljub svoji tipičnosti in markantnosti je sredi 18. stoletja skoraj povsem izginila tako iz francoske kot iz evropske

glasbe. Kot uvod v opero jo je z redkimi izjemami nadomestila italijanska tristavčna operna uvertura.

Če si zamislimo balet druge polovice 17. stoletja kot zgolj glasbo, je obsegal francosko uverturo in vrsto raznih plesov, vse za orkester. V tem je mogoče videti začetek žanra orkestrske suite, tiste, na začetku katere stoji francoska uvertura, ki ji sledi vrsta francoskih plesov. Tovrstne suite, ki so kot baletna glasba obstajale že v 17. stoletju, so se v prvi polovici 18. stoletja komponirale kot samostojna orkestrska dela, zlasti v nemških deželah.

Francoske uverture so prava orkestrska glasba, in ne ansambelska; isto velja za balete in številne plesе iz Lullyjevih in drugih glasbenogledaliških del. To pomeni, da je v drugi polovici 17. stoletja v Franciji obstajala izrecno orkestrska glasba s svojimi žanri. Vendar pa ta orkestrska glasba ni nastajala kot samostojna orkestrska glasba, saj je bila funkcijsko vezana na gledališče.

ANSAMBELSKA GLASBA

Ansambelski opusi francoskih skladateljev druge polovice 17. stoletja, tudi prikazanih, dajejo vtis, da so nastajali priložnostno. To je razvidno tako iz neustaljenih zasedb, oblikovne in žanrske razpršenosti, kot tudi iz skoraj popolne odsotnosti zaokroženih in urejenih ciklov istovrstnih skladb, kakršne so snovali številni italijanski skladatelji časa.

Slednje opažanje ima značaj splošne izjave in tako ni zmeraj združljivo z zgodovinskim detajlom. Za primer zgodovinskega detajla lahko vzamemo francosko glasbo za violo – ne za današnjo violo, ki je iz družine violin, pač pa za zgodovinsko violo, ki je imela šest strun, obstajala v različnih velikostih in se igrala med nogami. V bližini pariške cerkve St Germain-l’Auxerrois je živel Jean de Sainte-Colombe (umrl pred 1701), violist, učitelj viole in skladatelj, ki je spisal 189 kompozicij za solistično basovsko violo in 67 kompozicij za dve basovski violi, ki jih je poimenoval z besedo koncerti.

Nedaleč od njega je bival Marin Marais (1656–1728), čevljarjev sin, ki je kot deček prepeval v cerkvi St Germain-l’Auxerrois, v zboru katere je bil takrat tudi mladi M.-R. de Lalande. Marais je postal Sainte-Colombov učenec in menda je v najkrajšem času prekosil svojega učitelja. Kasneje je bil violist v Lullyjevem orkestru in na dvoru je dobil mesto kraljevega komornega glasbenika. Lully ga je uvajal v kompozicijo. V obdobju po Lullyjevi smrti je pariška Opera izvedla štiri njegove lirične tragedije, a v glavnem je komponiral za svoje glasbilo. Ker je v pariških salonih koncertiral kot solist, je kompozicije za violo potreboval že zato, da jih je lahko igral. Splošna praksa 17. in tudi še 18. stoletja je bila namreč ta, da se je virtuoz na svojem glasbilo predstavljal s svojimi skladbami. Izdal je pet tiskanih zbirk, v katerih je vsega skupaj 596 kompozicij, razporejenih v

39 suit, večinoma za eno violo s continuom, nekaj pa jih je tudi za dve ali tri viole. Poleg tega je napisal še nekaj del za flavto, violino in violo ter nekaj del za violino, violo in čembalo.

Maraisove posamične kompozicije so preludiji, plesi, ciaccone, variacije, programske skladbe, karakterne skladbe in skladbe z določenim izvajalskim ali kompozicijskim problemom: zvonovi, kovač, turška koračnica, skladba, ki skuša prikazati kirurški poseg (odstranitev kamna), tombeau za Sainte-Colomba, Lullyja in enega od Maraisovih umrlih sinov. Zanimiva je suita z naslovom *Suite dans le goût étranger* ('Suita po tujem okusu'), ki obsega 36 skladb. Med temi je tehnično zahtevna *La bizzare* ('Čudna'), kompozicijsko in harmonsko nenavadna *Le labyrinthe* ('Labirint'), z okraski preobložena *L'arabesque* ('Arabeska'). Ena od njegovih kompozicij iz neke druge zbirke, naslovljena kot *La gamme* ('Lestvica', 'Obseg'), modulira skozi vse tonalitete. Maraisova glasba je svet zase.

Angleška glasba v času obnove monarhije

Splošne razmere

Žanrske novosti

Pesem s continuom

Oda

Catch

Maska, semiopera in opera

Instrumentalni žanri

John Blow

Anthem

J. Blow, I Will Harken

J. Blow, Shepherds Deck your Crooks

Henry Purcell

H. Purcell, Suita v a

H. Purcell, Dido and Aeneas

Sakralni opus

H. Purcell, Blessed are They that Fear the Lord

Purcellove pesmi

H. Purcell, Gentle Shepherds

H. Purcell, Now that the Sun hath Veil'd

SPLOŠNE RAZMERE

Leta 1660 se je obnovila angleška monarhija in sledeče obdobje se v angleški kulturni zgodovini imenuje obdobje obnove (»Restoration«). Novi kralj Karel II., sin usmrčenega Karla I., je bil v času republike v Franciji, kjer je spoznal navade in življenje francoskega dvora. Na svojem dvoru, ki si ga je zamislil po francoskem vzoru, je pustil umetnosti prosto pot, in tako je bilo obdobje njegovega kraljevanja gledališču in glasbi v splošnem zelo naklonjeno. Po smrti Karla II. je leta 1685 nastopil njegov brat Jakob II.; ker je bil katoličan, je prišlo do upora in Jakob II. je zapustil deželo. Prestol sta leta 1689 zasedla njegova hči Marija II. ter William (Viljem) III. Oranski, ki je umrl leta 1702 (gl. preglednico 32).

Preglednica 32: Angleški monarhi v obdobju restavracije

Ime	Čas
Commonwealth (obdobje republike)	1649–1660
Karel II.	1660–1685
Jakob II.	1685–1689
Marija II. in Viljem III.	1689–1702

V času republike ni bilo ne dvora ne kapele; gledališča so bila zaprta; republikanska oblast, ki je bila v verskem pogledu puritanska, ni bila naklonjena glasbeno razkošnemu bogoslužju, in tako je bila tudi sakralna glasba prepuščena životarjenju. Posledica tega je bila, da je bilo glasbeno življenje v času republike v precejšnji meri umaknjeno v zasebnost. Ko je pod Karlom II. ponovno zaživela kraljeva kapela in ko so se odprla gledališča, je v javnem glasbenem življenju nastopilo novo obdobje. Z obnovo monarhije so bile v glavnem obnovljene tudi stare oblike glasbenega življenja.

Karel II. je skupino dvornih godalcev reorganiziral po francoskem vzoru in po francoskem vzoru se je tudi imenovala »Twenty-Four Violins«. Njegov naslednik, Jakob II., je bistveno posegel v ustroj kapele: združil je posamezne skupine in napravil iz njih orkester. Ko sta leta 1689 zavladala kraljica Marija in Viljem III., je kapela začela izgubljati veljavo in v 18. stoletju se je težišče angleškega glasbenega življenja preneslo drugam, zlasti v javna gledališča.

ŽANRSKE NOVOSTI

Tudi v drugi polovici stoletja so se komponirali servicei in anthemi;

obstajala je glasbena lirika, zaživela je gledališka glasba, komponiralo se je za čembalo (virginal) in za consort. Vendar so se nekateri od obstoječih žanrov preoblikovali oziroma razvili nove oblike.

PESEM S CONTINUOM

Že v dvajsetih letih 17. stoletja je žanr pesmi z lutnjo začel izginjati oziroma prehajati v žanr pesmi za solistični glas ali nekaj solističnih glasov z instrumentalno spremljavo, notirano le kot nizki, basovski glas. V dejanski izvedbi je bil le-ta lahko poverjen basovski violi ali pa lutnji, na kateri je bilo poleg zapisane linije možno improvizirati akordsko spremljavo. Tovrstne pesmi se pojmujejo kot pesmi s continuom.

Podobno kot pri pesmi z lutnjo ima večina pesmi s continuom kitično obliko, vendar so med njimi tudi drugačne, prekomponirane, kjer sledi glasba predvsem vsebini petega besedila, in ne njegovi pesniški obliki. Oblikovanje solistične melodične linije je v pesmi s continuom raznoliko in večkrat se približuje recitativu. V tem je mogoče videti oddaljeni vpliv sočasne italijanske glasbe, čeprav angleške glasbene lirike ni mogoče razlagati kot posnemanje italijanskih zgledov. Nekatero pesmi so zasnovane kot dialog in solistoma se skladno z vsebino pesmi včasih pridruži še zbor. Tovrstne kompozicije so primerljive s sočasno italijansko kantato ali serenato, čeprav so del druge glasbene tradicije.

V času republike, ko javnega glasbenega življenja skorajda ni bilo, je bilo muziciranje, kakršno so omogočale pesmi s continuom, še posebej razširjeno. Pesmi s continuom je komponiralo več kot deset skladateljev, med katerimi so bili plodoviti predvsem Henry Lawes (1596–1662), brat že omenjanega Williama, John Blow in Henry Purcell. H. Lawes ima več kot 400 pesmi za enega do tri glasove, H. Purcell okoli 150, J. Blow nekaj čez 100.

ODA

V obdobju obnovitve monarhije se je razvila oda, ki je bila tipično angleški žanr, čeravno ne brez vzporednic v drugih deželah. Oda je bila uglasbitev daljšega slavnega in za določeno slavnost spesnjenega besedila; izvajala se je zmeraj kot osrednji del slovesnosti, ki ji je bila namenjena. Priložnosti, za katere so se pisale ode, so bile predvsem dvorne: kraljev rojstni dan, praznovanje novega leta, proslavitev pomembnega političnega dogodka, pogreb, zmaga, kronanje, prihod dvora v londonsko rezidenco – ta oda se je imenovala 'dobrodošlična oda', »welcome ode«.

Zunaj dvora so se ode najpogosteje komponirale za praznovanje godu sv. Cecilije (22. novembra), zavetnice glasbe. Ta dan je bilo v Londonu, včasih

pa tudi v kakem drugem kraju praznovanje, ki so se ga udeležili glasbeniki in prijatelji glasbe. V Londonu je praznovanje organiziralo glasbeno društvo, »Musical Society«. Praznovanje je obsegalo govor, izvedbo vsako leto nove ode na čast sv. Cecilije, razkošen banket. Odo so izvedli združeni londonski glasbeniki: iz kraljeve kapele, katedrale sv. Pavla, londonskih gledališč. Praznovanje godu sv. Cecilije je bilo v Londonu razkošno zlasti v obdobju od 1683 do 1710.

Ode so se komponirale in izvajale tudi na t. i. vsakoletnem »act« na oxfordski univerzi, se pravi na slovesnosti, ko so novi kandidati za akademske nazive javno pokazali svoje znanje. Na univerzi v Cambridgeu so bile tovrstne ode mnogo redkejše.

Kot najstarejše ode je mogoče videti nekatere maloštevilne angleške pesmi iz prve polovice stoletja, nastale za določene praznike v kraljevi družini. Vendar se je žanr prav razmahnil šele v obdobju restavracije. Ode so komponirali dvorni kot tudi drugi skladatelji druge polovice 17. in prve polovice 18. stoletja. Najpomembnejša med njimi sta bila John Blow in Henry Purcell.

Skladno z glasbenim mišljenjem časa so bile ode večsekcijske ali večstavnene kompozicije za nekaj solistov, zbor in instrumentalni ansambel ali orkester. Na začetku ode je bila uvertura, največkrat francoska, čemur so sledile solistične sekcije, dueti, terceti; solistične sekcije so se izmenjavale z zbori. Besedila solističnih sekcij so bila opisna, besedila zborov običajno slavilna. Prikazano obliko, pri kateri se izmenjujejo solistične sekcije in zbori, je mogoče primerjati s sočasnim verzim anthemom.

CATCH

Od poznega 16. pa vse do 19. stoletja so angleški skladatelji občasno komponirali kratke kanone, znane pod izrazom »catch«. To so bili premi kanoni v prvi za tri ali več moških glasov. Vendar pa žanr s tem še ni opisan, saj ga ob glasbi enakovredno določa tudi besedilo. Besedila tovrstnih kanonov so bila zmeraj šaljiva, njihova tematika pa izrazito moška: tobak, vino, gostilne, poklici in njihove slabosti v komični luči, ženske. Nekateri kanoni so bili narejeni tako, da se je ob hkratnem petju različnih delov besedila, do česar v premem kanonu nujno pride, vzpostavljala še neki tretji duhoviti smisel, ki iz besedila, branega na običajni način, ni bil razviden. Ti kanoni niso bili namenjeni profesionalnim kapelam; imeli so svojsko družbeno zaledje, in sicer moška gostilniška omizja srednjih in nižjih slojev ter razne moške klube. Catch omenja že W. Shakespeare (*Twelfth-Night*, II, 3).

MASKA, SEMIOPERA IN OPERA

Kot je bilo prikazano, se je v 16. in na začetku 17. stoletja z izrazom maska

pojmovalo nekaj, kar je bilo bolj dogodek kot določeno glasbenogledališko delo. Od obdobja restavracije dalje je bila to bodisi samostojna peta igra ali pa vsebinsko zaokroženi glasbeni prizor v nekem drugem gledališkem delu. Primera mask kot petih iger sta Purcellova *Dido and Aeneas* ter Blowova *Venus and Adonis*.

Kot glasbeni vložek v drugo gledališko delo, govorjeno igro ali semiopero, je maska sestajala iz nekaj skladb, katerih peta besedila so bila med sabo vsebinsko usklajena in so se na neki način navezovala na igro, čeprav niso bila bistveni del njene vsebine. Primer semiopere z maskami je *The Fairy Queen*, ki je bila uprizorjena v enem od londonskih gledališč, Dorset Garden, leta 1692, leta 1693 pa z nekaterimi spremembami obnovljena. To je bila priredba Shakespearove igre *Midsummer Night's Dream*, opremljena in razširjena z glasbo Henryja Purcella. Glasba obsega uverture k dejanjem in večje število drugih instrumentalnih kompozicij. Poleg tega si je prireditelj igre zamislil pet v celoti petih mask, ki jih Shakespearovo besedilo nima, in sicer za vsako dejanje eno. Drugo dejanje ima npr. masko o spanju, ki nastopi potem, ko v drugem prizoru Titanija zaprosi svoje vile, naj jo uspavajo. Maska sestoji iz nekaj zborov in arij za alegorične figure: Night, Mystery, Secrecy, Sleep. Po končani maski se igra nadaljuje.

V času obnove monarhije, ki je bil nasploh naklonjen umetnosti in gledališču, je v angleških, zlasti londonskih javnih gledališčih nastal tipično angleški glasbenogledališki žanr, imenovan s sodobnim izrazom semiopera, v angleščini 17. stoletja pa »dramatick opera«. Angleški gledališčniki, literati, glasbeniki so poznali Lullyjevo gledališče; poznali so italijansko opero in nekaj temu vzporednega so si prizadevali ustvariti tudi na Angleškem. Pri tem so izhajali iz prepričanja, ki ga je zagovarjal francoski dramatik Pierre Corneille, da prava drama ne more biti peta; da je glasba lahko le dodatni dekor, ne pa nosilec dramskega dogajanja. Skladno s takšnimi pogledi naj bi angleška glasbenogledališka dela vsebovala sicer mnogo glasbe, a glavno dogajanje naj bi potekalo preko govora. Tako je nastal žanr semiopere, ki vključuje na eni strani govoreče in na drugi pojoče osebe: Glavne osebe igre, nosilci glavnega dramskega dogajanja le govorijo, poleg njih pa nastopajo v stranskih vlogah predvsem ali pa izključno pojoče osebe. Drama semiopere poteka torej preko govora, a ima bogat glasbeni dekor. Semiopera je imela uverture, največkrat francosko; vključevala je instrumentalne plese, arije posameznih stranskih oseb, učinkovite zборе. Glasbo semiopere je lahko prispevalo več skladateljev, zaradi česar semiopere niso bile zmeraj enovita avtorska dela, tako kot francoske lirične tragedije. Kot je bilo omenjeno, je primer semiopere Purcellova *The Fairy Queen*, ki vključuje tudi petero mask.

Med raznimi glasbenogledališkimi deli iz obdobja restavracije so tudi nekatera taka, da bi jih bilo mogoče imeti za angleške opere. Znano je, da je bila med maskami iz obdobja Jakoba I. vsaj ena s petimi recitativi, kar pomeni, da je bila korak na poti k operi. To je bila maska Bena Jonsona z naslovom *Lovers Made Men* iz leta 1617; njena glasba, delo Nicholasa Lanierja (Nicholas Lanier, 1588–1666) ni ohranjena. Za prvo angleško opero velja *Siege of Rhodes*, ki sta jo leta 1658 ustvarila dramatik William Davenant in skladatelj Henry Lawes. Ta izgubljena opera je nastala torej v času, ko so bila gledališča zaprta. Omeniti je treba tudi poskus, narediti angleško verzijo francoske lirične tragedije: Louis Grabu (konec 17. stol.), *Albion and Albianus*, 1685. Ti primeri najbrž niso vse, kar bi bilo možno videti kot angleško opero, če s tem izrazom razumemo nekaj, kar je primerljivo s sočasnim italijanskim žanrom.

INSTRUMENTALNI ŽANRI

Splošni vtis je, da je v teku 17. stoletja zanimanje za čembalsko glasbo upadalo; skladatelji so sicer komponirali tudi za čembalo, vendar pa velikih in razločnih čembalskih opusov, kakršne so ustvarili virginalisti, v drugi polovici stoletja ni najti. Tudi po žanrski pestrosti se čembalska glasba druge polovice stoletja ne more primerjati z glasbo virginalistov, saj se je v splošnem skrčila na suite, plese, preludije, imenovane pogosto »voluntary«, in kompozicije na ostinatni bas, »ground«.

Komponiralo se je tudi za orgle, a orgelski opusi angleških skladateljev niso obsežni in v sklopu njihovih siceršnjih prizadevanj izgledajo le postranski. V žanrskem pogledu angleška orgelska glasba ni bila pestra. Velika večina del sodi v zvrst preludija (»voluntary«), ob čemer je treba pripomniti, da se pod tem imenom skrivajo oblikovno raznolike kompozicije – gotovo pa ne takšne, kakršni so bili sočasni Buxtehudejevi preludiji. Nekateri preludiji so se označevali tudi z izrazom »verse«, verzeti. To niso pravi orgelski verzeti; izraz se je uporabljal tudi za krajše orgelske kompozicije poljubnih oblik, ki naj bi bile v določenem smislu podobne pravim verzetom.

Ob glasbi za consort se je v drugi polovici stoletja začela uveljavljati ansambelska sonata, zlasti po vzoru italijanske sonate da chiesa, pisana za običajne italijanske zasedbe, kot sta bili triosonata in solistična sonata. Henry Purcell je svoje triosonate izrecno razumel kot narejene po vzoru italijanskih skladateljev (»the most fam'd Italian Masters«). Sonate so pisali angleški skladatelji, pa tudi nekateri Italijani in Nemci, ki so delovali na Angleškem.

Med restavracijskimi skladatelji sta bila daleč najpomembnejša dva, John Blow in Henry Purcell.

JOHN BLOW

Življenje (Newark on Trent 1649 – London 1708). John Blow, rojen v kraju Newark on Trent (kakih 35 km severovzhodno od Nottinghama), je izšel iz skromnih razmer. Ko je imel enajst let, je na neki način postal deški pevec v kraljevi kapeli Karla II. v Londonu. Tu se je izobraževal v glasbi in očitno dobro napredoval, saj so se sredi šestdesetih let, ko mu je bilo kakih šestnajst let, v kapeli že izvajali njegovi anthemi. Tudi po mutaciji glasu je ostal v kraljevi kapeli, leta 1668 pa je še ne dvajsetleten postal organist v Westminstrski opatiji v Londonu.

Leta 1669 je na dvoru dobil mesto glasbenika virginalista in odtlej je bil dejaven na dveh mestih. Bil je uspešen, saj so se mu na dvoru množile nove službe: postal je dodatni organist za čas, ko je bil dvor poleti v Windsorju, redni član kapele (»Gentleman of the Chapel Royal«), vodja deškega zbora kraljeve kapele, skladatelj kraljeve zasebne glasbe, organist kraljeve kapele, slednje poleg dveh drugih. Kot vodja deškega pevskega zbora je imel močan vpliv na mlajše glasbenike. Med temi je bil tudi mladi Henry Purcell, s katerim se je spoprijateljil. Leta 1679 je opustil službo organista v Westminstrski opatiji v korist mladega Purcella.

Blow je bil poročen s hčerko enega od glasbenikov kraljeve kapele. Z ženo in petimi otroki, od katerih pa so ga preživele le tri hčerke, je živel v sklopu Westminstrske opatije. Leta 1683, ko je imel štiriintrideset let, mu je na porodu umrla žena. Čeprav je bil še mlad, se ni več poročil.

Kot skladatelj je Blow komponiral zlasti za dvor, in sicer predvsem anthe-me, ode, orgelsko glasbo; za dvor je ustvaril tudi svoje edino glasbenogledališko delo, masko ali opero *Venus and Adonis*. Zunaj dvora je komponiral ode za praznovanje godu sv. Cecilije, za oxfordski univerzitetni »act«, objavljaj je pesmi s continuum. Leta 1677 mu je kapitelj katedrale v Canterburyju podelil doktorat (»Lambeth degree«), kar je bilo visoko priznanje za njegov takrat že obsežni sakralni opus.

Leta 1687 je Blow postal še vodja zbora pri sv. Pavlu, ki se je leta 1697 preselil v novo, še zdaj stoječo katedralo. Po Purcellovi smrti leta 1695 je prevzel njegovi službi dvornega uglaševalca in organista v Westminstrski opatiji. Po letu 1700 je komponiral le še zelo malo. Umrli je star devetinpetdeset let.

Opus. V treh desetletjih in pol nenehnega delovanja in komponiranja je Blow ustvaril velik glasbeni opus. Bil je predvsem sakralni skladatelj in tako predstavlja osrednji del njegovega opusa okoli 115 anthemov, okoli 11 serviceov, 9 latinskih motetov in uglasbitve 9 psalmov. Po pomembnosti so na drugem

mestu ode, ki jih je 34, in pesmi s *continuum*, ki jih je okoli 130. Med vokalnimi deli je še 16 kanonov tipa *catch*. Ustvaril je eno samo glasbenogledališko delo z naslovom *Venus and Adonis*, ki ga po današnjih merilih imamo lahko za opero, čeprav je zgodovinsko bliže angleški maski. Za ansambel je spisal dve sonati in eno *ciaccono*, za orgle okoli 30 preludijev (*voluntary*), kar je največji orgelski opus kakega angleškega skladatelja 17. stoletja. Nekateri od teh preludijev se naslavljajo tudi z izrazom »*verse*«. Slednjič so tu še skladbe za čembalo: 4 suite, kakih 60 drugih skladb, med katerimi so preludiji, skladbe na ostinatni bas (*ground*), *ciaccone*, plesi, ki so v nekaterih virih urejeni v suite.

ANTHEMI

Blowovi *anthemi*, nastali zlasti za kraljevo bogoslužje, so raznoliki: Nekaj jih pripada staremu tipu zbarskega *anthema*, večina pa so verzni *anthemi*. Nekateri od teh so pisani le za pevce soliste in zbor s *continuum*, drugi vključujejo še manjši instrumentalni ansambel. Slednjič je Blow avtor več t. i. *anthemov* s simfonijami (»*symphoy anthems*«). To so obsežnejše kompozicije za soliste, zbor in orkester, ki vključujejo tudi daljše instrumentalne sekcije ali stavke. Domnevno se je ta tip *anthema* razvil z ozirom na okus kralja Karla II., ki je svojo mladost preživel na francoskem dvoru. Obstoji poročilo, da je bil kralj nekako naveličan resnobne in zadržane glasbe dvornega bogoslužja in da si je izrecno želel, da bi glasba pri bogoslužju vključevala tudi »simfonije«, se pravi zanimive in pestre instrumentalne stavke ali sekcije. Res se je novi tip *anthema* razvil prav v njegovem času.

J. BLOW, I WILL HEARKEN

Kompozicija (gl. preglednico 33), ki je nastala okoli leta 1680, je uglasbitev odlomka iz Ps 85 (Ps 85, 8–12; v Vulgati je to Ps 84, 9–13). Po žanru je verzni *anthem* z manjšim instrumentalnim ansamblom. Zasnovan v tonaliteti a poteka od začetka do konca brez prekinitve. Deli kompozicije so členjeni s kratkimi instrumentalnimi medigrami, ki pa se v tematskem ali vsaj glasbenovsebinskem smislu vklaplajo v kontinuirani glasbeni tok. V pogledu oblike je kompozicija navezovalna: vsak del ima svojo tematiko in motiviko, ki pa nikoli ni posebno izrazita in vpadljiva. Skladba poteka tako v enem samem umirjenem vzdušju. Kot daljša, večsekcijska navezovalna kompozicija z instrumentalnimi medigrami je Blowov *anthem* primerljiv z obsežnejšimi sočasnimi duhovnimi koncerti.

Preglednica 33: J. Blow, *I Will Hearken*

Besedilo	Verz	Način uglasbitve
instrumentalni uvod		
I will hearken what the Lord God will say concerning me:	8a	solisti: imitacijsko
instrumentalna medigra		
For he shall speak peace unto his people, and to his saints, that they turn not again.	8b	solisti: imitacijsko
instrumentalna medigra		
For his salvation is nigh them that fear him: That glory may dwell in our land.	9	solisti: imitacijsko
instrumentalna medigra		
For his salvation is nigh them that fear him: That glory may dwell in our land.	9	solisti: homofono
instrumentalna medigra		
Mercy and truth are met together: Righteousness and peace have kissed each other.	10	solisti in zbor izmenjaje
instrumentalna medigra		
Truth shall flourish out of the earth: And righteousness hath looked down from heaven.	11	dva solista izmenjaje
instrumentalna medigra		
Yea, the Lord shall shew loving kindness: And our land shall give her increase.	12	solist
Alleluia.		solisti in zbor izmenjaje

J. BLOW, SHEPHERDS DECK YOUR CROOKS

Leta 1700 je Blow izdal zbirko 50 pesmi s continuum z naslovom *Amphion Anglicus* ('Angleški Amfion'). Na naslovnici beremo, da so pisane za enega do štiri glasove, da imajo nekatere tudi glasbila (»With several Accompaniments of Instrumental Musick«), vse pa continuo (»A Thorow-Bass«), ki ga je mogoče realizirati na orglah, čembalu ali teorbi (»Figured for an Organ, Harpsichord, or Theorbo-Lute«). Nekatere pesmi imajo pastoralno tematiko, tako tudi *Shepherds Deck your Crooks*.

Oblika pesmi (gl. preglednico 34) se močno bliža obliki z ostinatnim basom. Celotni continuo je izpeljan iz dvotaktne teme, izpostavljene na začetku kompozicije. V nadaljevanju se tema v continuu pojavlja v raznih bližnjih tonalitetah in na toniki, bodisi v osnovni obliki bodisi prilagojena. Pojavljanje ostinatnega basa je toliko prosto, da se kompozicija neovirano razvija: med posameznimi nastopi teme v continuu so prehodi, ki pa so največkrat izpeljani iz prvega značilnega motiva teme. Kompozicija ima plesni značaj.

Preglednica 34: J. Blow, *Shepherds Deck your Crooks*

Oblikovna členitev	Št. glasov	Ton. p.	Mot.
Shepherds deck your crooks, And bring ev'ry sweet and florid thing;	solistično	D–A	
Bring your myrtles from the groves, Honeysuckles from the bow'rs, Where you use to meet your lovers, Virgins strew the way with flow'rs.		–h–D	
Trip it dam'sels, dance and sing;	triglasno	D–	a
Dance the hay and dance the ring,		–fis	b
Like the ladies of the spring.		–D	c
Ton. p. – tonalni potek; Mot. – motivika			

Pesem ima dva dela, ki si sledita brez prekinitve; loči ju le nastop teme same v continuu v osnovni tonaliteti. Prvi del poje solistka; druga za drugo se nizajo melodično, in ne recitativno zasnovane fraze, ki so motivično neodvisne od basa, vendar ne razvijajo lastne motivike. Drugi del je solistični tercet; vsak verz besedila ima svojski motiv, ki pa se v vseh treh odsekih družijo z osnovnim motivom teme, ki ga v tem delu kompozicije slišimo tudi v pevskih glasovih. Celota je kompozicijsko dognana; kljub temu daje delo vtis, da je le nepretenciozna uporabna družabna pesem.

HENRY PURCELL

Življenje (London 1659 – London 1695). Najpomembnejši skladatelj angleškega 17. stoletja je bil Henry Purcell. Njegov oče, tudi Henry, je bil pevec in član angleške kraljeve kapele (Chapel Royal), v kateri je kot pevec nastopil svojo glasbeno pot tudi mladi Henry. Tu je prišel v stik z Johnom Blowom in možno je, da mu je bil ta tudi učitelj glasbe. Ko zaradi mutacije ni mogel več ostati v zboru, je štirinajstleten postal pomočnik dvornega vzdrževalca pihal in instrumentov s tipkami. To mesto sicer ni bilo plačano, vendar je mladi skladatelj lahko upal, da bo nekoč vzdrževalčev naslednik.

Leta 1677, ko mu je bilo osemnajst let, je dobil prvo plačano mesto, in sicer je postal skladatelj za ansambel 24 kraljevih godal (Twenty-Four Violins). V tem času je bil že povezan z Westminstrsko opatijo, kjer so se izvajali njegovi anthemi in kjer je uglasoval orgle. Ne da bi zapustil dvor, je leta 1679, ko mu je bilo dvajset let, postal organist v Westminstrski opatiji. To mesto, ki ga je obdržal do konca življenja, mu je kot boljšemu od sebe odstopil dotedanji westminstrski organist John Blow. Dve leti kasneje je Purcell dobil še eno od

treh organistovskih mest v kraljevi kapeli in slednjič je tu nasledil še kraljevega vzdrževalca instrumentov, ki mu je bil poprej pomočnik. Kot dvorni glasbenik je Purcell komponiral glasbo za kraljevi ansambel godal, dvorne ode, zlasti pa antheme, in sicer tako za dvor kot za Westminsterško opatijo. Enaindvajsetleten se je poročil; njegovo družinsko življenje ni bilo srečno, saj mu je v rani mladosti umrlo več otrok, od katerih sta dorasla le dva.

Po smrti kralja Karla II. je leta 1685 zavladal katoliški kralj Jakob II. Kraljeva dvorna kapela, ki je ostala anglikanska, s tem sicer ni bila ukinjena, zmanjšal pa se je njen pomen. Tudi pod vladavino Viljema III. in Marije, ki sta zasedla angleški prestol leta 1689, je glasbeno življenje dvora izgubljalo veljavo. Purcell je pod novima vladarjema sicer obdržal mesto dvornega glasbenika, vendar se je kot skladatelj vse bolj usmerjal drugam. Če je do abdikacije Jakoba II. (1689) komponiral zlasti za dvor, se je zdaj začel uveljavljati kot gledališki skladatelj. Pisal je glasbo za igre, ki so bile na sporedu v sočasnih londonskih gledališčih; poleg tega je za razne priložnosti zunaj dvora komponiral ode, ki jih je občasno še zmeraj delal tudi za dvor.

Njegova oporoča, ki jo je napisal na svoj smrtni dan in s katero je zapustil vse svoje premoženje ženi, daje vtis, da je bila narejena v naglici. Najbrž je umrl po nepričakovanem poslabšanju kratkotrajne bolezni. Ob njegovi zgodnji smrti – učakal je le šestintrideset let – je bilo v Westminsterški opatiji žalno obredje, pri katerem so smrt »britanskega Orfeja« objokovali tako pevci kraljeve kapele kot pevci Westminsterške opatije.

Opus. Purcellovo glasbeno delovanje je bilo tesno povezano z raznimi dogodki in svečanostmi na dvoru, v opatiji in takratnem Londonu. Velika večina njegovih kompozicij je nastala tako za čisto določene priložnosti. Sodobni popis njegovih del šteje čez 850 enot, vključno z njegovimi priredbami in skladbami z dvomljivim avtorstvom. V skladateljevem opusu so domala vsi žanri, ki so obstajali v njegovem okolju, kar pomeni, da ga je mogoče imeti za vzorčni primer žanrske razvejanosti angleške glasbe druge polovice 17. stoletja.

Za anglikansko bogoslužje je napisal okoli 65 anthemov in nekaj serviceov. Za posebne dvorne in druge priložnosti zunaj dvora je ustvaril okoli 24 od. Domačemu muziciranju je bilo namenjeno čez 180 pesmi s continuum, med katerimi jih ima okoli 35 religiozna besedila v angleščini ali latinščini. Posmrtno sta izšla dva zvezka Purcellovih pesmi z naslovom *Orpheus Britannicus* ('Britanski Orfej', 1698 in 1702), ki poleg pesmi, ki jih je namenil domačemu muziciranju, prinašata tudi pesmi ali arije iz njegovih scenskih del. V skladateljevo liriko spada še čez 50 kratkih tri- ali štiriglasnih kanonov tipa catch z družabno-šaljivimi besedili. Purcellov glasbenogledališki opus obsega glasbo za več kot 45 govornih iger; za 5 iger je prispeval obsežnejše

glasbene deleže, zaradi česar se označujejo kot semiopere. V celoti peto je le eno njegovo gledališko delo, maska oziroma opera *Dido and Aeneas*.

Skladateljev instrumentalni opus obsega okoli 10 čembalskih suit, nekaj drugih čembalskih skladb, večinoma plesov, preludijev, kompozicij na ostinatni bas in eno toccato. Čeprav je bil organist, je napisal le peščico orgelskih del, ki so po tipu preludiji. V virih so označeni z izrazom *voluntary* ali pa so brez naslova. Njegova ansambelska glasba obsega 22 triosonat, spisanih po italijanskih zgledih, dve drugi sonati, od katerih je ena za trobento, godala in continuo, nekaj čez deset fantazij za consort viol brez continua in manjše število drugih del: uverture, suite, posamične plese, drugo.

H. PURCELL, SUITA V A

Leta 1696, že po skladateljevi smrti, je v Londonu izšla zbirka z naslovom *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet*, ki prinaša osem njegovih čembalskih suit. Izraz »*lesson*« je v angleški glasbi 17. in 18. stoletja pomenil vaji namenjeno kompozicijo: bodisi da je bila mišljena kot vaja v komponiranju ali v igranju. V nekoliko širšem pomenu je izraz lahko označeval vsako domačemu muziciranju namenjeno kompozicijo.

Nobena od suit omenjene zbirke nima standardnega razporeda štirih plesov. *Suita v a* (v katalogu skladateljevih del z oznako Z 663) sestoji iz preludija in treh stavkov: *allemanda*, *couranta*, *sarabanda*. Preludij, ki poteka v enakomernem, zmerno hitrem gibanju, je kratek. Njegovo tematsko osnovo predstavljajo razloženi akordi nad ležečimi basovskimi toni; od enega do drugega razloženega akorda vodijo figurirane pasaže. V harmonskem pogledu je celota le nekoliko razširjena kadenca; preko figur nad pedalnim tonom na dominantni se harmonski tok prevesi v zaključno toniko.

Vsi trije plesi imajo običajno dvodelno obliko. V prvih dveh se prvi del konča na dominantni (E), v sarabandi pa v paralelnem duru (C). Stavki niso narejeni na osnovi razpoznavnih motivov, ki bi obvladovali celoto ali posamezne dele kompozicije. Bolj kot to se v vsakem stavku glasbeni tok razvija preko značilne ritmike, izpeljane iz osnovnega ritma danega plesa. Stavki se gradijo preko druga na drugo navezujočih se ali druga v drugo prehajajočih fraz, ločenih z bolj ali manj zakritimi kadencami; preko vrstečih se fraz kompozicija napetostno raste in upada. S stališča oblikovanja celote velja omeniti, da je drugi del vsakega stavka motivično neodvisen od prvega; vendar se vzpostavlja rahla motivična povezava med zaključkom prvega dela, ki se konča v eni od bližnjih tonalitet, in zaključkom drugega, s čimer zadobi drugi del vsakega stavka pomen odgovora prvemu delu.

H. PURCELL, DIDO AND AENEAS

Didona in Enej je po mnenju nekaterih edina angleška opera 17. stoletja. Nastala je za šolo za aristokratska dekleta, ki jo je v londonskem predelu Chelsea ustanovil in vodil Josias Priest (ok. 1645–1735). Priest je bil plesalec in koreograf, in zato je bila njegova šola glasbeno, baletno in gledališko dejavna. Purcellovo delo so ob sodelovanju drugih izvedle gojenke šole spomladi 1689. Plesne prizore je zelo verjetno koreografiral Priest sam. Predstava ni bila odprta za javnost in delo za časa skladateljevega življenja ni imelo javne izvedbe.

Libreto je spisal Nahum Tate (1652–1715), pesnik in dramatik, ki se je v Londonu preživljal s pisanjem, zlasti za gledališča. Pripravil ga je na osnovi svoje tragedije o Didoni in Eneju. Besedilo se močno razlikuje od sočasne italijanske operne libretistike. Delitev na scene (za katero ni gotovo, ali je izvirna ali ne) ni videti načrtna. Besedilo ni členjeno na dogajalne recitative in lirske arije, ki bi imele kitične oblike. Nasprotno, od začetka do konca je oblikovano na isti način: poteka v verzih z različnim številom navadno jambskih ali trohejskih stopic. Verzi se na različne načine povezujejo z rimami. Razumljivo je, da so nastopi posameznih oseb različno dolgi in da obsegajo različno število različno oblikovanih verzov.

Zgodba je sestavljena po IV. spevu Vergilove *Eneide*. Godi se v Kartagini, kjer vlada kraljica Didona (Dido), in sicer v času, ko se tu mudijo trojanski ubežniki pod vodstvom Eneja (Aeneas), namenjeni sicer v Italijo. *I. dejanje*: Didona je žalostna in Belinda (Belinda), njena sestra, jo sprašuje, zakaj je nesrečna. Skuša jo razvedriti in prepričati, da je vse prav. Didona potrta pove, da je njeno trpljenje takšno, da o njem ne more govoriti. Belinda ugane, da je vzrok njenega nenavadnega razpoloženja ljubezen do trojanskega gosta Eneja. Ko Didona ne more skriti občudovanja do tako imenitnega junaka, ji Belinda namigne, da je tudi on zaljubljen vanjo. Tedaj nastopi s svojim spremstvom Enej, ki precej neprikrito nakaže ljubezensko nagnenje do Didone. Belinda vidi, kako Didoni iz oči sije ljubezen, ki je njen jezik sicer noče priznati, in glasno pove, da sta Didona in Enej zaljubljena drugi v drugega. Dejanje se konča z zborom, ki opeva triumfe ljubezni. *II. dejanje, 1. prizor*: Čarovnice, ki sovražijo sleherno srečo, se zarotijo, da bodo uničile mlado ljubezen in tudi Kartagino. V tem smislu zasnujejo načrt: ko bodo Didona, Enej, Belinda in njihovo spremstvo na lovu, bodo povzročile nevihto, sredi katere se bo ena od njih prikazala Eneju v podobi Merkurja, božjega sla. Merkur bo Eneju posredoval izmišljeni Jupitrov ukaz, da mora nemudoma zapustiti Kartagino in odjadrati v Italijo. *2. prizor*: V drugem prizoru se načrt izpolni. Družba je na lovu. Ena od spremljevalk začne pripovedovati zgodbo o Aktajonu (Actaeon),

mitološkem lovcu. (Aktajona so na lovu raztrgali in požrli lastni psi; tako se je nad njim maščevala boginja Artemida, ker jo je gledal, ko se je gola kopala.) V tem se začne pripravljati k nevihti in družba se odpravi nazaj v mesto. Na poti proti mestu se Eneju prikaže lažni Merkur in mu sporoči Jupitrov ukaz: Nemudoma, še isto noč mora na pot; jezni Jupiter ne trpi nobenega odloga. Merkur odide, Enej je razdvojen: na pot mora, a kako naj to razloži Didoni? Odloči se, da bo ubogal, čeprav bi raje umrl. *III. dejanje*: Trojanci se veseli pripravljajo na odhod. Čarovnice zasnujejo nadaljnje zlobne načrte: Enejeva ladja se bo v viharju potopila, Didona bo umrla, Kartagina bo končala v ognju. Nastopijo Enej, Didona, Belinda. Didona je užaloščena zaradi nepričakovanih priprav na odhod. Enej ji pove, da ne more ravnati drugače, saj mora slediti Jupitrovemu brezpogojnemu ukazu. Didona ga zavrne: Jupitrov ukaz ima le za hinavski izgovor, da jo lahko zapusti. Ko Enej vidi, da jo bo njegov odhod strl, spremeni sklep: navkljub Jupitrovemu ukazu bo ostal v Kartagini. A Didona ga še enkrat zavrne: Če je mogel le enkrat pomisliti, da ljubezni med njima ne bi bilo, je te ljubezni zagotovo za zmeraj konec. Enej se upira in ji zagotavlja, da resnično ne namerava oditi, a Didona ga dokončno zavrne in odslovi. Trojanci odjadrajo, Didona umre. Zbor objokuje njeno smrt.

Didona in Enej je po današnjih merilih opera, saj je od začetka do konca peta drama. A če jo postavimo v zgodovino poznega 17. stoletja, lahko vidimo, da je precej drugačna od takratne italijanske opere: tako po libretu, njegovi obliki, kot tudi po glasbeni podobi. Bolj kot v opero se uvršča v tradicijo angleške maske.

Tako kot glasbenogledališka dela 17. stoletja nasploh sestoji *Didona in Enej* iz recitativnih nastopov posameznih oseb, ki se včasih navezujejo v daljše vsebinsko zaključene enote, iz razmeroma kratkih arij, številnih zborov in instrumentalnih kompozicij. Purcellov recitativ je melodični, ariozni recitativ, zato razlika med recitativi in arijami, sicer opazna, v operi ni posebej poudarjena. Nekatere od imenovanih sestavin so oblikovane kot zaključene kompozicije, tako predvsem arije in zbori, včasih pa skladno s skladateljevimi glasbenodramaturškimi zamislimi eno prehaja v drugo z bolj ali manj nejasnimi zaključki; to pomeni, da dela ni mogoče do konca razstaviti v posamezne zaključene kompozicije.

Purcell je sledil drami, zaradi česar so nekateri deli opere oblikovani kot glasbeni prizori – prizori v glasbenem smislu, sestoječi sicer iz različnih sestavin. 1. prizor II. dejanja (gl. preglednico 35), prizor s čarovnicami, je tudi glasbeno izpeljan kot zaključena enota: Uokvirjata ga dve instrumentalni kompoziciji, obe po svojem glasbenem smislu zarotitvena glasba. Prične in konča se v f, kar je zunanje znamenje, da si ga je skladatelj zavestno zamislil kot sicer

ohlapno glasbeno celoto. Znotraj prizora lahko sledimo tonalnemu poteku, oddaljitvi od tonalnosti f in vrnitvi vanjo. Posamezni deli prizora, posamezni nastopi oseb niso v enaki meri oblikovno zaključeni oziroma nezaključeni. Poleg preludija in zaključnega plesa so kot zaključene kompozicije oblikovani še uvodni recitativni nastop, duet in zbori – v nekoliko manjši meri oba zbora s porogljivo vsebino (»Ho, ho, ho ...«), ki imata isto tematiko; nastopi oseb med njima so v oblikovnem smislu izrazito prehajalni (v preglednici je prehajalnost nakazana s puščico).

Preglednica 35: *Dido and Aeneas*, II. dejanje, 1. prizor

Besedilo	Ton. p.	Zaključene oblike
	f	Preludij
<i>Čarovnica</i> Wayward sisters, you that fright The lonely traveller by night, Who, like dismal ravens crying, Beat the windows of the dying, Appear at my call, and share in the fame Of a mischief shall make all Carthage at flame. Appear!	f	recitativni nastop
<i>Prva čarovnica</i> Say, Beldam, say what's thy will.	B	↓
<i>Zbor</i> Harm's our delight And mischief all our skill.	B–F	zbor
<i>Čarovnica</i> The Queen of Carthage, whom we hate, As we do all in prosp'rous state, Ere sunset, shall most wretched prove, Depriv' d of fame, of life and love!	f–C	
<i>Zbor</i> Ho, ho, ho, ho, ho, ho!	C	zbor
<i>Dve čarovnici</i> Ruin' d ere the set of sun? Tell us, how shall this be done?	F–C	↓
<i>Čarovnica</i> The Trojan Prince, you know, is bound By Fate to seek Italian ground; The Queen and he are now in chase.	C–D	↓
<i>Prva čarovnica</i> Hark! Hark! the cry comes on apace.	D	↓

Besedilo	Ton. p.	Zaključene oblike
<i>Čarovnica</i> But, when they've done, my trusty Elf In form of Mercury himself As sent from Jove, shall chide his stay, And charge him sail tonight With all his fleet away.	B–F	
<i>Zbor</i> Ho, ho, ho, ho, ho, ho!	F	zbor
<i>Dve čarovnici</i> But ere we this perform, We'll conjure for a storm To mar their hunting sport, And drive 'em back to court.	d	duet
<i>Zbor</i> In our deep vaulted cell The charm we'll prepare, Too dreadful a practice for this open air.	F	zbor (z odmevom)
	f	Ples furij (»horrid music«)
Ton. p. – tonalni potek		

Arije so oblikovno raznolike; med njimi so tudi kratke tridelne, vendar ne v smislu oblike da capo. Arija umirajoče Didone, *When I am Laid in Earth*, je primer arije na ostanatni bas. Uvaja jo kratek Didonin recitativ, ki oblikovno ni zaključen in neopazno preide v arijo. Arija je zgrajena na kratki basovski melodiji, ki v celotni ariji nastopi devetkrat (enajstkrat vštveši ponovitev prvega dela arije). Ta melodija ima obliko kromatične linije, ki se spušča od g (tonike) do d (dominante), čemur sledi zaključek, ki nakazuje razširjeno avtentično kadenco. Kot že omenjeno (gl. str. 166), je bila padajoča linija, zlasti kromatična, v glasbi 17. in 18. stoletja pogosto uporabljena kot osnova lamentu in s tem namenom jo je za umirajočo Didono izbral tudi Purcell. Prvič nastopi ostanatna melodija sama, v nadaljevanju pa je nad njo Didonin glas, ki ga spremljajo godala. Členitev Didoninega glasu le delno sovпада s ponovitvami ostanatnega basa. Zadnja dva nastopa ostanatnega basa spremljajo le instrumenti. Tožeči značaj arije je še posebej poudarjen z mnogimi zadržki, preko katerih nastajajo nenavadne disonančne harmonije, in z vzdihovanje ponazarjajočimi sekundnimi postopi navzdol v prvi violini.

Opera se konča z ariji sledečim zborom (gl. preglednico 36) ob umrli Didoni, ki ima žaloben, otožen, a nežen izraz. Zbor je zasnovan tako, da ima vsak del besedila svojsko motiviko: Prvi del padajočo linijo v četrtnkah (a); drugi del značilni motiv (ali figuro) v osminkah (b); tretji del motiv vzdihla (c);

četrti del je ena sama homofono zasnovana fraza, ki jo prekinjajo pavze (d); za zadnji del besedila je značilen ritem dveh osmink s četrtinsko pavzo, s katerim je retorično poudarjena beseda »never« (e). Čeprav ima vsak del besedila svoji vsebini primerno motiviko, veje iz kompozicije eno samo razločno vzdušje.

Preglednica 36: H. Purcell, *With Drooping Wings*

Besedilo	Motivika
With drooping wings ye Cupids come,	a
And scatter roses on her tomb,	b
Soft and gentle as her heart,	c
Keep here your watch	d
And never part.	e

Purcellova glasba je naravno preprosta. V glasbenovsebinskem smislu je v maski opaznejše troje: preprosto veselje, strašnost hudobnih čarovniških sil, tragični patos. Slednji je končni izid drame, ki je prav zato glasbena tragedija.

SAKRALNI OPUS

Kot je bilo prikazano, sestoji Purcellov sakralni opus iz anthemov in serviceov. Ob bok temu smemo postaviti še pesmi z angleškimi ali latinskimi sakralnimi besedili, ki najbrž niso imele točno določene funkcije; predvidoma so bile namenjene domačemu nabožnemu muziciranju.

Purcellovi anthemi so nastajali za bogoslužje določenih dni in določenih lokacij. Od priložnosti je bila odvisna izbira besedila, zasedba, ki se je morala ozirati na možnosti, pa tudi glasbena zasnova in glasbene značilnosti dela. Besedila Purcellovih anthemov, zmeraj angleška, so največkrat psalmska; so tudi iz drugih svetopisemskih knjig v uradnem angleškem prevodu ali pa iz *The Book of Common Prayer*. Z ozirom na tip jih sodobni seznam deli v zborške antheme – sta samo dva –, verzne antheme, antheme, ki so nekako med enim in drugim od obeh imenovanih tipov (»full with verse«), in antheme s simfonijami.

H. PURCELL, BLESSED ARE THEY THAT FEAR THE LORD

Delo je po vsej verjetnosti nastalo leta 1688, in sicer za bogoslužje, s katerem naj bi se praznovala kraljičina nosečnost. Bližnje rojstvo prestolonaslednika se januarja omenjenega leta ni praznovalo le v kraljevi kapeli, pač pa v celem kraljestvu. (Junija 1688 se je Jakobu II. rodil James Francis Edward Stuart, ki pa zaradi očetove abdikacije ni postal angleški kralj.) Skladno s priložnostjo

je anthem uglasbitev Ps 128, katerega besedilo med drugim pravi, da bo tisti, ki se boji Boga, videl otroke svojih otrok in da bo Izrael užival mir.

Kompozicija, ki traja kakih deset minut, je pisana za štiri soliste: dva soprana, tenor in bas ter godala s continuum. Pripada tipu anthema s simfonijami. V tem smislu se začne s krajšo simfonijo (»Symphony«), ki sestoji iz počasnejšega prvega in hitrejšega, v tridobnem taktu potekajočega drugega dela, s čimer spominja na francosko uverturo. Besedilo je razdeljeno med soliste: nekatere dele besedila poje le en solist, druge več solistov ali pa vsi. Vsak del besedila ima svojsko uglasbitev; deli besedila sovpadajo tako z deli kompozicije. Čeprav ima vsak del kompozicije svojske glasbene značilnosti in čeprav se nekateri zaključijo z razločno kadenco na toniki, jih ni mogoče imeti za samostojne stavke. Med deli kompozicije ni tematskih povezav, če izvzamemo večkratno ponovitev besed »O well is thee«, ki nastopajo vedno z istim motivom. V skladbi je tudi nekaj kratkih instrumentalnih odsekov, ki povzemajo tematiko predhodnega dela oziroma jo ponovijo. Kompozicija se konča z besedo »alleluia«, ki jo čisto ob koncu v homofonem stavku zapojejo vsi solisti hkrati.

PURCELLOVE PESMI

Purcellov lirski opus je raznolik, tako po zasedbah kot po oblikah. Večina pesmi je pisana za en glas s continuum; v nekaterih se pevcu v zadnjem delu pridruži še basist; druge so za dva ali več glasov s continuum; večje in obsežnejše pesmi vključujejo manjši ansambel. V splošnem je mogoče reči, da se Purcell izogiba kitičnemu oblikovanju. Bolj kot obliki pesniškega besedila sledi njegovi vsebini, zaradi česar so številne njegove pesmi zložene v smislu nizanja z ozirom na smisel verza oblikovanih fraz. Vendar imajo nekatere tudi razločne glasbene oblike, npr. obliko rondoja, obliko arije na ostinatni bas ipd. V vrsti pesmi se recitativno na neki način kombinira z arioznim; daljše tovrstne kompozicije sestojijo iz recitativno in kot arije oblikovanih delov ali stavkov, s čimer so na daleč primerljive z italijansko kantato, ki jo je Purcell poznal. Če vključujejo še instrumentalni ansambel, so zelo blizu skladateljevim odam.

H. PURCELL, GENTLE SHEPHERDS

Pesem je nastala kot žalostinka ob smrti Johna Playforda (1623–1686), londonskega založnika, knjigotržca, tudi skladatelja, ki je med drugim izdajal knjige v zvezi z glasbo. Besedilo, polno antičnih pastoralnih motivov, je delo Nahuma Tatea, avtorja libreta maske o Didoni in Eneju. Pesem je pisana za dva glasova s continuum; drugi glas nastopi šele v njenem zadnjem delu. (Izjava

se tudi z enim samim visokim glasom s continuom; sledeči opis je narejen po izvedbi za en glas.)

Na daleč je Purcellovo delo primerljivo z italijansko kantato; sestoji namreč iz zaporedja menjajočih se recitativnih in kot arije oblikovanih delov (gl. preglednico 37). Vendar pa nikakor ni mogoče reči, da bi se skladatelj zavestno vzoroval pri italijanski kantati, saj je glasba pesmi izrazito neitalijanska.

Preglednica 37: H. Purcell, *Gentle Shepherds*

Besedilo	Ton.	Oblika
Gentle shepherds, you that know The charms of tuneful breath, That harmony is grief can show, Lament for pious Theron's death!	e	recitativ
Theron, the good, the friendly Theron's gone! Rending mountains, Weeping fountains, Groaning dales And echoing vales, If you want skill, will teach you how to moan.	e	arija na ostanatni bas (e-g-dis-e-H)
Could innocence or piety expiring life maintain, Or Art prevail on Destiny, Theron still had grac'd the plain, Belov'd of Pan, and dear to Phoebus' train.	e	recitativ
Muses, bring your roses hither, Strew them gently on his hearse; And when those short liv'd glories wither, Crown it with a lasting verse.	G	arija na ostanatni bas (g'-fis'-e'-d'-c'-h-a-g)
Roses soon will fade away, Verse and tomb must both decay; Yet Theron's name, in spite of fate's decree, An endless fame shall meet; No verse so durable can be, Nor roses half so sweet.	e	recitativ
Then waste no more in sighs your breath, Nor think his fate was hard; There's no such thing as sudden death To those that always are prepar'd. Prepar'd like him, by harmony and love, To join at first approach the sacred choir above.	E	arija
Ton. – tonaliteta		

Pesem je tonalno osredotočena na e. Razen enega dela, ki je v G, se vsi drugi začnejo in končajo na e; zadnji je v E-duru, vsi predhodni (razen tistega v G)

pa v e-molu. Tonalni potek celote je torej tale: e, odklon v paralelni dur, vrnitev v e in zaključek v E. Že s tem tonalnim potekom je podana določena glasbena interpretacija besedila.

Kot v operi so Purcellovi recitativi tudi v tej pesmi melodični. Nad daljšimi basovskimi toni se vrstijo melodične fraze brez izrazitega metruma. Tu ni ne ponavljanja ne razvijanja motivov, pač pa je Purcell zelo pozoren do besedila, ki ga skuša podajati z retorično prepričljivostjo. Po splošni konvenciji časa so izrazi za bolečino, žalost, smrt, objokovanje zmeraj poudarjeno kromatični ali disonančni. Drugače kot v operi so vsi recitativi oblikovno zaključeni in jih je možno imeti za stavke.

Eden od pogostih načinov, po katerem je Purcell oblikoval svoje kompozicije, eno od sredstev, s katerim je dosegal njihovo enovitost, je bil ostinatni bas, ki je sam po sebi jamstvo oblikovne in vsebinske osrediščenosti. Kar dve ariji pesmi sta narejeni tako, da se nenehno ponavlja kratka basovska melodija. V drugem primeru je to padajoča G-durova lestvica. Le-ta že sama po sebi implicira in zahteva tonalno osrediščenost na G; vendar si je Purcell ne glede na to tudi v tej ariji zamislil tonalni odmik, ki ga je izpeljal ne oziraje se na G-dur ostinatne lestvice. Smiselno bi bilo govoriti o bitonalnosti, čeravno to ni bitonalnost v vertikalnem, pač pa v horizontalnem smislu.

Arije imajo izrazit metrični utrip, s čimer se na prvi pogled ločijo od recitativov. Kar zadeva oblikovanje melodičnih linij, je tudi v arijah malo motivičnega obdelovanja: druga na drugo se navezujejo fraze, zmeraj drugačne. Pač pa se posamezni kratki besedilni segmenti z isto glasbo retorično ponavljajo, s čimer je dosežena izrazitejša enotnost celote. Tovrstnega ponavljanja v recitativih ni.

Čeravno sestoji pesem iz recitativov in arij, je razlika med njimi nekako zabrisana; vsekakor je mogoče reči, da ni poudarjena. V ospredju je celota in njen vsebinski potek, ki pušča delitev v stavke v ozadju.

H. PURCELL, NOW THAT THE SUN HATH VEIL'D

Ta pesem s continuum je primer skladateljeve sakralne lirike. Imeli bi jo lahko za domačo večerno molitev. Njena kompozicijska osnova je pettaktni ostinatni bas, ki se pojavlja najprej na toniki kompozicije, na G, za tem nastopi enkrat na H, po enotaktnem prehodu nekajkrat na D, slednjič pa ga po podobnem enotaktnem prehodu spet poslušamo na G. Ob strogi izpeljavi basa je čar kompozicije v tem, da se pevski glas razvija mimo njega. Njegove fraze, ki so mestoma v dražečem disonančnem navzkrižju z basom, se nikakor ne pokrivajo z ostinatnimi nastopi in pogosto so vodene v nasprotju z njim: kjer bi pričakovali zaustavitev, kadenco, je pevski glas v vzponu. Motivika pevskega glasu se ob redkih ponovitvah melodičnih segmentov skozi kompozicijo

postopoma spreminja in nad zadnjo besedo »hallelujah« se pevski glas razcveti v bujni, navidezno neskončni melizmatiki.

Purcell velja za največjega angleškega skladatelja po Johnu Dunstableu (prva polovica 15. stoletja). Čeprav je poznal italijansko glasbo svojega časa in je le-ta v določenem smislu vplivala nanj, imamo vtis, da ga njen lesk ni premamil takó, da bi jo skušal posnemati. Tudi sicer ni na njegovi glasbi nič razkazovalnega in v kompozicijskotehničnem smislu je le toliko zapletena, kolikor je bilo to nujno. V tem je razlog, da prihaja njena vsebina do neposrednega izraza.

Splošni vidiki glasbe v prvi polovici 18. stoletja

Nacionalno in internacionalno

Žanrska ustaljenost

Osrediščenost oblik

Nove tendence v glasbenem jeziku

NACIONALNO IN INTERNACIONALNO

Oddaljeni pogled na več kot tisočletno zgodovino evropske glasbe kaže, kako se je težišče glasbenega razvoja v 16. stoletju preneslo v Italijo. V drugi polovici 16. stoletja je Italija postala prva glasbena dežela takratne Evrope. Kot je razvidno tudi iz tega pregleda, je bila v celotnem 17. in 18. stoletju italijanska glasba poznana, cenjena in posnemana širom po Evropi. Vpliv italijanske glasbe je bil močan zlasti v nemških deželah, nekoliko šibkejši pa v Franciji in Angliji. Večkrat se je manifestiral v obliki valov, ki so v kratkem času preplavili evropsko glasbo. Eden takih je bil npr. vpliv beneškega duhovnega koncerta na nemško sakralno glasbo zgodnjega 17. stoletja. Novi val italijanske glasbe je preplaval Evropo tudi na prehodu v 18. stoletje, in sicer s Corellijevimi in Vivaldijevimi koncerti, pa tudi z opero, ki je v prvi polovici 18. stoletja postala razviden segment umetnosti evropskega meščanstva.

Ob vsesplošnem in očitnem vplivu italijanske glasbe je težko določati, v kolikšni meri je bila katera glasba 17. in 18. stoletja italijanska in v katerem smislu. Nedvomno je obstajala italijanska umetnost zunaj Italije, tako italijanska opera na habsburškem dvoru, v Londonu. Nedvomno so zunaj Italije nastajale številne skladbe: koncerti, sonate, kantate, po neposrednih italijanskih zgledih, in nekatere od teh so neločljive od del italijanskih mojstrov. A poleg tega so nastajali opusi, ki izpričujejo dobro razgledanost po italijanski glasbi, ne da bi bili kopije italijanskih vzorov, pač pa so izvirne stvaritve svojih neitalijanskih avtorjev. In slednjič je iz tega časa tudi glasba, ki je ne bi bilo mogoče spraviti pod neposredno okrilje italijanske. Opozoriti velja, da so sodbe o tem, v katerem smislu je katero delo italijansko ali neitalijansko, zmeraj relativne in arbitrarne, zato pa mestoma tudi protislovne.

Vendar pa italijanska glasba ni bila edina, ki je segla preko meja matičnega kulturnega prostora. Tudi francoska glasba druge polovice 17. stoletja – npr. J.-B. Lully, francoski čembalisti – je vplivala tako na angleško kot na nemško glasbo. Pri tem je zanimivo, da vplivi, če jih opazujemo na splošni ravni, niso bili obojestranski ali vsaj ne obojestransko enako močni. Italijanski vpliv je bil najbolj očitni v nemških deželah, zlasti katoliških, v nekoliko manjši meri pa v Franciji in Angliji. Francoska glasba je imela močan vpliv na angleško in nemško. Nasprotno pa angleška in nemška glasba nista vplivali ne na francosko in ne na italijansko in nobena neitalijanska glasba ni imela bistvenega vpliva na italijansko.

Zgodovine evropske glasbe ni mogoče zamejevati v posamezne dežele, čeravno so imele te svoje značilnosti; prav tako pa o evropski glasbi ni mogoče

razpravljati, ne da bi se omenjalo italijansko, nemško, francosko, angleško. Zdi se, da je v prvi polovici 18. stoletja obstajalo nekaj, kar bi lahko poimenovali internacionalna nacionalnost ali nacionalno na ravni internacionalnega. Povedano bolj stvarno: obstajali so žanri ali oblike s svojimi značilnostmi, ki so bili v glasbenem svetu splošno poznani, čeravno se je vedelo, da izhajajo iz določene glasbene kulture, italijanske ali francoske. Sonata, po izvoru italijanska, je postala mednarodno poznani žanr, kar pa ne pomeni, da so vse sonate prve polovice 18. stoletja italijanska glasba. Nemški skladatelj, ki je komponiral uverturo, je vedel, da je to francoski žanr, a zaradi tega njegove kompozicije še ne moremo šteti k francoski glasbi.

ŽANRSKA USTALJENOST

Kot je bilo že omenjeno (gl. str. 106), je na začetku 18. stoletja prišlo do ustalitve glasbenih žanrov. Vtis je, da se je v tem času vzpostavila razmeroma jasna zavest o tem, kaj je kateri žanr in kaj so njegove lastnosti. Avtor kantate je imel npr. na začetku 18. stoletja jasnejšo predstavo o tem, kaj je kantata, kot avtorji kantat s sredine 17. stoletja, bodisi da je tej predstavi sledil ali pa tudi ne. To pomeni, da so bile istožanrske kompozicije v prvi polovici 18. stoletja ne glede na to, kje so nastale, v splošnem bolj enotne kot poprej. Splošno sprejeto je bilo, kaj je opera, kaj kantata, oratorij, kaj sonata, standardna suita, francoska uvertura, italijanska uvertura, fuga, kaj toccata. Temu naštevku bi mogli dodati še kaj, vendar ga ne bi mogli širiti v nedogled. Tudi v 18. stoletju so nastajale kompozicije, ki jih zgodovinski pregledi ne morejo uvrstiti v nobeno žanrsko skupino ali pa jih lahko uvrščajo v več skupin hkrati, in kompozicije, nastale kot svojepotni poskusi svojih avtorjev.

OSREDIŠČENOST OBLIK

Kot ena od pomembnih lastnosti glasbenega jezika prve polovice 18. stoletja je bila izpostavljena osrediščenost glasbenih oblik (gl. str. 106). Če si ogledujemo posamične kompozicije iz prve polovice 18. stoletja in skušamo nakazati njihove najsplošnejše oblikovne lastnosti, lahko poudarimo njihovo tematsko in tonalno osrediščenost: Vsaka ima eno in poudarjeno tonalno središče in velika večina jih ima osnovno tematiko, po kateri je vsaka takoj prepoznavna. Osrediščenost se nujno vzpostavlja v nasprotju z nečim, kar je odmaknjeno iz središča. Ta princip je viden tudi v glasbi prve polovice 18. stoletja. V pogledu

tonalnosti pomeni, da se mora harmonski tok kompozicije odmakniti od osnovne tonalitete, da se ponovno lahko vrne vanjo. Podobno velja v pogledu tematike: pojaviti se mora tematsko še nekaj drugega, da osnovna tematika lahko dobi vlogo tematskega težišča.

Tematska in tonalna osrediščenost sta v nekaterih oblikah – kompozicijah v teh oblikah – uresničeni v zelo čisti obliki, tako npr. v obliki z ritornellom (gl. str. 460): tema, ritornello, se v teku kompozicije pojavlja v več sorodnih tonalitetah, na začetku in koncu pa v osnovni tonaliteti, kot da bi potovala po tonalnem prostoru in se na koncu vrnila v izhodišče. Med nastopi teme, ritornella, so epizode z drugo tematiko, in prav ta druga, manj izrazita tematika izpostavlja ritornello kot tematsko izhodišče celote. Nekaj podobnega bi lahko opazovali v fugi, v poteku katere nastopa tema v nekaj bližnjih tonalitetah, na začetku in večkrat tudi na koncu pa v osnovni tonaliteti. Vse variante dodelnih oblik temeljijo na nasprotju med dvema bližnjima tonalitetama: prvi del skladbe modulira v tonalitetu kvinto višje, drugi na neki način poišče pot nazaj. Isti princip se uresničuje tudi v arijah da capo, ki jih je nastalo na deset-tisoče: srednji del arije je tematski in tonalni odmik od prvega in tretjega dela; v prvem in tretjem pa je pogosto tako, da nastopi njegov ritornello najprej v osnovni tonaliteti, na sredini v eni od bližnjih tonalitet, ob koncu pa ponovno v osnovni tonaliteti. Fuga, arija, koncert, ples so si zelo različne kompozicije, vendar je v njih mogoče prepoznati isti osnovni princip.

Opozoriti velja, da je princip odmikanja od tonalnega središča in vračanja vanj mogoč le v harmonski tonalnosti, se pravi v zamisli tonalnega prostora kot po kvintnem krogu urejenih in medsebojno povezanih tonalitet. Harmonaska tonalnost, ki se je postopoma oblikovala in bila dobro razpoznavna že v glasbi na prehodu v 17. stoletje, je bila torej pogoj za nastanek prikazanih oblik.

Zgodovinsko je potrebno princip tonalne in tematske osrediščenosti gledati kot normo, ki se je dlje časa vzpostavljala in katere vzpostavitev ni pomenila, da umetnik svojega dela ne bi mogel oblikovati mimo nje. V številnih kompozicijah je osrediščenost v prikazanem smislu razločno izražena, v drugih manj razločno ali pa je celo odsotna. Poleg tega so nastajale tudi takšne kompozicije, katerih estetika temelji prav na zanikanju tega sicer vsesplošno prisotnega principa: fantazijsko amorfnе in tonalno skrajno razpršene skladbe, kakršna je npr. Bachova fantazija iz dvojice *Kromatična fantazija in fuga*. Estetika te in takšnih skladb se vzpostavlja prav s tem, da so v nasprotju s principom tematske in tonalne osrediščenosti. Od poslušalca Bachove kompozicije se pričakuje, da zna dojeti tematsko in tonalno urejenost fuge, saj je le na ta način sposoben dojeti tonalno in tematsko dezorientiranost fantazije.

NOVE TENDENCE V GLASBENEM JEZIKU

Prva polovica 18. stoletja je bil čas, ko so se v glasbi začele kazati nekatere nove tendence, ki jih zgodovinski pregledi opisujejo takole: Harmonski ritem se je upočasnjeval. Melodične fraze, npr. v ariji, so postajale bolj izrazito periodizirane, po dolžini bolj izenačene in simetrične, tako da so si nekako odgovarjale. Izginjal je enakomerni ritmični utrip, ki ga je mnogim kompozicijam dajalo enakomerno gibanje basovske linije, continua. Melodika se je razločnejše orientirala po tonih akordov harmonskega poteka. Obenem s tem se je tekstura jasneje nagibala k homofoniji. Te tendence so se začele pojavljati najprej v delih italijanskih skladateljev, ki so nastopili v dvajsetih in tridesetih letih 18. stoletja. Med njimi so bili Neapeljčani Leonardo Vinci, Giovanni Battista Pergolesi, Nicola Porpora, pa tudi internacionalni skladatelji kot Johann Adolf Hasse.

Razumljivo je, da opisanih tendenc ne moremo najti v glasbi vsakega avtorja, ki je začel svojo pot v prvih desetletjih stoletja, in da so vidne le, če se glasba opazuje s primerno oddaljene perspektive. V slogovni zgodovini veljajo za znanilke obdobja klasicizma.

Italijanska vokalna glasba v prvi polovici 18. stoletja

Standardizacija sestavin

Italijanska uvertura

Središča italijanske opere

Italijanski glasbenogledališki žanri

Komični intermezzo

Opera buffa

Opera seria

Pasticcio

Johann Adolf Hasse

Hasse in Metastasio

J. A. Hasse, *Didone abbandonata*

Hassejev glasbeni jezik

Leonardo Vinci

Giovanni Battista Pergolesi

G. B. Pergolesi, *La serva padrona*

Kantata

T. Albinoni, *Son qual Tantalò novello*

Oratorij

Sakralna glasba

STANDARDIZACIJA SESTAVIN

V prvi polovici 18. stoletja so bili najpomembnejši žanri italijanske vokalne glasbe opera, oratorij in kantata, žanri, ki so nastali na začetku oziroma v prvi polovici 17. stoletja. Italijanski skladatelji prve polovice 18. stoletja so komponirali tudi maše in uglasbljali latinska liturgična in paraliturgična besedila, bodisi v stile antico bodisi v stile moderno. Vendar je bila produkcija sakralne glasbe v prvi polovici 18. stoletja v primerjavi z operami, oratoriji in kantatami manjša; v splošnem velja tudi za manj pomembno.

Če gledamo nekoliko posplošeno, so bili vsi imenovani žanri: opera, oratorij, kantata, v oblikovnem pogledu podobni. Sestajali so iz vrste formalno zaključenih sestavin, stavkov, ki so pripadali temle tipom kompozicij: (1) Recitativ, tudi suhi recitativ, »recitativo secco«, »recitativo semplice«, je bil brezizrazni hitri recitativ, ki se je ravnal po govoru; preko njega so potekali dialogi oziroma dramsko dogajanje. (2) Spremljani recitativ, »recitativo accompagnato«, je bil recitativ, ki ga je spremljal orkester. Uporabljal se je za monologe na ključnih mestih drame, kjer je oseba na dramatični način razkrivala svojo razdvojenost. Dramatično privzdignjeno petje je spremljal orkester z učinkovitimi akordi, segmenti v unisonu, pasażami, kar vse je slikalo čustveno stanje, razklanost pojoče osebe. (3) Arioso je bil zaključena kompozicija z melodiko arije, vendar kot kompozicija ni bil izpeljan kot velika arija. (4) Osrednja sestavina je bila arija kot izraz čustvenega stanja pojoče osebe; velika večina arij je imela v prvi polovici 18. stoletja obliko da capo. (5) Nadalje so se pojavljali dueti, terceti, kvarteti kot arije za dva, tri, štiri. Zelo pogosto so bili zasnovani v obliki da capo. (6) Zbori, pogosti zlasti v oratorijih. (7) Orkestrska uvertura v obliki italijanske tritavčne simfonije ali francoske uverture in krajše, z vsebino usklajene orkestrske medigre, označene pogosto kot simfonije.

Vse naštetje sestavine ali njihovi neposredni predhodniki so obstajali že v 17. stoletju, zaradi česar je tu podani pregled malenkostno dopolnjena ponovitev že povedanega (gl. str. 148 in 165). Kar loči italijanska vokalna dela prve polovice 18. stoletja od starejših, je večja urejenost, formaliziranost v izmenjavanju recitativov, arij in drugih sestavin, ter njihova izrazitejša oblikovna zaključenost. Mesta, kjer se recitativno poljubno meša z arioznim, pogosta v glasbi 17. stoletja, so se z 18. stoletjem skoraj povsem umaknila urejenemu izmenjavanju arij, recitativov in drugih sestavin, zamišljenih in izpeljanih kot zaključene kompozicije, ločene s premori.

Glede na to, da so bili arioso in spremljani recitativi redki in da je spremljani recitativ vendarle recitativ, arioso pa arija, je bila za vokalne žanre prve polovice

18. stoletja značilna dihotomija med recitativom in arijo. Ta dihotomija, ki se je postopoma uveljavljala v teku 17. stoletja in bila ob njegovem koncu dokončno uresničena, se navadno razumeva kot nasprotje med pripovednim oziroma prikazovalnim na eni strani in izpovednim na drugi: preko recitativa, vezanega na zvočnost govora, so se prikazovali govoreči in delujoči ljudje, medtem ko so bile arije njihove lirske izpovedi na posameznih mestih razvijajoče se drame.

Vendar je do ločevanja med recitativom in arijo privedel tudi sam razvoj glasbe. Vzporedno z razmahom instrumentalnih oblik so postajale arije v 17. stoletju vse daljše in kompozicijsko vse bolj dognane. Arije 18. stoletja so oblikovno zaključene kompozicije z lastno kompozicijsko oziroma glasbeno logiko in razločno razpoznavnim afektom. Take niso mogle posredovati kontinuiranega neglasbenega dogajanja, ki je bilo zato bolj ali manj poverjeno suhemu recitativu.

Na prehodu v 18. stoletje je postala daleč najpogostejša že večkrat omenjena arija v obliki da capo (gl. str. 148), ki se ji velja posvetiti še enkrat. Čeprav je bila arija v svojih zgodovinskih začetkih kitična pesem, se je v teku 17. stoletja razvila v kompozicijo, katere kompozicijska logika se je ločevala od pesmi. V pesmi se vzporedno z verzi druga na drugo nizajo fraze, ki zapolnijo neko celoto. Nasprotno temu je arija kompozicija, ki vključuje glasbeni zaplet in razplet, kompozicija, v kateri je določeno gibanje, dinamika, ki se na zunaj vidi v odmiku iz tonalnega in tematskega izhodišča ter vrnitvi vanj. Arije so bile nasploh oblikovno zelo raznovrstne in raznolike, vendar je, kot omenjeno, na začetku 18. stoletja močno prevladala arija v obliki da capo: arija, ki ima tri s kratkimi prekinitvami ločene dele, od katerih je srednji kontrasten prvemu in tretjemu, ki je običajno le ponovitev prvega.

Besedila arij da capo, kot jih srečujemo v glasbi prve polovice 18. stoletja, obsegajo običajno dve kitici: prvo za oba krajna dela in drugo za srednji del. Kitici imata pogosto po štiri verze, lahko pa tudi manj ali več. Vsebina druge kitice je v nečem drugačna od prve, tako da nudi osnovo za drugačno in kontrastno glasbo. Pogosto je besedilo arije da capo zamišljeno kot pesniška primera: prvi del poda določeno podobo, največkrat iz narave, drugi del pa primero razveže v smislu dane dramske situacije.

Številne arije da capo so bile pisane le za solista s continuom, tako zlasti one z začetka 18. stoletja. Obstajale so tudi arije z enim glasbilom, z dvema, z ansamblom in slednjič z orkestrom. Sčasoma se je vzpostavila norma, da se operna arija spremlja z orkestrom. Glasbila so se v ariji lahko izmenjevala s pevcem – ko je le-ta pel, so glasbila razen continua pavzirala –, lahko so podvajala njegovo linijo ali pa so se kontrapunktsko prepletala z njo.

Oblikovnih tipov arije da capo je bilo zelo veliko. V enem od teh,

imenovanem arija z mottom ali motto arija, je pevec najprej zapel karakteristični začetek prve fraze oziroma teme; za tem je orkester predstavil celotno temo, ki jo je za njim s prvim verzom besedila v celoti slednjič podal še pevec. Pevec je na začetku z »mottom« zgolj nakazal, kaj bo bodoča arija, ki se je, gledano z njegovega stališča, v resnici začela šele po orkestrskem uvodu. Arija z mottom je mogla imeti svojski dramski učinek.

Morda je bila najbolj razširjena tale oblika arije da capo (gl. preglednico 38): Orkester zaigra ritornello, ki je obenem tema celotne kompozicije. Vstopi pevec, ki s prvim verzom ponovi temo. V nadaljnjih frazah prepoje naslednje verze prve kitice besedila, pri čemer glasbeni tok modulira v tonaliteto kvinto višje ali pa v paralelni dur. Malo pred kadenco je lahko dolg melizem na katerega od odprtihi vokalov (a, o). Sledi orkestrski ritornello v novi tonaliteti, za katerim vstopi pevec s ponovitvijo prvega verza besedila in prve fraze v novi tonaliteti. V nadaljevanju še enkrat prepoje celotno prvo kitico, pri čemer modulira nazaj v osnovno tonaliteto. Melodične fraze, ki so prej vodile v novo tonaliteto, se zdaj ponavljajo tako, da vodijo v izhodiščno. Tik pred koncem lahko nastopi – vzporedno prvemu delu prvega dela skladbe – dolg melizem, tokrat kvinto nižje. Prvi del se zaključi z orkestrskim ritornellom v osnovni tonaliteti. Srednji del, ki je opazno drugačen od prvega, poteka v neki bližnji tonaliteti, pogosto v paralelnem duru oziroma molu. Besedilo se prepoje le enkrat, in sicer s frazami, ki so kljub drugačnosti na neki način tematsko povezane s prvim delom. Tretji del je ponovitev prvega. V ponovitvi so pevci melodijo improvizacijsko okraševali, pri čemer so lahko briljirali s svojo tehniko; tik pred zaključnim nastopom ritornella je imel pevec lahko svojo prosto improvizirano kadenco. Kot je razvidno iz tega opisa, se v ariji da capo uresničuje princip odmikanja in vračanja.

Preglednica 38: Oblika arije da capo

Deli	A					B	A				
Tematika	R	A	R	A'	R	B	R	A	R	A'	R
Ton. r.	T	T→D	D	D→T	T	T _p	T	T→D	D	D→T	T

R – orkestrski ritornello; T – osnovna tonaliteta; D – tonaliteta kvinto višje; T_p – paralelna tonaliteta; Ton. r. – tonalni razvoj

Proti sredini 18. stoletja je postajala arija da capo vse daljša; besedilo prvega dela ali posamezni verzi so se lahko prepeli trikrat, štirikrat in še večkrat. S tem je arija postala poudarjeno zgolj glasba in takšna je izgubila zvezo z dramo. To je sredi stoletja privedlo do kritike opere serie in do operne reforme, kot jo je izpeljal Christoph Willibald Gluck.

ITALIJANSKA UVERTURA

Kot je bilo prikazano (gl. str. 149), se je italijanska operna uvertura, imenovana tudi simfonija (»sinfonia«), že v teku 17. stoletja razvila v tristavčno kompozicijo za orkester. V prvi polovici 18. stoletja je imela energičen prvi stavek, hiter in glasen, ki je bil od vseh treh najpomembnejši in najdaljši. Tak je bil med drugim zato, ker je bil namen uverture tudi ta, da se občinstvo opozori na začetek predstave. Drugi stavek je včasih sestajal le iz nekaj akordov, lahko pa je bil oblikovan kot spevna operna arija. Tretji je bil spet živahen in hiter; zelo pogosto je bil zasnovan v baročni dvodelni obliki.

Operne uverture niso bile zmeraj sestavni del točno določenih oper. Skladatelj je za novo opero lahko vzel kako že napisano operno uverturo, svojo ali tujo, in če je za novo opero spisal tudi novo uverturo, jo je lahko uporabil še za katero od svojih naslednjih oper. Prav zaradi tega prepisi oper pogosto sploh nimajo uvertur, ki so se v gledališčih hranile posebej.

Po ustaljeni praksi so bili kopisti posameznih opernih hiš, ki so bili zadolženi, da oskrbijo orkester in pevce z notnim materialom, pripravljene izdelovati kopije opernih odlomkov tudi za zainteresirane posameznike. Operni obiskovalec, tujec, ki se je navdušil nad glasbo, ki jo je slišal, si je za primerno plačilo lahko oskrbel odlomke iz opere, ki so mu posebno ugajali: kopijo uverture in kopije ali priredbe posameznih arij. To glasbo je kasneje izvajal ali dal izvajati na svojem domu. Tako so nastale razne zanimive zbirke opernih arij in opernih uvertur. Operne uverture so se po tej poti začele izvajati kot samostojne skladbe in postale so samostojni žanr, ki velja za začetek klasicistične simfonije.

SREDIŠČA ITALIJANSKE OPERE

Tudi v prvi polovici 18. stoletja so se opere uprizarjale na italijanskih dvorih in v domovih aristokratov; a bolj pomembno je bilo tisto, kar se je dogajalo v javno dostopnih gledališčih, ki so delovala na tržni osnovi. Kot poprej so bila v prvi polovici 18. stoletja vodilna središča operne umetnosti Benetke, Rim in Neapelj, mesta, ki so bila tudi drugače pomembna v evropskem političnem in družbenem življenju. Poleg njih so se opere bolj ali manj redno uprizarjale v domala vsakem večjem italijanskem mestu; številna imajo tako svoje operne anale, če že ne operne zgodovine.

V Benetkah je še nadalje delovala vrsta gledališč, istih kot v 17. stoletju, ki so bila iz sezone v sezono bolj ali manj uspešna. Pomembnejša med njimi so

bila: San Giovanni Crisostomo, odprto leta 1678, San Cassiano, San Salvador, San Giovanni e Paolo, Sant'Angelo, San Fantin, San Moisè in druga.

Prvo rimsko operno gledališče, že omenjeno gledališče Tordinona, ki je bilo odprto leta 1671, se je po nekaj sezonah zaprlo, spet delovalo, vendar ga je dal gledališču nenaklonjeni papež Inocenc XII. leta 1697 podreti. Na novo je bilo zgrajeno leta 1733. Proti koncu 17. stoletja sta bili odprti še dve operni gledališči: Teatro Capranica (1692) in Teatro Pace (1694). Leta 1717 se jima je pridružilo še eno, imenovano sprva Alibert, kasneje pa Teatro delle Dame.

Nasploh je bila opera v Rimu odvisna od posameznih papežev in njihovega odnosa do nje. Nekateri je niso dovolili in marsikdaj so bile javne operne predstave prepovedane; med letoma 1698 in 1710 jih npr. ni bilo, če odmislimo tistih nekaj, ki jih je na svojem dvoru priredila nekdanja poljska kraljica Marija Kazimira (Maria Casimira), ki je od leta 1693 pa do smrti leta 1714 živela v Rimu. Po letu 1710 so se razmere glede opere spremenile. Za ilustracijo se lahko navede podatek, da je bilo v letih od 1710 do 1722 v Rimu uprizorjeno 63 različnih oper. V zvezi z opero v Rimu je treba omeniti, da so literarni ideali rimske akademije Accademia degli Arcadi bistveno vplivali na reformo opernega libreta in nastanek opere serie (gl. str. 428).

Kot je bilo že omenjeno, je bilo glavno neapeljsko gledališče San Bartolomeo. Ob njem je delovalo še več drugih, med njimi tudi Teatro dei Fiorentini, imenovano tako zato, ker je bilo v bližini cerkve San Giovanni dei Fiorentini. To gledališče je v 17. stoletju uprizarjalo le govorjene igre, leta 1706 pa se je preusmerilo v opero. S tem je prišlo do konkurenčnega tekmovanja med obema glavnima gledališčema. Vendar se je Fiorentini začelo usmerjati v uprizarjanje komičnih oper in postalo glavno središče nastajajoče opere buffe. Leta 1724 sta se odprli še dve gledališči, ki sta se obe usmerjali zlasti v pravkar omenjeni novi žanr: Teatro Nuovo in Teatro Pace.

Mesto Neapelj oziroma Neapeljsko kraljestvo je leta 1707 pripadlo Avstriji in avstrijsko je ostalo do leta 1734. Pomladi tega leta je Karel Bourbonški, kasnejši španski kralj Karel III., oblegal Neapelj in ga maja meseca končno zavzel; okronal se je kot neapeljski kralj, točneje kralj Kraljestva obeh Sicilij, s čimer je kraljestvo ponovno pripadlo Španiji. Karel sicer ni bil poseben ljubitelj opere, vendar jo je kot nekaj, kar je bilo v Neaplju splošno uveljavljeno, priznaval in upošteval. Namesto starega gledališča San Bartolomeo je dal leta 1737 zgraditi novo, San Carlo. To gledališče je postalo eno od najvidnejših središč italijanske opere serie, kot si jo je zamislil Metastasio, ki je nekaj časa tudi sam bival v Neaplju. Vsako leto so se v gledališču San Carlo izvedle tri, štiri nove opere in vsaka je imela kakih deset do dvajset predstav. Njihovi avtorji niso bili le Napolitanci, pač pa tudi drugi uveljavljeni skladatelji časa.

ITALIJANSKI GLASBENOGLEDALIŠKI ŽANRI

Kot je bilo prikazano v poglavju o italijanski operi 17. stoletja, je le-ta vključevala tudi komične scene in komične osebe; resno, herojsko in tragično se je tako mešalo s komičnim. Proti koncu 17. stoletja se je vse bolj uveljavljala težnja, da se resno in tragično loči od komičnega. Mešanje enega in drugega se je v razsvetljenem duhu zdelo neokusno. Tako so nastali novi glasbenogledališki žanri: komični intermezzo, opera buffa in opera seria.

KOMIČNI INTERMEZZO

Komični intermezzo si lahko razložimo kot posledico izločitve ali osamosvojitve komičnih sestavin opere. Bil je kratko komično glasbenogledališko delo v nekaj prizorih, ki se je igralo v sklopu nekega resnega gledališkega (govorjenega) ali glasbenogledališkega dela (opere), in sicer ob koncu dejanj ali pa med dejanji. Opera v treh dejanjih je imela npr. dva odmora, primerna za komični intermezzo v dveh prizorih. Izraz »intermezzo« pomeni isto kot »intermedio« ('intermedij') in z ozirom na funkcijo se intermezzo ni razlikoval od intermedija.

Komični intermezzo je bil zasnovan le za nekaj oseb, večkrat samo za dve, ki se jima je včasih pridružila še tretja nema oseba. Po vsebini je bil ločen od glavnega resnega dela; imel je svojo zgodbo in svoje osebe. Vendar se je zgodba na neki način vzporejala z glavno zgodbo; mogla je biti celo parodija na vsebino resne opere, v sklopu katere se je intermezzo prikazoval. Iste človeške lastnosti in situacije so se tako kazale še s komične strani, kar pomeni, da je bil komični intermezzo lahko tudi neke vrste antidrama. Osebe in situacije komičnega intermezza so bile največkrat tipi, kot so obstajali v komičnih prizorih oper 17. stoletja in v komični dramatikici časa nasploh. Pogosti so bili liki iz *commedie dell'arte*, lik hvalisavega kapitana, še zlasti pa lik prebrisane ženske ali dekleta iz nižjih slojev, ki z raznimi ženskimi zvijačami in pretvezami doseže svoj cilj, npr. poroko. Kot večina vokalnih in glasbenogledaliških del časa je komični intermezzo sestajal iz recitativov in arij; ob koncu prvega in drugega dela je bil običajno duet. Uverture ni bilo.

Komični intermezzo se je pojavil najprej v beneških gledališčih; prvi je bil izveden leta 1706 v gledališču San Cassiano, a njegova glasba je izgubljena. Najstarejši ohranjeni beneški intermezzo je *Pimpinone* skladatelja Tomasa Albinonija iz leta 1708.

Drugače kot v Benetkah, kjer so se komični intermezzi prikazovali ločeno od glavnega opernega dela, so se v neapeljskih gledališčih sprva vstavljali vanj.

Prizori komičnega intermezza, ki je bil delo drugega libretista in skladatelja kot glavno prikazovano delo, so se na primerni način razporedili med prizore glavnega dela. Vendar se je tudi neapeljski komični intermezzo kasneje povsem ločil od glavnega dela in se izvajal tako kot v Benetkah. Neapeljski primerki intermezov iz dvajsetih in tridesetih let predstavljajo vrhunec žanra. Najznamenitejši med njimi je *La serva padrona* ('Služkinja gospodarica') Giovannija Battista Pergolesija.

Komični intermezzo se je že kmalu začel širiti v druga italijanska mesta in nemške dežele, ki so bile v glasbenogledališkem pogledu pod močnim italijanskim vplivom. Med drugim so se komični intermezzi uprizarjali tudi v hamburškem gledališču. Morda je najbolj znano nemško delo tega žanra *Pimpinone* Georga Philippa Telemanna, katerega besedilo je bila predelava istoimenskega Albinonijevega intermezza. Telemannov *Pimpinone* ima nemške recitative in italijanske in nemške arije; prvič je bil izveden med dejanji Händlove opere *Tamerlano* ('Tamerlan') v hamburškem opernem gledališču leta 1725. Proti sredini 18. stoletja je komični intermezzo nadomestila opera buffa.

OPERA BUFFA

Komične opere so obstajale že v 17. stoletju, čeprav so bile redke; vendar je bila opera buffa v primerjavi z njimi nekaj novega. »Buffo« pomeni v italijanščini 'smešen', 'vesel', 'šaljiv'.

Opera buffa je nastala v prvih desetletjih 18. stoletja v Neaplju. Kot omenjeno, je mesto leta 1707 pripadlo Avstriji. Habsburška oblast je bila milejša od španske in tako je v tem času mogla priti do izraza napolitanska identiteta. Po nekaterih razlagah naj bi bil to eden od razlogov za nastanek novega žanra.

Za razliko od resne opere je buffa prikazovala ljudi iz sočasnega neapeljskega življenja. Skladno s tem osebe opere buffe niso pele v knjižni toskanščini, pač pa v neapeljskem dialektu. Zgodbe so se pogosto spletale okoli enega ali dveh parov zaljubljenecv in ob raznih zapletljajih imele ugodni izid. Glavni par, ali oba glavna para, so spremljali tipični komični liki časa: hvalisavi kapitan, starka, predrzni trgovski vajenec itd. V naslednjih desetletjih se je opera buffa tematsko razširila, tako da se ni omejevala le na lokalno obarvane teme, in vzporedno s tem je privzemala tudi knjižno toskanščino. A vsaj nekatere vloge napolitanskih komičnih oper so ostale v lokalnem dialektu, ki je ostal tako razpoznavni znak opere buffe.

V najosnovnejših oblikovnih in glasbenih potezah se opera buffa ni razlikovala od siceršnje opere časa: navadno je obsegala tri dejanja, ki so vključevala različno število prizorov. Glasbeno so se izmenjevali recitativi in arije. Prvo ali drugo dejanje se je pogosto končalo s komičnim navzkrižnim prerekanjem

več nastopajočih oseb v obliki dueta, terceta, kar je bil zametek kasnejšega komičnega finala. Na začetku je bila italijanska uvertura. Nasploh je bila glasba opere buffe nekoliko preprostejša in bolj homofona. Med značilnimi glasbenimi stilemi žanra sta bila npr. pogosto hitro ponavljanje posameznih besed in nenadno menjavanje značaja glasbe znotraj iste arije z namernim komičnim učinkom.

Potem ko se je gledališče Fiorentini začelo usmerjati v uprizarjanje komičnih oper in postalo glavno središče nastajajoče opere buffe, sta bili v mestu dve operni struji: v San Bartolomeo je bilo mogoče poslušati običajne opere časa z največkrat mitološkimi vsebinami, katerih libreto so bili bolj ali manj v knjižni toskanščini, v Fiorentini pa komične opere v neapeljskem dialektu. Ta dvojnost je imela zaledje v družbeni razslojenosti mesta: Visoka aristokracija, med katero je bilo mnogo tujcev, je bila usmerjena v resno opero, meščanstvo pa se je laže razpoznavalo v lokalni komiki.

Vrsta italijanskih in drugih skladateljev, mladih v dvajsetih in tridesetih letih 18. stoletja, se je navezala na začenjajočo se tradicijo opere buffe in jo razvila v razpoznavni novi žanr. Med njimi so bili Giovanni Battista Pergolesi, Johann Adolf Hasse, Leonardo Vinci, Leonardo Leo in drugi.

Iz Neaplja si je opera buffa utrla pot v Rim, ki je v tridesetih letih postal središče komične opere. Tu so se izvajale opere napolitanskih, sčasoma pa tudi drugih skladateljev. V rimski komični operi se je začela uveljavljati knjižna italijanščina in napolitansko narečje je ostalo omejeno le na nekatere komične stranske osebe. Ena najbolj znanih komičnih oper prve polovica stoletja je bila *La finta cameriera* ('Lažna sobarica') skladatelja Gaetana Latille (Gaetano Latilla, 1711–1788). Leta 1737 je bila izvedena v gledališču Fiorentini – sicer pod drugim imenom –, leto za tem v Rimu, potem pa še v mnogih drugih italijanskih in slednjič tudi nemških mestih. Podobno kot ta opera se je proti severu dežele in preko njenih meja širil tudi žanr. Sredi 18. stoletja je bila opera buffa znana v večini italijanskih in zunajitalijanskih opernih središč.

OPERA SERIA

Ločevanje tragično-herojskih in komičnih vsebin je slednjič privedlo do 'resne opere', imenovane v italijanščini »opera seria«. V zvezi z njenim nastankom se pogosto omenja rimska Accademia degli Arcadi, in sicer kot ustanova, kjer so se oblikovala dramaturška načela opere serie. Ta, že večkrat omenjena akademija je bila ustanovljena leta 1690. Sestajala je iz članov intelektualnega salona leto poprej umrle Kristine Švedske, med katerimi je bil najpomembnejši kardinal Pietro Ottoboni, tudi sam literat. Kasneje sta bila njena člana Arcangelo Corelli in Alessandro Scarlatti. Arkadijci so sledili francoskim klasicističnim

dramatikom in francoski teoriji drame, ki je, izhajajoč iz Aristotelovega razpravljanja, zagovarjala načelo o trojni enotnosti: enotnosti kraja, časa in dejanja. Arkadijski ideali so se začeli uveljavljati v sočasni operni libretistiki, in prav to je privedlo do opere serie.

Med pesniki, ki so sledili arkadijskim idealom in bili tako tvorci žanra resne opere, sta bila pomembna zlasti dva: Apostolo Zeno (1668–1750), avtor okoli 70 italijanskih opernih libretov, je bil od leta 1718 do 1729 dvorni pesnik habsburškega dvora. Še vplivnejši je bil Pietro Metastasio (1698–1782), ki je svoj pravi priimek Trapassi heleniziral v navedeno obliko. Metastasio je bil tudi glasbenik, učenec skladatelja Nicola Porpore, in tako je bil dobro seznanjen z glasbenimi vprašanji opere. Bil je član pravkar omenjene Arkadijske akademije, po A. Zenu pa od leta 1730 dalje dvorni pesnik habsburškega dvora na Dunaju, kjer je bival do smrti. Metastasio je napisal 27 opernih libretov, poleg tega pa še vrsto libretov za oratorije, kantate in druga glasbenogledališka dela, npr. za komične intermezze, vse v italijanščini. Bil je nedvomno najpogosteje uglasbljani avtor svojega časa in predvideva se, da je na njegova besedila nastalo okoli 1200 oper.

Italijanske operne librete je v 18. stoletju pisala še vrsta drugih literatov, predvsem italijanskih. Pri nekaterih od teh oziroma v nekaterih njihovih delih so tendence opere serie uresničene bolj izrazito, v drugih manj.

Nova operna libretistika je izhajala iz načela, da mora drama prikazovati možno in verjetno, ne pa nemožnega in neresničnega. To načelo, načelo podobnosti z resničnostjo (it. »verisimilitudine«), je iz drame izključilo čarovniške osebe in čarovniške vsebine, zarotitve, javljanje nad- ali podzemskih sil, prikazovanje neresničnih ali malo verjetnih spektakularnih prizorov itd. Prav zato se je opera seria bolj kot mitoloških posluževala zgodovinskih tem, in sicer predvsem tem iz antične zgodovine. Glavne osebe resnih oper so največkrat znani kralji, kraljice, pomembni vojskovodje, druge znamenite zgodovinske osebnosti. Te se v skladu z razsvetljskimi idejami prikazujejo kot herojski in plemeniti ljudje. Glavnemu junaku položaj pogosto omogoča ali celo narekuje kruta dejanja: maščevati se nad premaganimi sovražniki, ki so mu hoteli škodovati, nad bolj uspešnim ljubezenskim tekmecem, vendar se junak ne zateče k uporabi sile, pač pa v imenu višjih idealov premaga sebe; pokaže se dober, razsvetljsko plemenit, in v tem smislu obenem z morebitnimi drugimi zmagami triumfira. Vsebina tako zamišljenih zgodb po eni strani ni dopuščala komičnih prizorov, ki so zato v operi serii redki; po drugi strani pa je imela opera seria zaradi končnega triumfa glavne osebe srečni konec (»lieto fine«), kar pomeni, da ni bila tragedija.

Opera seria je imela kot dramsko delo preiščeno obliko, v kateri so

se izčistile težnje, ki so bolj ali manj izrazito obstajale že v operah 17. stoletja. Dramske osebe so bile razvrščene v glavne in stranske. Pogosto so bile zamišljene v parih: glavna moška oseba (»primo uomo«), glavna ženska (»prima donna«), druga moška (»secondo uomo«), druga ženska oseba (»seconda donna«), stranske osebe. Delo je imelo največkrat tri dejanja, razdeljena na deset do dvajset prizorov. Prizori so se menjavali s prihodom ali odhodom oseb; v danem prizoru so bile tako na odru iste osebe, kar naj bi zagotavljalo njegovo enotnost. V splošnem se je proti sredini dejanja število na odru prisotnih igralcev večalo; na koncu opere so bili na odru vsi. Zaporedje prizorov je bilo zamišljeno tako, da so se nastopajoče osebe skladno s svojim pomenom, ki so ga imele v zgodbi, čim bolj enakomerno izmenjavale; kombinacije v zaporednih prizorih na odru prisotnih oseb naj bi bile torej čim bolj pestre. Prizori so se pogosto zaključevali z arijo, po kateri je nastopajoči odšel z odra in bil nato v naslednjem ali v nekaj naslednjih prizorih odsoten.

Kot tudi že v operi poznega 17. stoletja so bili dialogi, pogovori, sporočila, ukazi, pa tudi posamični monologi opere serie spesnjeni v obliki versi sciolti, v verzih, ki niso bili oblikovani v kitice in so sestajali iz prostega zaporedja jambskih sedmercev in jambskih enajstercev. Vse to naj bi bilo uglasbeno kot recitativ. Lirske izpovedi posameznih oseb, s katerimi so se pogosto zaključevali prizori in preko katerih so osebe na posameznih mestih drame izražale svoje duševno stanje, pa so bile oblikovane kot kitične pesmi in uglasbene naj bi bile kot arije. Kaj naj bi bilo v operi recitativ, kaj arija, je bilo tako v glavnem določeno že s samim libretom.

Vzporedno s pomenom so imele osebe različno število arij. Največ arij sta imela primo uomo in prima donna, in sicer od pet dalje; manj sta jih imela secondo uomo in seconda donna, medtem ko so imele stranske osebe le po eno arijo. Vsega skupaj je imela opera tako od dvajset do trideset arij. Arije so morale biti enakomerno porazdeljene in glavne osebe naj bi imele v vsakem dejanju približno enako število arij. Opera se je pogosto končevala z ljubezenskim duetom med glavnima igralcema ali pa z zborom vseh prisotnih.

Recitativi opere serie so bili največkrat suhi recitativi; sledeč zvočnosti govora so bili skorajda brez glasbene vsebine. Nasprotno so bile arije zamišljene kot izraz afekta oziroma duševnega stanja nastopajoče osebe, afekta, kot ga je povzročilo dogajanje v predhodnem recitativu. Afekti arij so bili tako vezani na vsebino in dano situacijo. Skladatelji so se trudili oblikovati arije tako, da bi bil dani afekt izražen čim bolj prepričljivo. A podobno kot naj bi se v libretu enakomerno menjavale nastopajoče osebe, naj bi si v operi serii sledile arije s čim bolj raznolikimi afektnimi vrednostmi: izrazu besa ob koncu prizora naj bi v naslednjem prizoru ne sledil še en izraz besa, pač pa nekaj drugega; izrazu

potrtosti naj bi v naslednjem prizoru sledil izraz upanja ali veselja itd. Afekti med recitativi razporejenih arij naj bi bili čim bolj kontrastni, vendar naj bi se v kontrastnosti tudi smiselno dopolnjevali. S tega stališča je opera serio mogoče videti kot raznoliko in komplementarno galerijo glasbenih podob afektnih vrednosti, kot si jih je zamišljalo 18. stoletje.

Iz prikazanega je razvidno, da je bil umetniški problem opere serie uskladitev vsebine z obliko, natančneje: kako prikazati zgodbo v zaporedju scen z rastočim številom igralcev, v katerih naj bi se nastopajoči čim bolj menjavali, pri čemer naj bi bile arije, po izrazu čim bolj raznolike, skladno s pomenom vlog enakomerno porazdeljene čez vsa tri dejanja. Resničnost, ki jo je prikazovala opera seria, je bila močno formalizirana.

Opisane značilnosti opere serie so predstavljale ideal, ki je imel v dejanskem glasbenem življenju mnogo razmeroma čistih, a prav tako tudi mnogo zgolj delnih uresničitev. Te je mogoče opazovati v delih številnih opernih skladateljev 18. stoletja, italijanskih in drugih narodnosti, med katerimi so bili najpomembnejši: Alessandro Scarlatti, ki je deloval še v prvih desetletjih 18. stoletja, Georg Friedrich Händel, Nicola Porpora, Giovanni Battista Pergolesi, Johann Adolf Hasse, Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Leonardo Vinci, Leonardo Leo in drugi. Kot je razvidno iz tega seznama, so nekateri med njimi komponirali tudi opere buffe in komične intermezze.

Nasploh je bila operna umetnost 18. stoletja zaznamovana z dihonomijo med resnim in komičnim in katera koli opera časa naj bi bila načeloma bodisi opera seria ali opera buffa. Vendar kategoriji v dejanskem glasbenem življenju nista bili čisti in mnoga operna dela so bila le približno uresničenje idealov opere serie ali opere buffe. Poleg tega je bilo marsikatero operno delo 18. stoletja po svoji vsebini in libretu nadaljevanje operne umetnosti 17. stoletja, za katero je bilo značilno prav mešanje tragičnega in komičnega.

PASTICCIO

Ustaviti se je treba še pri žanru, imenovanem »pasticcio«. Italijanska beseda ima več pomenov: 'mešanica', 'skrupcalo', 'zmešnjava', 'testenica' (jed). Pasticcio je bil opera, ki je bila narejena tako, da so se po okusu in presoji arije zanjo jemale iz raznih drugih že obstoječih oper. Bil je torej opera več skladateljev.

Nastanek pasticcia je treba iskati v naravi gledališkega uprizorjanja. Gledališče, tudi glasbeno, je zmeraj ozko vezano na čas in prostor; najbrž je gledališkim predstavam od vseh umetniških manifestacij najbolj tuje razkazovanje negibnih umetnin kot muzejskih eksponatov. In tako so se tudi za nove operne sezone v 17., pa tudi v 18. stoletju običajno snovale nenehno nove opere; kolikor so se ponavljale stare, so se prilagajale novim okoliščinam, zlasti novi

pevski zasedbi. Opere so bile zelo pogosto pisane za določene pevce, in če je bila ob ponovitvi zasedba druga, je bilo treba prilagajati ali spreminjati tudi glasbo. Poleg tega so bili gledališki impresariji, še zlasti impresariji potujočih gledališč, pogosto prisiljeni, da pripravijo novo predstavo v kar najkrajšem času. Možnosti za ustvaritev nove opere ni bilo, in tako jo je bilo treba na hitro sestaviti iz drugih že obstoječih oper. Vse to je privedlo do tega, da se je konec 17. stoletja pasticcio uveljavil kot samostojni glasbenogledališki žanr.

Za določeni pasticcio je bil največkrat odgovoren en sam skladatelj, ki je deloval pri kakem gledališču ali gledališki skupini. Z libretom bodočega pasticcia je postopal takole: Uglasbil je recitative, ki so bili po vsebini in tudi kot besedilo specifični in jih zato ni bilo mogoče prevzeti od drugod. Glasbo arij je po svoji izbiri jemal iz več drugih oper, bodisi svojih bodisi tujih. Arijam je podlagal besedila novega libreta; če pa je bilo prvotno besedilo primerno tudi za novo dramsko situacijo, kar je bilo pogosto, ga je lahko zadržal. Pri izbiri glasbe je moral upoštevati razne okoliščine, zlasti pa pevce. Marsikateri pevec je imel v svojem popotnem kovčku arije, za katere si je predstavljal, da je v njih posebno uspešen, in te je hotel peti ne glede na vsebino novega dela. Skladatelj je moral to upoštevati. Vendar pa je iz že obstoječe glasbe kljub temu lahko ustvaril novo umetniško delo in novo prepričljivo operno predstavo. Po mnenju poznavalcev Händlovi pasticcii po glasbeni dramaturgiji ne zaostajajo za njegovimi operami.

Številni skladatelji so komponirali oziroma sestavljali pasticcie in skoraj vsa gledališča 18. stoletja so med drugim uprizarjala tudi pasticcie. Pogosto je bil pasticcio na sporedu na začetku sezone, ko novo operno delo še ni bilo pripravljeno, ali pa na koncu, ko je bila publika z novim opernim delom že zasičena. S stališča gledališča je bil pasticcio lahko tudi neke vrste razstava ali predstavitev eminentnih ali novih umetnikov časa. Na marsikaterem letaku je bilo kot dodatna vaba navedeno, glasbo katerih slovitih mojstrov bo mogoče poslušati na predstavi. Kot ni mogoče reči, kdaj natančno se je žanr začel, tako tudi ni mogoče določiti, kdaj je usahnil. Zenit pasticcia so bila osrednja desetletja 18. stoletja.

JOHANN ADOLF HASSE

Življenje (Bergedorf 1699 – Benetke 1783). Hasse je bil rojen v Bergedorfu v okolici Hamburga – zdaj je to del Hamburga –, kjer je bil njegov stari oče po materini strani župan. Študiral je v Hamburgu in se kot pevec tenorist pridružil hamburški operi. Leta 1719 je dobil službeno mesto na dvoru v Brunswicku

(Braunschweigu); kot pevec je nastopal v opernih predstavah, leta 1721 pa je bila tu izvedena njegova opera *Antioco*. Kmalu za tem je odšel v Italijo in prebil po več mesecev v Benetkah, Bologni, Firencah in Rimu. Prestopil je v katolicizem.

Naslednjih šest ali sedem let je prebil v Neaplju. Tu se je spoprijateljil z Alessandrom Scarlattijem, pri katerem se je zelo verjetno tudi učil. V Neaplju se je zelo hitro uveljavil kot eden vodilnih opernih skladateljev. V poznih dvajsetih in zgodnjih tridesetih letih je bilo v gledališču San Bartolomeo izvedeno sedem njegovih resnih oper in ena njegova opera buffa. Leta 1729 je zaprosil za mesto kapelnika na neapeljskem dvoru in ga kljub temu, da so bili v tej funkciji že štirje drugi, po posredovanju kraljevega namestnika tudi dobil. V tem času je bilo več njegovih oper izvedeno tudi v Benetkah; v nekaterih od teh je pela Faustina Bordoni, ena najslavnejših sopranistk časa, s katero se je leta 1730 poročil.

Ker je bil Neapelj v tistem času avstrijski, je Hasse vzbudil pozornost dunajskega dvora. Zgodaj leta 1731 je bil na Dunaju, kjer je bil na dvoru izveden njegov oratorij. Istega leta 1731 je dobil mesto kapelnika na dvoru saškega volilnega kneza in poljskega kralja Friderika Avgusta I. Močnega v Dresdnu, kamor sta z ženo prispela meseca julija. 13. septembra je bila v dresdenski operi izvedena prva od njegovih dresdenskih oper, *Cleofide*. Dresdenska opera, ki je lahko sprejela okoli dva tisoč ljudi, je bila znotraj takrat novega kompleksa Zwinger; le-ta je bil zamišljen kot velik in urejen dvorni vrt z mnogimi paviljoni, galerijami, muzeji, dvoranami, drevoredi, plastikami itd. za najrazličnejše dvorne namene. Opero je skupaj s sinom poslušal tudi J. S. Bach, ki je imel dan kasneje orgelski recital v dresdenski cerkvi sv. Zofije (Sophienkirche). Temu recitalu bi lahko prisostvoval tudi Hasse. Po pričevanju Bachovega sina Carla Philippa Emanuela sta se njegov oče in Hasse dobro poznala.

V naslednjih desetletjih so se v Hassejevem in Faustininem življenju izmenjavala obdobja, ko sta bila v Dresdnu, in obdobja, ko sta potovala, bodisi skupaj bodisi posamično, oziroma bivala dlje časa drugje, zlasti v Italiji. Hasse je neprestano komponiral nova operna in druga dela, skrbel za njihove uprizoritve, pripravljaj njihove izvedbe in svoje opere pogosto tudi sam dirigiral. Postal je eden najvidnejših opernih skladateljev časa in se kot tak udeleževal v vrhu takratnega opernega in glasbenega življenja: na dvorih in v prestižnih italijanskih gledališčih.

7. oktobra 1731, na rojstni dan saškega princa prestolonaslednika Friederika Avgusta II., je Hasse v Dresdnu izvedel svojo kantato, že naslednjega dne pa sta s Faustino za dve leti odšla v Italijo. Vrnila sta se potem, ko je leta 1733 umrlega kneza Friderika Avgusta I. nasledil Friderik Avgust II. in je Hasse ponovno prevzel dolžnosti dresdenskega kapelnika. Večino leta 1734 sta bila

s Faustino v Dresdnu. Novembra je saški dvor odšel v Varšavo in Hasse je ponovno odpotoval v Italijo, kjer je ostal do leta 1737. Podobno so Hasseju potekala nadaljnja leta.

Kot visoko cenjeni skladatelj je bil Hasse dejaven tudi drugje. To naj bo ponazorjeno z nekaj primeri: (1) Julija 1746 je preko Münchna spet potoval v Italijo. V Münchnu je na dvoru na čembalu spremljal bavarskega volilnega kneza Maksimilijana III., ki je igral violo, in njegovo sestro, pevko in umetniško nasploh zelo razgledano in dejavno Mario Antonio Walpurgis. Leta 1747 sta se pravkar imenovana poročila na dresdenskem dvoru: Maksimilijan III. s saško princeso, njegova sestra pa z njenim bratom, saškim prestolonaslednikom Friedrichom Christianom. Ob tem je spet zvenela Hassejeva glasba.

(2) Istega leta 1747 se je druga saška princesa, Maria Josepha, hči kneza Friderika Avgusta II., poročila s francoskim prestolonaslednikom Louisom (Louis Ferdinand de France, sin Ludvika XV. in oče Ludvika XVI.). Za to priložnost je Hasse predelal eno od svojih prejšnjih oper. Najbrž je bilo v tej zvezi, da je poleti 1750 potoval v Pariz. Za prestolonaslednico je spisal štiri sonate za čembalo (»fatte per la Real Delfina di Francia«, 'narejene za francosko kraljevo prestolonaslednico') in najbrž je bila ona tista, ki je za dvorno knjižnico oskrbela vrsto prepisov Hassejevih oper. Kasneje, leta 1753, se je v Versaillesu izvedla njegova opera *Didone abbandonata* ('Zapuščena Didona').

(3) Hassejeva dela so se pogosto uprizarjala v sosednji Prusiji, v Berlinu in na dvoru kralja Friderika II. Velikega v Potsdamu. Kralj, ki je bil sam glasbenik flavtist, je lastnoročno prepisal eno od arij iz Hassejeve prve dresdenske opere. Ko se je leta 1742 in 1745 iz političnih razlogov mudil v Dresdnu, je obakrat želel slišati Hassejevo opero. Leta 1753 je bil Hasse njegov gost v Potsdamu – malo za tem se je v Berlinu izvajala njegova opera *Didone abbandonata*. Leta 1756 se je začela sedemletna vojna med Prusijo z zavezniki na eni strani in Habsburško monarhijo z zavezniki na drugi. Saški dvor, ki je bil na strani Habsburške monarhije, je odšel v Varšavo, od koder se je vrnil šele čez sedem let. Prav na začetku vojne so Prusi dne 9. septembra 1756 zavzeli Dresden. Friderik sam je bil v mestu in Hasse mu je dnevno prirejal koncerte. Morda so nekatere Hassejeve kompozicije za flavto nastale prav z mislijo na pruskega kralja.

(4) Eno od svojih beneških oper iz leta 1732 je Hasse posvetil angleškemu narodu, iz česar je mogoče sklepati, da je iskal povezave z Anglijo. Vendar ni nikoli odšel tja; pač pa je Händel leta 1733 izvedel njegovo opero z nekaj arijami drugih skladateljev, in tako on kot *Opera of the Nobility* sta v predstave, zasnovane kot pasticcio, vključevala Hassejeve arije. Händel ga je očitno cenil.

Kot omenjeno, je bil saški dvor v času sedemletne vojne (1756–1763) v Varšavi. Hasse je smel ta čas svobodno delovati in tako se je gibal med

Benetkami, Neapljem, Dunajem in Varšavo. V Benetkah je bil med drugim dejaven v Ospedale degli Incurabili – to je bila ena od beneških dekleških sirotišnic, ki je imela bogato glasbeno dejavnost. V Neaplju je imel podporo v ženi kralja Karla VII., Mariji Amaliji Saški. V Varšavi je bilo v tem času uprizorjeno kar nekaj Hassejevih oper, tako leta 1762 v skupno 46 predstavah štiri, ki jih je dirigiral Hasse sam.

Ko se je dvor ob koncu vojne leta 1763 vrnil v Dresden, je bila opera porušena, del dvorne knjižnice uničen v požaru in tudi Hassejev dom je bil poškodovan. Še istega leta je po smrti Friderika Avgusta II. nastopil knez Friedrich Christian, ki pa ni mogel vzdrževati prejšnjega razkošja. Hasse in Faustina sta kot neke vrste odpravnino dobila dvoletni zaslužek. V tem je novi knez nenadoma umrl in Hasse, ki je v žalnih slovesnostih sodeloval kot glasbenik, je ostal v Dresdnu do februarja 1764.

V naslednjih letih je bil Hasse dejaven zlasti na dunajskem dvoru, s katerim je bil večkrat povezan že prej. Leta 1760 je ob poroki cesaričinega sina Jožefa, kasnejšega cesarja Jožefa II., spisal razkošno festa teatrale. (>Festa teatrale«, 'praznična gledališka predstava', je bila scensko uprizorjena serenata z največkrat mitološko vsebino, ki je aludirala na praznični dogodek, za katerega je nastala; sicer se je s tem izrazom označevala lahko tudi za določeno dvorno slovesnost napisana opera.) Nadalje je bil Hasse kot skladatelj dejaven ob praznovanju rojstva Jožefove hčere leta 1762 in spet ob njegovem kronanju za nemškega kralja leta 1764 v Frankfurtu. Istega leta je bil v zvezi s prenovljeno verzijo ene od svojih oper v Torinu, leta 1765 pa se je v Innsbrucku z njegovo glasbo praznovala poroka cesarjevega sina (sina cesarja Franca I. Štefana), bodočega cesarja Leopolda II. V okviru teh praznovanj je Franc I. Štefan, mož Marije Terezije, nenadoma umrl. Leta 1767 je Hasse zopet komponiral festa teatrale za načrtovano zaroko cesaričine hčere Marije Jožefe z bodočim kraljem Neaplja in Sicilije, Ferdinandom IV. Delo je bilo izvedeno na Dunaju septembra 1767. Na dan, ko bi morala biti na Dunaju zaroka, sicer v odsotnosti ženina, je Marija Jožefa umrla za kozami. Teden dni za tem je mati odločila, da bo nova nevesta Ferdinanda IV. Jožefina sestra Marija Karolina, kar se je v resnici zgodilo.

Hasse je bil na dunajskem dvoru tako rekoč družinski skladatelj: poučeval je hčere Marije Terezije, komponiral je glasbo za cesarsko družino, ki jo je le-ta poslušala, večkrat pa tudi pela. Neke njegove litanije so nastale prav za člane cesarske družine, ki so jih peli kot solisti, vključno z Marijo Terezijo. Napisal je dve kantati, ki naj bi jih cesaričini hčeri peli za rojstni dan materi in očetu itd.

Proti koncu šestdesetih let je Hasse želel prenehati s komponiranjem oper, vendar se ni mogel zgolj umakniti. Eno njegovih zadnjih del je nastalo

za poroko nadvojvode Ferdinanda Karla (sina Marije Terezije) in princese Marie Beatrice d'Este, ki je bila v Milanu leta 1771. Tam je bila takrat izvedena tudi Mozartova festa teatrale *Ascanio in Alba*; mladi Mozart, ki je bil z očetom osebno navzoč, v pismu omenja Hassejevo delo.

Leta 1773 se je Hasse z družino – z ženo Faustino, dvema hčerama in dvema služabnikoma – preselil v Benetke, kjer je ostal do svoje smrti. V tem času je malo potoval, še zmeraj pa komponiral za razne priložnosti, med drugim tudi za dresdenski dvor, predeloval svoja stara dela in poučeval.

Opus. Hasse je komponiral z laskoto, hitro, veliko, in tako je zapustil ogromen opus. Kot je bilo že omenjeno, je svoja dela pogosto predeloval. Skoraj zmeraj, ko je izvedel svojo staro opero, jo je kako spremenil, bodisi zaradi drugačne pevske zasedbe, drugih okoliščin ipd., s čimer se sicer ni razlikoval od svojih sodobnikov in prakse časa. Posamezne stare arije je menjaval z novimi in te je lahko jemal iz svojih drugih, že napisanih del. Številne njegove opere obstojijo tako v različnih verzijah. Ker je velika večina Hassejevih del nastala za določene priložnosti, ima njegova glasbena zapuščina temu primeren značaj; nekaterim delom je težko določiti žanrsko pripadnost, nekaterim drugim končnoveljavno obliko.

Seznam Hassejevih del šteje 59 oper, med katerimi so v veliki večini opere tipa opera seria; nadalje vključuje 13 intermezzov (se pravi intermedijev k drugim operam ali dramam), 7 serenat, okoli 15 oratorijev in nekaj manj kot 100 kantat. Med temi so kantate za solista s continuo, kantate za solista, nekaj obligatnih glasbil in continuo, kot tudi kantate z orkestrom. Poleg tega se je ohranilo večje število raznih samostojnih arij. Tudi skladateljev sakralni opus je obsežen: 15 maš, 4 rekviemi, okoli 40 posameznih mašnih stavkov, okoli 9 uglasbitev raznih drugih liturgičnih besedil. Nadalje je tu 48 arij na razna latinska liturgična ali paraliturgična besedila, okoli 40 kot solistični moteti označenih kompozicij, ki so žanrsko sorodni pravkar omenjenim sakralnim arijam, in okoli 26 uglasbitev raznih liturgičnih ali paraliturgičnih besedil za zbor in orkester.

Hassejev instrumentalni opus še ni bil natančneje preučen. Ni znano, koliko kompozicij posameznih žanrov natančno obsega, niti ne, ali so tiskani opusi njegovih del, ki so izhajali za časa njegovega življenja v Londonu, Amsterdamu in Parizu, njegove avtorske zbirke ali pa le podvigi založnikov, ki morda niti ne podajajo verzij, ki bi jih skladatelj imel za dokončne. Veliko Hassejevih del se je ohranilo v raznih prepisih, pri čemer ni gotovo, da niso nekateri že priredbe. Z ozirom na to je sledeči pregled le orientacijski.

V dveh tiskanih opusih je skupno 18 koncertov za flavto, godala in continuo. Poleg tega je ohranjeno še kakih 20 drugih koncertov, večinoma za isto

zasedbo, nekateri pa so za oboo, za 2 flavti, za kako podobno solistično zasedbo, godala in continuo. Drugo skupino predstavljajo triosonate, ki jih je v petih tiskih izšlo 30 in so pisane za dva visoka glasova in continuo, največkrat za dve flavti ali dve violini, nekaj pa jih je tudi za flavto in violino. Ob bok tej skupini lahko postavimo peščico kot kvarteti označenih skladb, ki so za tri glasbila s continuom. Nadalje so tu tri zbirke solističnih sonat za flavto ali violino s continuom in slednjič še zbirka 6 čembalskih sonat.

Številne triosonate, solistične sonate in čembalske sonate so se ohranile v raznih rokopisih, pri čemer ni ugotovljeno, katere so zgolj prepisi ali priredbe skladateljevih natisnjenih kompozicij. Med rokopisno ohranjenimi čembalskimi deli je še fantazija, nekaj toccat, nekaj plesov, dve fugi, nekaj skladb brez naslova. Kot je razvidno iz tega pregleda, je Hasse – če se zanemarijo posameznosti – komponiral koncerte, triosonate, solistične sonate in čembalsko glasbo. Glasbilo, ki se mu je najbolj posvečal, je bila očitno flavta.

HASSE IN METASTASIO

Številna Hassejeva operna in druga vokalna dela so uglasbitve Metastasievih libretov. Moža sta se osebno poznala, si bila dobra prijatelja, drugi drugega sta cenila in pogosto sta sodelovala, tako zlasti pri snovanju raznih prireditev na dunajskem dvoru. Za marsikatero svoje delo je Metastasio vedel, da ga bo uglašbil Hasse, in pisal ga je z mislijo na to, kar pomeni, da si je že nekako vnaprej predstavljal, kako bo z njim postopal Hasse. V nekem pismu Hasseju opisuje, kako naj bi bilo določeno mesto iz nekega njegovega libreta uglasbeno. Tudi Hasse se je najbrž zavedal, da se njegove glasbene zamisli najboljše ujemajo z Metastasiovo gledališko poetiko. Umetnika sta se dopolnjevala.

Hasse je v svojem času veljal in še zmeraj velja za skladatelja, ki se je popolnoma spojil z Metastasievim gledališčem. Njune opere serie so čista uresničitev idealov žanra: vsebina drame, tudi če se v njej prikazujejo nekontrolirana človeška dejanja, se podaja preko strogo kontrolirane oblike, ki je izdelana do vsakega najmanjšega detajla.

J. A. HASSE, DIDONE ABBANDONATA

Didone abbandonata ('Zapuščena Didona') je eden zgodnejših Metastasievih libretov iz leta 1724. Obravnava isto snov iz IV. speva Vergilove *Eneide* kot Purcellova maska o Didoni in Eneju. Po tipu je opera seria in kaže vse značilnosti svoje zvrsti, le da se konča tragično. Hasse je libreto uglašbil leta 1742, in sicer v predelavi Francesca Algarottija, dvornega svetnika v Dresdnu, sicer pa literata, gledališkega kritika in teoretika. Delo je bilo prvič izvedeno na rojstni dan volilnega kneza Friderika Avgusta II., 7. oktobra 1742 na dvorcu

Hubertusburg, kjer so bile rojstnodnevne slovesnosti. V Hassejevem času je imelo še tri uprizoritve, zmeraj v predelani verziji: leta 1744 je bilo izvedeno v gledališču San Carlo v Neaplju, leta 1752 na dvoru v Berlinu in leta 1753 na francoskem dvoru v Versaillesu. Tukajšnja predstavitev sledi Algarottijevi predelavi. (V sledeči predstavitvi so arije oštevilčene, in sicer za vsako osebo posebej; ob imenu osebe je zaporedna številka arije.)

Nastopajoče osebe: Enej (Enea), vodja Trojanecv, ki so se na poti v Italijo ustavili v Kartagini; Didona (Didone), kartažanska kraljica; Selena (Selene), njena sestra; Osmida, njen vojskovodja; Iarba, afriški kralj; Araspe, njegov zaupnik. Godi se v Kartagini, v času, ko se tam mudijo Trojaneci.

I. dejanje (sprejemnica v Didonini palači v Kartagini). *1. prizor*: Enej, Selena, Osmida. Enej pove, da nista ne strah ne nezaupanje, ki ga ženeta iz Kartagine. Ve, da je Didona zaljubljena vanj, vendar mora ubogati voljo bogov in odpluti proti Italiji. *2. prizor*: Enej, Selena, Osmida, Didona. Enej se čuti nevhvaležnega ob Didonini ljubezni. Ta ga vpraša, zakaj. Skuša odgovoriti, vendar zaradi sočutja do Didone tega ne more in prosi, naj to namesto njega stori Osmida. Enejev poskus, da bi Didoni povedal, zakaj odhaja, je podan kot kratka arija (Enej 1), ki je izraz njegove razdvojenosti. Odide. *3. prizor*: Didona, Selena, Osmida. Selena pove Didoni, da jo namerava Enej zapustiti. Ko le-ta sprašuje, zakaj, se vmeša Osmida, ki dejanje zaplete: Enej z govornjem o odhodu prikriva ljubosumje, saj ve, da se za Didonino roko poteguje tudi afriški kralj Iarba. Didono to pomiri: ljubosumje je znamenje ljubezni. Selena pritrdi in s tem namigne, da je tudi sama zaljubljena v Eneja. V ariji (Selena 1) zatrjuje, da bo Eneju sporočila, kako je Didonina ljubezen do njega neomajna, čeprav bo s tem ona sama (Selena) kruta do sebe. Odide. *4. prizor*: Iarba, Araspe, Didona, Osmida. Iarba v preobleki poslanca afriškega kralja (tj. sebe) pove, da je bil njegov gospod pri Didoni že enkrat zavržen, a je takrat prenesel ponižanje, ker je sprejel dejstvo, da Didona žaluje za svojim možem Sihejem (Sicheo). Ponuja ji še eno možnost. Didona lahko izbira: ali sprejme Iarbovo roko, ki istočasno zahteva tudi Enejovo smrt, ali pa bo z vojsko pokončal Kartagino. Didona ga zavrne. V svoji ariji (Didona 1) se pokaže kot popolna gospodarica svojega kraljestva in svojega srca. Ljubezen in slava si v njej nista v nasprotju. Odide. *5. prizor*: Iarba, Osmida, Araspe. Iarba se z Araspejem že dogovarja o maščevanju nad Kartagino, ko vnese Osmida novi zaplet: Kot kartažanski vojskovodja izdajalsko ponudi Iarbi pomoč, če bo po zmagi lahko postal gospodar Kartagine. Iarba mu to obljubi. Osmidova arija (Osmida 1) je arija s primerom: Pomagal bo Iarbi in Iarba bo pomagal njemu; tako je tudi s potokom, ki dovaja grmičju potrebno vlago. Odide. *6. prizor*: Selena, Enej. Selena vabi Eneja, naj pride k Neptunovemu templju, kjer se bosta srečala z

Didono. Enej, ki sluti, da je Osmida Didoni napačno razložil vzrok njegovega odhoda, je v zadregi. Opazi, da Selena joka. Le-ta prikrije, da ji je hudo zaradi lastne ljubezni do Eneja, in se dvomno izgovarja, da čuti isto kot sestra. 7. *prizor*: Selena, Enej, Iarba, Araspe. Na poti proti templju Selena in Enej naletita na Iarbo (preoblečenega v kraljevega poslanika) in Araspa. Iarba izzivalno zahteva, da Enej pove, kdo je. Selena ga opozori, da se ne more tako vesti v Didoninem kraljestvu. Iarba odvrne, da bo Didona doživela, kako bo glavo tega neznanca (torej Eneja) skupaj z glavo Eneja vrgel k nogam svojega razžaljenega kralja. Enejeva arija (Enej 2) je arija s primerom: Ko bo Iarba izvedel, s kom je govoril, ne bo več tako prevzet; podobno je popotniku sredi razburkanega morja žal, da ni poprej poslušal krmarjevega svarila. Odide. 8. *prizor*: Selena, Iarba, Araspe. Selena pove, da je bil Iarbov sogovornik Enej sam. 9. *prizor*: Iarba, Araspe, Osmida. Iarba ne vidi več razloga, zakaj ne bi s svojo vojsko, ki čaka v bližini, napadel in porušil Kartagine ter ubil rivalskega Eneja. Osmida pove, da se bosta Enej in Didona v kratkem srečala pri Neptunovem templju, kjer bo Didona dala roko Eneju, če ne bo Iarba tega preprečil. 10. *prizor*: Vsi tečejo k templju, kjer Iarba plane z mečem nad Eneja, vendar mu Araspe, ki se mu zdi tako dejanje nevredno kralja, iztrga meč iz rok. 11. *prizor*: Iarba, Araspe, Osmida, Enej, Didona. V tem pride Didona s spremstvom. Osmida se pretvarja; govori o izdaji, skrivaj pa namiguje Iarbi, naj potrpi in da se bo vse uredilo. Didona sprašuje, kako je prišlo do izdajstva. Osmida skuša narediti krivega Araspa, ki ima v rokah meč, a Iarba (doslej preoblečen kot služabnik svojega kralja – sebe) se razkrije in pove, da je on želel usmrtiti Eneja. Didona ukaže, da ga razorožijo in Iarba sam odvrže meč. V svoji ariji (Iarba 1) Iarba prizna poraz, a napoveduje, da še ni vsega konec. 12. *prizor*: Didona in Enej. Didona in Enej ostaneta sama in Enej končno pove Didoni, da zapušča Kartagino in da je to Jupitrova volja. Didona ga cinično zavrne: bogovom da je glavna skrb Enej? V ariji (Didona 2) obtožuje Eneja izdajstva in izpoveduje svojo bolečino. Odide. 13. *prizor*: Enej. Enej je razdvojen: Če ostane v Kartagini, ravna proti volji bogov, če odpotuje, prepusti ljubljeno Didono Iarbi. Trpel bo, in če odide in če ostane. Prizor sestoji iz spremljanega recitativa in velike da capo arije (Enej 3).

II. *dejanje* (v Didonini palači). 1. *prizor*: Iarba in Araspe. Iarba, ki se je nekako osvobodil vezi, očita Araspu, da mu je preprečil ubiti Eneja, in Araspe odgovarja, da je s tem rešil njegovo življenje. 2. *prizor*: Iarba, Araspe, Selena. Selena sprašuje, kdo je osvobodil Iarbo, vendar ne dobi odgovora. Boji se nove zarote. Iarba se skuša pomiriti z njo in pravi, da bi se želel učiti ljubezni. Selena ga zavrne: takšen kot on ne more biti ljubljen, ker je preveč domišljav. Iarba odvrne, da jo ščiti le njena šibkost. To je vsebina njegove arije (Iarba 2), ki je

tudi arija s primero: Lev ne bo napadel šibkega jagnjeta, pač pa se bo spoprijel le s sebi enakovrednim tigrom, ki ga ima za vrednega lastne jeze. Odide. 3. *prizor*: Selena in Araspe. Selena prosi Araspa, da bi varoval Eneja; čeprav je njegov sovražnik, Araspe privoli in nakaže, da je zaljubljen v Seleno, ki pa mu odvrne, da je njeno srce drugje. Vsebina njene arije (Selena 2) je ta: kdor ljubi, misli, da je vzrok ljubezni lepota nekega človeka, vendar ni tako; vzrok je hrepenenje, ki se nepričakovano rodi v človeku in ugaja, čeprav se ne ve, zakaj. Odide. 4. *prizor*: Araspe. Araspe pravi, da je tisto, kar umre zadnje, upanje. Vsebina njegove arije (Araspe 1) je ta: Ujeti ptič poje, ker upa na prostost, in bojevniki sredi bitke ne stoka, ker upa na prihodnji mir. Odide. 5. *prizor*: Didona, Osmida, kasneje Selena. Didona hoče Iarbovo smrt in Osmida odvrne, da bo zvesti izpolnjevalec njenih ukazov. Selena sporoči, da je v bližini Enej. 6. *prizor*: Didona in Enej. Enej skuša opozoriti Didono, da bi se z usmrтитvijo Iarbe cela Afrika obrnila proti njej. Didona, ki ima Eneja zdaj toliko kot za izdajalca, je sprva osorna do njega in mu očita, da se meni za Iarbo, ne pa zanjo. Vendar jo premaga čustvo ljubezni. Eneju izroči list, na katerem je ukaz, naj se Iarba usmrti (s čimer odstopi od ukaza). V ariji (Didona 3) ga prosi, naj ne odide, saj bi bila to zanjo smrt. 7. *prizor*: Enej, kasneje Araspe. Enej ponovno tehta svojo odločitev o odhodu. Ko pride Araspe, ga Enej hoče kot rešitelja objeti, a Araspe ga opozori, da sta si sovražna in da ga je rešil le zaradi časti svojega kralja (Iarbe). 8. *prizor*: Enej, Araspe, Iarba. Iarba opomni Eneja, naj se ne dela usmiljenega, saj ve, da je on podžgal Didono k temu, da je izdala smrtno obsodbo zanj. Enej mu pokaže list z ukazom kot dokaz, da je ravno on dosegel preklic. V ariji (Enej 4) Enej Iarbo pozove, naj se zave velikodušnosti, ki je sam nima. 9. *prizor*: Enej, Araspe, Iarba, Selena. Seleni se zdi, da Araspe ne drži obljube, po kateri naj bi varoval Eneja. To mu poočita in ga imenuje izdajalca. Araspe, zaljubljen v Seleno, vse to radovoljno trpi. V ariji (Araspe 2) se popolnoma podvrže Seleni, vendar pravi, da bo potem, ko se ji bo jeza pomirila, obžalovala svojo obtožbo. Odide. 10. *prizor*: Selena, Enej. Selena posvari Eneja pred Osmido, ki naj mu ne zaupa. Pove mu, da ga pričakuje Didona. Govori kot zaljubljena vanj in ko Enej to zapazi, se skrije za Didono, češ da kot sestra čuti isto kot ona. V svoji ariji (Selena 3) poda primero: vidi obalo in rešitev, vendar ne ve, kako priti do nje. Primera se razveže v srednjem delu arije, kjer se sprašuje, kaj naj naredi, ko ne more in ne sme pokazati svoje bolečine. 11. *prizor*: Didona, Enej. Didona se je sprijaznila z dejstvom, da Enej odhaja, in s svojo usodo. Eneja bi le rada vprašala za nasvet. Takoj ko bo odšel, bo namreč stala pred izbiro: sprejeti bo morala Iarbovo roko, v primeru, da ga zavrne, pa umreti. Enej si ne more predstavljati, da bi bila Didona v Iarbovem objemu. Didona odgovori, da se glede na to, da bi njena poroka povzročila Eneju tako

bolečino, ne bo poročila. Vendar pa bo morala v tem primeru umreti in bolje je, da jo usmrti Enej zdaj kot pa kasneje Iarba. Krutost bi bila le usmiljenje. Ko Enej sliši ta predlog, spremeni nasvet: naj se poroči z Iarbo. Ko hoče oditi s prizorišča, ga Didona zadrži; cinično mu reče, naj ostane in naj bo priča tej srečni poroki. *12. prizor:* Didona, Enej, Iarba. Didona Iarbi pove, da ga sprejema za moža. Enej noče biti priča temu prizoru in hoče oditi, vendar ga Didona zadrži, saj ravna le po njegovem nasvetu. Enej prizna, da je izdajalec zveste Didone, vendar pravi, da njene zvestobe (do Iarbe) ne mara gledati. Odide. *13. prizor:* Didona, Iarba. Iarba predlaga takojšnjo poroko. Didona jo skuša odložiti, ko pa jo Iarba sprašuje po vzroku, mu odkrito pove, da ga ne mara, da ga ima za barbara in da ima raje izdajalskega Eneja. Iarba (Iarba 3) v ariji grozi, da bo to vedenje, to igro z njim še obžalovala. Odide. *14. prizor:* Didona. Didona si ponovno prizna, da ljubi Eneja. V ariji (Didona 4) razmišlja o nestanovitnosti ljubezenske sreče: o kratkih srečnih trenutkih in bolečinah, ki jim sledijo.

III. dejanje (gozd med pristaniščem in mestom). *1. prizor:* Araspe, Osmida. Iarbina vojska oblega Kartagino. Osmida zagotavlja zvestobo Didoninim nasprotnikom. Araspe mu ne zaupa: kdor je izgubil strah pred izdajstvom, ni zanesljiv. Osmida pove, da mu Didona nikoli ni dala priznanja in da je to vzrok njegovega ravnanja. *2. prizor:* Osmida, Araspe, Iarba. Iarba išče Eneja, da bi ga pokončal. Osmida ga opomni, da pričakuje za svoje delovanje plačilo. Iarba ga ukaže usmrtiti: to je plačilo za izdajalca. Osmida v ariji (Osmida 2) izraža gnev nad krivico, ki ga je doletela. *3. prizor:* Enej, Selena. Enej se posavlja. Selena skuša v njem vzbuditi skrb za Didono, a on odgovori, da je bila Didona ogrožena s strani Iarbe le zaradi njegove (Enejeve) prisotnosti; zdaj se bo lahko v miru poročila z Iarbo. Selena mu razodene, da je bila od vsega začetka tudi ona zaljubljena vanj in da bo njegov odhod strl obe sestri. Enej ne misli več na ljubezen; odslej je le vojak. Arija (Enej 5), v kateri se kaže kot zmagoviti herojski vojskovodja, zaključí prizor. *4. prizor:* Selena, Didona. Selena sporoči, da Enej odhaja. Didona se noče ponižati, da bi ga še enkrat prosila, naj ostane. Ljubezenska nebogljenost in vzvišenost nista združljivi. *5. prizor:* Didona, Selena, Araspe. Araspe pove, da namerava Iarba z ognjem uničiti Kartagino, in poziva Didono, naj gre k njemu in ga pregovori. Didona tega noče storiti. Zanj je zdaj vse vseeno: strah in upanje se rodita skupaj in tudi skupaj umreta. V ariji (Araspe 3) Araspe roti Didono, naj v nevarnosti vendar nekaj ukrene, dokler ne bo prepozno. Arija je primera: sredi nevihte se Didona noče vrniti na obalo, kamor jo kliče on (Araspe); a če jo bodo zagnili valovi, naj se ne pritožuje bogovom. Odide. *6. prizor:* Selena, Didona. Selena prosi sestro, naj beži, saj plameni že zajemajo njeno palačo. Didona, zapuščena in nemočna, v dolgem spremljanem recitativu razmišlja o svoji usodi. V ariji (Didona 5) se spominja

svojega pokojnega moža Siheja; prosi ga, naj jo neha preganjati z vsemi temi strahotami, in upa, da bo kmalu našla pri njem svoj mir. 7. *prizor*: Didona, Selena, Iarba. Iarba noče biti barbarsko krut in še enkrat ponudi Didoni rešitev, če bi ga hotela vzeti za moža in postati kraljica. Didona ponovno odkloni, saj noče biti žena krutega in izdajalskega tirana. Iarba v ariji (Iarba 4) napove konec Kartagine; če ima Didona raje smrt kot njegovo oproščenje, ne zasluži ne usmiljenja ne pomoči. Odide. 8. *prizor*: Didona, Selena, Araspe. Didona se sprašuje, kaj je storila bogovom za to njihovo maščevanje, in podvomi vanje: so le prazna imena, namišljene prikazni, krivična bitja. 9. *prizor*: Didona. Opera se zaključi s spremljanim recitativom: Didona, ki gleda gorečo Kartagino, je dokončno in popolnoma zlomljena. Ob koncu pravi, da bo njena usoda morda snov tragedijam; naj pade Kartagina in naj bo pepel Kartagine njen grob.

V libretu kot literarnem delu lahko prepoznamo tele značilnosti: konflikt med dolžnostjo in čustvi; ločevanje med osebami, ki so zmožne plemenitega čustvovanja, in onimi, ki poznajo le oblast, moč in nasilje; poenostavljeno prikazovanje čustvenega doživljanja in značajev oseb, ki ravnaajo kot alegorije čustev; razvijanje dogajanja na osnovi predvidljivih čustvenih reakcij oseb itd.

Opis opere bi moral skoraj povsem ponoviti opis opere serie: Sestoji iz treh dejanj in vsako od teh iz vrste prizorov, ki jih je od devet do štirinajst. Prizor je določen s tem, da nastopajo v njem iste osebe, se pravi, da se novi prizor začne z nastopom nove osebe, z odhodom katere osebe ali pa z obojim hkrati. Arije so zmeraj na koncu prizora, čeravno se ne konča vsak prizor z arijo, in z nekaj redkimi izjemami oseba, ki odpoje arijo, zapusti oder. Oba spremljana recitativa sta simetrično na koncu prvega (Enejev) in na koncu tretjega dejanja (Didonin). Število arij posameznih oseb je premo sorazmerno z njihovim pomenom: Didona in Enej jih imata po pet, poleg tega pa vsak še en spremljani recitativ, Iarba štiri, Araspe in Selena po tri in Osmida eno.

Z glasbenooblikovnega stališča je opera zelo preprosta: sestoji iz recitativov, preko katerih potekajo pogovori, ki posredujejo dogajanje, in arij, ki prikazujejo osebe v različnih čustvenih stanjih. Če omenimo še dva spremljana recitativa in uvodno tristavčno italijansko uverturo (simfonijo), smo navedli vse sestavine opere, ki nima ne ansamblov ne zborov.

Hassejev recitativ je pravi suhi recitativ, v katerem ni mogoče zaznati težnje, da bi katera koli izrečena izjava, najsi je še tako pomembna, dobila posebno glasbeno obdelavo in posebni glasbeni izraz. Recitativ sledi drami le kot ustrezna uglasbitev govora, ne pa kot glasba: pomembna izjava je prenesena v glasbo kot ustrezni prenos dramatičnega govora, ne da bi se z glasbo podajala dramatičnost situacije. Hassejevi recitativi tudi niso oblikovani tako, da bi jih bilo mogoče členiti v posamezne dele, ki bi kot glasba tendirali h kompozicijski

zaključenosti – kot je to pogosto v operah iz prve polovice 17. stoletja. Čeprav nastopajo v recitativih kadence, jih poslušalec (recitative) ne dojema kot sestavljene iz enot, zamišljenih kot zaključene kompozicije. Recitativ sicer upošteva členjenje govora na govorne fraze, vzklike itd., kar vse se podaja z drobnimi melodičnimi tvorbami; a te niso motivi in se ne sestavljajo v večje melodične tvorbe, ki bi delovale same po sebi (kot melodične tvorbe).

Arije so po obliki raznovrstne, a domala v vseh, ne le v arijah da capo, je bodisi uresničena ali pa nakazana »oblika kroga«, tridelnost z vrnitvijo v izhodišče v tretjem in zadnjem delu kompozicije. Kot glasba so Hassejeve arije dražljive, lepe, dopadljive, profesionalno virtuosne in kompozicijsko popolne. Zdi se, da je bil skladatelj glavni namen ta, da ugajajo, da se z njimi v najboljši luči pokaže pevec, manj pa, da bi sledile drami in specifičnemu čustvenemu stanju osebe v danem trenutku. Prav zaradi tega se zdijo preveč podobne in premalo individualne; galerija čustvenih stanj, ki jih podajajo, ni posebno raznolika in zato tudi ne prepričljiva. Najbrž bi bilo možno nekatere arije medsebojno zamenjati, ne da bi bila celota s tem bistveno drugačna.

HASSEJEV GLASBENI JEZIK

Hasse je bil desetletja v središču glasbenega dogajanja in njegova glasba je tako zvest odraz glasbenega duha časa, kar pomeni, da je bila v svojem času napredna. V operi o Didoni se to vidi takole: (1) Izhodišče Hassejeve kompozicijske teksture sta dva glasova: visoki glas (pevski, violina v orkestrskem ritornellu in vmesnih instrumentalnih prehodih) in continuo. Slednji daje harmonsko osnovo in se načeloma ne udeležuje tematskega razvoja. Dejanska tekstura je sicer pogosto več kot dvoglasna, vendar je izpeljana iz opisane dvoglasne zasnove. Z drugimi besedami bi bilo mogoče reči, da Hassejeva kompozicijska tekstura ni poenostavljeno ali kako prilagojeno večglasje, pač pa razširjeno in obogateno dvoglasje, pri čemer je continuo tematsko neodvisen od ostalega. (2) Hassejeve arije so motivično pogosto raznolike; večkrat si v ariji neposredno sledijo tako kompozicijsko kot afektno različne ali celo kontrastne tvorbe ali motivi. V tem je mogoče videti odmik od zamisli, da mora biti kompozicija v motivičnem in vsebinskem smislu enovita oziroma da mora biti celota izpeljana iz enega samega motiva ali teme. Opisana lastnost je znanilec dialektične bitematskosti, ki se je razvila v osrednjih desetletjih 18. stoletja. (3) V povezavi s pravkar povedanim je v Hassejevih arijah večkrat opaziti hitro menjavanje glasbenih vsebin, afektnih vrednosti, ne da bi bile le-te celoviteje predstavljene. Ta lastnost je skupaj s prevlado veselega, živahnega in brezskrbnega dediščina napolitanske smeri v glasbi prve polovice 18. stoletja.

LEONARDO VINCI

Življenje (Strongoli ok. 1696 – Neapelj 1730). Vinci je bil doma iz Kalabrije. Leta 1708, ko je imel okoli dvanajst let, je postal gojenec enega od neapeljskih konservatorijev, Conservatorio dei Poveri di Gesù Christo. Na konservatoriju je ostal okoli deset let, nato pa je bil krajši čas kapelnik nekega princa. Leta 1719 je neapeljsko gledališče Teatro dei Fiorentini izvedlo njegovo opero buffo in nekaj let je bil Vinci tako rekoč hišni skladatelj tega gledališča, za katerega je pisal le opere buffe. Leta 1722 je bila v neapeljskem resnem gledališču San Bartolomeo izvedena njegova opera seria, ki je bila tako uspešna, da se je Vinci skoraj povsem preusmeril v komponiranje resnih oper.

Leta 1724, ko mu je bilo okoli osemindvajset let, je napisal svojo prvo opero za Teatro delle Dame v Rimu, kar je bilo njegovo prvo neneapeljsko delo. Od tega časa dalje je skoraj vsako leto spisal novo delo za to gledališče. Po smrti Alessandra Scarlattija leta 1725 je postal namestnik vodje kraljeve kapele v Neaplju. Bil je na vrhuncu svoje uspešne poti. Njegove opere so se izvajale v Neaplju, Rimu, v Benetkah, in sicer v prestižnem gledališču San Giovanni Crisostomo, v Teatro Ducale v Parmi in najbrž še kje.

Leta 1728 je postal učitelj na svojem konservatoriju, kjer je bil med njegovimi učenci mladi Giovanni Battista Pergolesi. V sezoni 1729–1730 je prevzel še mesto impresarija v rimskem Teatro delle Dame, kjer sta se izvedli dve njegovi operi. Istočasno so se v rimskem gledališču Capranica igrale opere Nicola Porpore. Vinci in Porpora sta si bila huda tekmeca. Sredi majske nedelje leta 1730 je Vinci povsem nepričakovano umrl. Nenadna smrt je sprožila govorice, da je bil zastrupljen zaradi neke ljubezenske zveze.

Opus. Vinci je uglasbil skoraj vse Metastasiove zgodnje librete. Napisal je nekaj čez 30 glasbenogledaliških del, ki pripadajo tako resni operi, komični operi in komičnemu intermezzu; največ je med njimi resnih oper. Poleg tega je sestavil nekaj pasticciev. V primerjavi s tem je vsega drugega malo: okoli 13 kantat, 1 serenata, 3 oratoriji, 2 mašna stavka, 5 motetov. Oratorije in najbrž tudi sakralna dela je pisal za neapeljsko cerkev Santa Caterina a Formiello; bil je namreč član tamkajšnje kongregacije sv. rožnega venca. Peščica njegovih instrumentalnih del, med njimi menuetov, je bila objavljena v antologijah 18. stoletja. Ohranjena je še orgelska toccata.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESİ

Življenje (Jesi, zahodno od Ancone 1710 – Pozzuoli pri Neaplju 1736). Pravi priimek Pergolesijeve družine je bil Draghi, a ker je družina izhajala iz bližnjega kraja Pergola, je bila znana tudi pod priimkom Pergolesi. Osnovno glasbeno izobrazbo je mladi Pergolesi dobil pri nekem kapelniku v rojstnem kraju. Skladateljev oče je imel zveze z lokalnim plemstvom – sekundarna literatura navaja njegov poklic različno: bil naj bi uradnik, nadzornik, geometer. Tako je bil po posredovanju nekega plemiča iz Jesija Pergolesi v zgodnjih najstniških letih sprejet v neapeljski Conservatorio dei Poveri di Gesù Christo. Tu je v zameno za bivanje in šolanje sprva pel, kasneje pa igral violino v konservatorijskem ansamblu, ki je nastopal tudi zunaj konservatorijskih prireditvev. Kompozicije se je učil pri konservatorijskih kapelnikih, med katerimi sta bila tudi znana neapeljska skladatelja Leonardo Vinci in Francesco Durante. Na konservatoriju je Pergolesi ostal najbrž do leta 1731; tega leta je vodstvo ustanove naročilo pri njem opero s sakralno vsebino, »dramma sacro«, 'sveto dramo' z naslovom *San Guglielmo* ('Sveti Viljem'), ki so jo konservatorijski glasbeniki izvedli v enem od neapeljskih samostanov. S takšnimi naročili je konservatorij tudi sicer večkrat pomagal k uveljavitvi mladim skladateljem, svojim gojencem.

Po odhodu s konservatorija je enaindvajsetletni Pergolesi nastopil kariero glasbenika skladatelja. Leta 1732 je postal kapelnik princa Ferdinanda Colonne Stigliana (Ferdinando Colonna Stigliano), ki je bil v službi kraljevega namestnika v Neaplju. Potem ko je leta 1734 mesto zavzel Karel Bourbonški, se je Pergolesijev gospod umaknil v Rim, Pergolesi pa je postal kapelnik drugega napolitanskega aristokrata, vojvode Maddalonija (Marzio Domenico IV. Carafa, vojvoda Maddaloni), katerega stric je bil med najožjimi prijatelji novega neapeljskega kralja.

Poleg tega, da je opravljal svoje kapelniške dolžnosti, je Pergolesi komponiral po naročilih, zlasti za gledališča in cerkve. Tako je nastala vrsta njegovih glasbenogledaliških in sakralnih del. Leta 1731, takoj za tem, ko je napisal sakralno opero, je ustvaril svojo prvo opero serio, *Salustia*, ki je bila izvedena v gledališču San Bartolomeo na začetku leta 1732. Sledila je opera buffa *Lo frate 'nnamorato* ('Zaljubljeni frater'), izvedena v Teatro dei Fiorentini. Za cesaričin rojstni dan leta 1733 – Neapeljsko kraljestvo je bilo v tistem času še habsburško – je dobil naročilo za opero *Il prigioniero superbo* ('Oholi jetnik'), za katero je napisal tudi komični intermezzo *La serva padrona* ('Služkinja gospodarica'). Oboje je bilo navedenega leta izvedeno v gledališču San Bartolomeo. Podobno

je leta 1734 napisal opero za rojstni dan kraljeve matere; tudi ta opera je bila uprizorjena v gledališču San Bartolomeo. Ker se je v tem času že uveljavil, je leta 1735 za rimsko gledališče Tordinona po naročilu napisal opero serio *L'Olimpiade* ('Olimpijada' – v drami imajo pomembno vlogo olimpijske igre). To je bilo eno od pogosto uglasbljenih Metastasijevih besedil.

Pergolesi, ki je celo življenje šepal, je bil šibkega zdravja. Bolan za tuberkulozo se je leta 1735 umaknil v frančiškanski samostan v kraju Pozzuoli v bližini Neaplja, ki so ga ustanovili predniki njegovega gospoda, vojvode Maddalonija. Tu je napisal svoja zadnja dela, med drugim *Stabat mater* in *Salve regina*. *Stabat mater* je nastala morda za eno od napolitanskih cerkva, kjer naj bi nadomestila starejšo Scarlattijevo uglasbitev istega besedila. Pergolesi je umrl sredi marca 1736, star komaj šestindvajset let.

Opus. V Pergolesijevem opusu so predvsem glasbenogledališka in sakralna dela. Med glasbenogledališkimi so 1 sakralna opera (*San Guglielmo*), 4 opere serie (med njimi *Salustia*, *L'Olimpiade*, *Il prigioniero superbo*), 2 operi buffi (ena od teh je *Lo frate 'nnamorato*) in nekaj intermezzov, kamor sodi tudi njegovo najslavnejše delo *La serva padrona*. Napisal je tudi 1 oratorij. Poleg tega je avtor nekaj kantat ter vrste posameznih arij in duetov. Njegov sakralni opus šteje 2 maši, ki obsegata le stavka Kyrie in Gloria, nekaj psalmov in uglasbitev drugih liturgičnih besedil, med katerimi je tudi sekvenca *Stabat mater*. Pergolesiju se bolj ali manj neutemeljeno pripisuje še vrsta drugih, tudi instrumentalnih kompozicij.

G. B. PERGOLESİ, LA SERVA PADRONA

'Služkinja gospodarica' je komični intermezzo in sestoji zato le iz dveh dejanj, od katerih se je prvo izvajalo med prvim in drugim dejanjem njegove resne opere *Il prigioniero superbo*, drugo pa med drugim in tretjim. Kot je bilo že omenjeno, je bilo to leta 1733 v neapeljskem gledališču San Bartolomeo. Nastopajoče osebe so le tri: Uberto, neporočeni gospod, Serpina, njegova služkinja, in Vespone, njegov služabnik, ki pa je v igri nema oseba.

I. dejanje: Uberto je v nenehnem sporu s svojo služabnico; naveličan je njenega predrznega, skoraj gospodovalnega obnašanja. Odpravlja se v mesto in že tri ure čaka, da bi mu prinesla čokolado, kot ji je naročil, a ona se izgovarja, da je čas za kosilo, ne pa za čokolado. Ko se odloči, da bo šel v mesto brez čokolade, mu zaklene vrata. Uberto ima vsega tega dovolj; v hiši hoče napraviti red. Pokliče Vespona in mu naroči, naj mu priskrbi ženo; ta bo slednjič ugnala predrzno služkinjo. Ko Serpina to sliši, se Ubertu sama ponudi za ženo: zakaj se ne bi poročil kar z njo? Saj je lepa, duhovita, privlačna. Uberto jo ogorčen zavrne, da si domišlja preveč; o čem takem naj ne sanjari.

II. dejanje: Serpina se zateče k ukani, pri kateri ji bo pomagal Vespone, ki ga bo potem, ko bo ukana uspela in bo poročena gospa, bogato nagradila. Ubertu sporoči novico, da se za njeno roko zanima neki gospod Tempesta ('Neurje'), po poklicu vojak in zato sila nagle jeze in divji. Ali se Ubertu ne bo smilila, ko bo žena tako divjega človeka? Gospod Tempesta že čaka pred hišo in ko ga gre Serpina iskat, da bi ga predstavila Ubertu, je ta razdvojen: Serpina se mu po eni strani smili, saj bo pri divjaku le trpela, po drugi strani pa čuti kanček ljubosumja. Sprašuje se, ali ni usmiljenje, ki ga čuti do Serpine, tudi že ljubezen, vendar se te misli hkrati tudi prestraši. Serpina se vrne z Vesponejem, preoblečenim v strah vzbujajočo vojaško pojavo, ki v nadaljevanju le s kimanjem glave pritrjuje Serpininim besedam. Tempesta pritrди, da je pripravljen poročiti Serpino; vendar zahteva od gospoda Uberta ogromno doto. Če je Uberto ne bi hotel izplačati, se Tempesta ne bo poročil s Serpino; a v tem primeru bo zahteval, da se poroči z njo Uberto. Če Uberto vsega tega ne bi bil pripravljen sprejeti, bo Tempesta poračunal z njim kar z mečem, ki ga že začenja izdirati iz nožnice. Uberto zdaj hitro pristane na poroko s Serpino. Ko je obljuba izrečena, Vespone odvrže masko in prevara je razkrita. Vendar pa je Uberto že privolil v poroko in tega zdaj ne more več zanikati. Uberto in Serpina si priznata, da njuni srci bijeta drugo za drugo.

Ker je delo intermezzo, nima uverture, pač pa se neposredno začne z Ubertovo prvo arijo. Dogajanje oziroma pogovori potekajo preko recitativov. Med recitativi so arije; v prvem dejanju tri, v drugem dve, obe dejanji pa se zaključita z duetom. Ob koncu prvega dejanja si gospod in služkinja nasprotujeta: ona sili v poroko, on jo zavrača; v drugem, končnem duetu si pritrjujeta: drugi drugega ljubita. Dramatski vrhunec dela je monolog razdvojenega Uberta v drugem dejanju, v času, ko gre Serpina po Vesponeja. Pergolesi se je tu poslužil spremljanega recitativa, v katerem se s preprostimi pasažami v godalih in drugimi efektnimi orkestrskimi vložki nakazuje stanje zmedenega in menda že zaljubljenega gospodarja.

Besedilo, ki vsebuje tudi sestavine neapeljskega narečja, je preprosto. Drugače kot v libretih opere serie tu ni dolgih pesniških primer in umetelnega oblikovanja verzov. Stavki so kratki. Temu sledi tudi glasba. Recitativi so napisani tako, da je zares mogoče slediti pogovoru med obema osebama. Tudi arije so prilagojene besedilu; glasbene fraze so razmeroma kratke in pogosto so melodično oblikovane tako, da odražajo intonacijo govora, kot jo ima npr. vzklík, čudenje, svarilo itd. To pomeni, da je glasba (arij) do določene mere podrejena sprotni vsebini posameznih stavkov. Posledično se v arijah vrstijo različne in celo kontrastne glasbene ideje, pri čemer je princip izpeljevanja kompozicije iz osnovnega tematskega jedra v ozadju. Oblika se gradi z nizanem

različnih sestavin, ki pogosto niso izpeljane druga iz druge, pač pa se v poteku kompozicije ponavljajo oziroma vračajo, iz česar raste urejena in do neke mere tudi simetrična celota. S tem se Pergolesijeve arije odmikajo od tematsko in izrazno enovitih arij, značilnih za vokalna dela prve polovice 18. stoletja.

Glasba intermezza je razmeroma preprosta; tu ni polifonije ali hkratnega poteka različnih glasbenih idej, kar je za poslušalca zmeraj zahtevno; prav tako tu ni razkazovanja pevske virtuoznosti in neskončnih koloratur. Delo ne pozna vzvišenega patosa. Nasprotno je vtis, ki ga daje, veder in svetel. Vse arije so v duru, vse so živahne in hitre. Počasnejša je le Serpinina arija v drugem dejanju, s katero skuša kot bodoča vojakova žena vzbuditi gospodarjevo usmiljenje. A tudi ta arija ima živahne vrivke: tiste odlomke, v katerih Serpina govori sama sebi in kjer že zaznava, kako postaja Uberto mehak. *La serva padrona* – delo triindvajsetletnega skladatelja – je bila z vsem tem leta 1733 napredno glasbeno delo na poti h klasicističnemu dualizmu.

KANTATA

Kot je bilo prikazano, je imela kantata konec 17. stoletja določno mesto v družabnem in glasbenem življenju, razpoznavno pesniško tematiko ter ustaljeno obliko. Tudi v 18. stoletju so se komponirale stotine kantat, ki so jih ustvarjali v različnih središčih delujoči mojstri: Antonio Caldara (1670–1736), ki je od leta 1715 deloval na Dunaju, Benečana Tomaso Albinoni (1671–1751) in Antonio Vivaldi (1678–1741), neapeljski skladatelji Francesco Mancini (1672–1737), Nicola Porpora (1686–1768), Leonardo Vinci (ok. 1696–1730), Leonardo Leo (1694–1744), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736), Niccolò Jommelli (1714–1774) in številni drugi.

Splošni razvoj kantate je bil v 18. stoletju tale: Njena osnovna oblikovna zasnova je ostala nespremenjena; kantata je še nadalje sestajala iz izmenjujočih se recitativov in arij, npr. R A R A. Proti sredini stoletja se je začela uveljavljati oblika A R A, ki je bila sicer poznana že prej. V tej obliki zaradi arije na začetku ni bilo uvodnega orisa scene oziroma orisa položaja, v katerem nastopa lirski subjekt, z glasbenega stališča pa sta morali biti zaradi tonalne enotnosti obe ariji v isti tonaliteti. Medtem ko so bile številne kantate druge polovice 17. stoletja le za glas in continuo (z morebitnim enim ali dvema glasbiloma), je postajal ansambel glasbil v kantatah vse pogostejši. Slednjič se je kot norma uveljavila instrumentalna zasedba štiriglasnega godalnega ansambla s continuom; ansambel je bil enakovredno udeležen v glasbenem poteku arij, mestoma pa je

nastopal tudi v recitativih. Poleg tega so se začele pojavljati kantate za solista (ali soliste) in orkester, ki so se približevale opernemu prizoru.

V drugi polovici 18. stoletja je kantata kot solistična salonska lirika polagoma izginila. Oblika kantate je imela nadaljevanje v operni sceni (kot samostojnemu delu), v koncertni ariji in raznih drugih večjih delih za soliste, zbor in orkester.

T. ALBINONI, SON QUAL TANTALO NOVELLO

Kot primer ustaljene oblike lahko vzamemo eno od kantat Tomasa Albinonija, ki je leta 1702 kot svoj op. 4 izdal 12 kantat za en glas, sopran ali alt, in continuo. Tema besedila z začetnimi besedami 'Sem kot novi Tantal' je konvencionalna tema kantatnega pesnikovanja. Z enim stavkom bi lahko vsebino kantate podali takole: Ljubezen vodi v nesrečo; tisto, kar obljublja, je le privid, ki se ga ni mogoče polastiti. Kantata je kratka, saj sestoji samo iz dveh arij, ki ju loči recitativ, katerega vsebina se nadaljuje v sledečo arijo. Ker je pisana le za glas in continuo, je kompozicijsko preprosta: vsa pozornost je usmerjena v pevčevo podajanje besedila.

Preglednica 39: T. Albinoni, *Son qual Tantalo novello*, prva arija

Besedilo (po frazah)	Fraze	Tonalni potek
Prvi del		
ritornello		F
Son qual Tantalo novello che d'un vago e bel rusullo sulla sponda segue l'onda, che dal labbro ognor sen fugge,	a b c d	F C
ritornello		F
sulla sponda segue l'onda, che dal labbro ognor sen fugge, ognor sen fugge.	e f g	F F
ritornello		F
Drugi del		
Io languisco in ogni istante, benché presso al bel sembiente e a quel sen che mi distrugge,	h i k	d g
benché presso al bel sembiente e a quel sen che mi distrugge.	m n	C
Da capo		

Obe ariji predstavljata dve možni oblikovni uresničitvi arije da capo. Prva ima ritornello (gl. preglednico 39), ki je le kratka linija continua; nastopi na začetku, sredi prvega dela in ob njegovem koncu. Arija sestoji iz vrste fraz; s četrto se harmonski tok zaustavi na dominantni. Srednji del se začne na d; po treh frazah nastopi kadenca na g, ob koncu srednjega dela pa na C. Na to se naveže ponovitev. Fraze so zmeraj nove; tudi ponovitve posameznih verzov imajo zmeraj drugo glasbo; vendar se navezujejo druga na drugo tako, da nastane skladna, zaokrožena in z dražljivo vsečno melodijo lepa celota.

V recitativu (gl. preglednico 40) ima vsak verz besedila svojo frazo. Ob koncu vsakega stavka – pri piki ali podpičju – nastopi razločna kadenca. Sintaksa besedila je tako prenesena v glasbo.

Preglednica 40: T. Albinoni, *Son qual Tantalo novello*, recitativ

Besedilo (po frazah)	Tonalni potek
Di stravagante affanno soffro l'aspro tenore, e di strano dolore sente quest'alma mia rigor tiranno.	d d
Altri pena e si strugge per bellezza incostante; altri si vede sventurato amante d'un idolo crudel che l'odia e fugge;	g c
e prova altri qual sia il gelo ed il velen di gelosia.	B

Druga arija je narejena podobno kot prva (gl. preglednico 41). Sestoji iz vrste fraz, ki se navezujejo druga na drugo, in sicer vzporedno s tonalnim potekom kompozicije (kadenca na C v prvem delu, kadenci na g in d v drugem). Tu je nekaj več sorodnosti med posameznimi frazami in nekaj več določnejšega odgovarjanja med njimi: frazama b in c odgovarjata na isto besedilo peti frazi b in e; medtem ko se fraza c zaključí na dominantni, se fraza e usmeri v toniko. Iz glasbe te skrajno preproste in nadvse lepe arije nikakor ne bi bilo mogoče ugotoviti, o čem govori njeno besedilo.

Preglednica 41: T. Albinoni, *Son qual Tantalo novello*, druga arija

	Besedilo (po frazah)	Fraze	Tonalni potek
Prvi del			
1	La pena del mio cor avanza ogni dolor	a	F
	che fa languire,	b	F
	che fa languire.	c	C
2	La pena del mio cor avanza ogni dolor	d	
	che fa languire,	b	F
	che fa languire.	e	F
3	ritornello		F
Drugi del			
4	Io stringo nel mio sen	f	
	il sospirato ben,	f'	
	e il labbro lusinghier	g	
	è ver ch'io bacio:	g'	
5	Ma poi non giunge mai quel bel gioir.	h	g
6	Ma poi non giunge mai quel bel gioir.	h'	d
	Da capo (z ritornellom)		

ORATORIJ

Govoreč o oratoriju v prvi polovici 18. stoletja bi bilo treba v bistvu ponoviti že povedano. Mesta, kjer so se izvajali oratoriji, so ostala v glavnem ista. Prevladoval je italijanski oratorio volgare. Oratorio latino je bil omejen na posamezne ustanove: gojil se je npr. v rimskem Oratorio del Santissimo Crocifisso, kjer pa so se redne oratorijske prireditve leta 1710 nehale, in v beneških konservatorijih (ospedalih). Oratorij je še nadalje sestajal iz dveh delov, s čimer je bil na prvi pogled različen od opere (ki je imela običajno tri dejanja), iz uverture in menjajočih se recitativov in arij (duetov, tercetov); v nekaterih je nastopal zbor. Številni oratoriji so imeli vlogo pripovedovalca. Glasba je sledila splošnemu razvoju glasbe v prvi polovici 18. stoletja: na prvi pogled se to vidi tako, da so tudi oratoriji sestajali iz urejenega izmenjavanja recitativov, arij in drugih sestavin.

Pomembnejši avtorji italijanskih oratorijev so bili že omenjeni napolitanski skladatelji Giovanni Battista Pergolesi, Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Benečan Antonio Vivaldi, mladi Georg Friedrich Händel; na habsburškem dvoru sta oratorije med drugimi komponirala Antonio Caldara in Johann Joseph Fux; za dresdenski dvor, ki je bil v 18. stoletju katoliški, jih je med številnimi drugimi pisal internacionalno dejavni Johann Adolf Hasse. Kljub

temu, da so mnogi skladatelji časa komponirali italijanske oratorije, noben oratorijski opus nobenega teh skladateljev ni posebno značilen in izstopajoč.

Na Dunaju sta v prvi polovici 18. stoletja delovala oba glavna protagonista opere serie, Apostolo Zeno in Pietro Metastasio. Pisala sta tudi oratorijske librete in v teh sta se držala podobnih načel kot v svojih opernih libretih. Omejevala sta se predvsem na svetopisemske zgodbe, pri čemer sta se izogibala vpeljavanju nesvetopisemskih oseb; svetopisemske zgodbe naj bi torej ne bile snov za kakršne koli predelave. Nadalje sta upoštevala enotnost časa, kraja in dogajanja, in znotraj tako postavljenih okvirov sta skušala iz oratorija narediti dramo, bodisi v zunanjem bodisi notranjem dogajanju – slednje zlasti Metastasio. Zeno je napisal 17 oratorijskih libretov, Metastasio le 8. Ti libreti so se veliko uglasbljali in imeli določeni vpliv na oratorijsko libretistiko časa; vendar pa ni mogoče reči, da bi jo bistveno preusmerili.

SAKRALNA GLASBA

Sakralni opusi italijanskih skladateljev prve polovice 18. stoletja so različno obsežni in raznoliki. Nekateri mojstri so stalno ali pogosto komponirali tudi za cerkev, številni priložnostno, medtem ko so posamezni delovali le na drugih področjih. Razlog za to je treba iskati v razvejanosti glasbenega življenja, v različnosti glasbenih služb, med katerimi je bilo veliko takih, ki niso bile povezane s cerkvijo. Obsežne sakralne opuse imajo napolitanski mojstri Francesco Durante (1684–1755), Leonardo Leo (1694–1744), Nicola Porpora (1686–1768), Francesco Feo (1691–1761), Benečana Antonio Lotti (1666–1740), Antonio Caldara (ok. 1671–1736), ki je zadnji del svojega življenja preživel na habsburškem dvoru na Dunaju, in drugi.

V splošnem je mogoče reči, da sakralna glasba prve polovice 18. stoletja ni nastajala za odprti trg, da bi jo lahko izvajal kdor koli; skladatelji so nova sakralna dela komponirali največkrat za določene priložnosti, pogosto posebne in praznične. Prav zato so se redko tiskala. To pomeni, da iz ohranjenih opusov ni mogoče sklepati na vsakdanjo glasbeno podobo bogoslužja: vsaka cerkev je imela določeni repertoar in določeno ustaljeno prakso, v katero so se lahko postopoma vključevala nova dela sodobnih skladateljev.

Žanrska podoba katoliške sakralne glasbe prve polovice 18. stoletja je bila ista kot prej: Komponirale so se latinske maše, uglasbljala latinska liturgična in paraliturgična besedila; za nekatere tovrstne uglasbitve, zbornske in tudi solistične, se uporablja izraz motet, ne da bi bilo čisto natančno določeno, kaj se s tem misli. Vse to je bilo lahko zasnovano v stile antico, ki je to bil bolj

navidezno kot v resnici, ali pa v neprikritem glasbenem jeziku časa: z arijami, dueti, zbori, instrumentalnimi simfonijami. Dimenzije novih kompozicij so bile različne: od kratkih enostavnih preko večdelnih do dolgih večstavčnih. Kako je bilo kaj uglasbeno, je bilo odvisno zlasti od priložnosti, za katero je delo nastalo. Pomembnost kakega praznika ali dogodka se je nedvomno odražala tudi v dimenzijah zanj na novo nastale glasbe.

Za sakralne kompozicije od poznega 17. stoletja dalje se ne uporablja izraza duhovni koncert, čeprav bi katero delo ustrezalo značilnostim tega žanra. Za razliko od duhovnega koncerta so bile uglasbitve sakralnih besedil v prvi polovici 18. stoletja skoraj zmeraj oblikovane kot kompozicije določenih oblik, in ne po principu navezovanja motivično različnih delov, kot duhovni koncert. To je razlog, da se zanje uporabljajo drugi izrazi, ki označujejo bodisi besedilo (antifona, psalm, maša), glasbeno obliko (arija) ali kaj drugega. V splošnem je mogoče reči, da sakralna dela vidnih italijanskih skladateljev prve polovice 18. stoletja niso bila konservativna; sledila so sočasnemu glasbenemu razvoju in bila sodobna in nova.

Italijanska instrumentalna glasba v prvi polovici 18. stoletja

Razvoj žanrov

Antonio Vivaldi

Vivaldi kot umetnik

Oblika z ritornellom

A. Vivaldi, L'estro armonico, št. 3

Med Frescobaldijem in Scarlattijem

Domenico Scarlatti

Scarlattijeve sonate

Scarlatti kot umetnik

RAZVOJ ŽANROV

Italijanski skladatelji prve polovice 18. stoletja so dalje komponirali številne sonate in koncerte; poleg tega se je nadaljevala tradicija italijanske čembalistike.

Ob redkejših drugih zasedbah so se pisale zlasti triosonate in solistične sonate. Triosonata je skozi desetletja polagoma izgubljala veljavo, vse pomembnejša pa je postajala solistična sonata: sonata za eno solistično glasbilo in continuo. To glasbilo je bilo najpogosteje violina, na drugem mestu pa flavta ali oboa. Razlikovanje med sonato da chiesa in sonato da camera je polagoma izginjalo. Pravzaprav bi bilo bolje reči, da je vse bolj prevladovala oblika da chiesa, česar pa ne velja razumeti funkcijsko: sonate z neplesnimi stavki so se sicer lahko igrale pri bogoslužju, nikakor pa niso bile omejene na cerkev. Ob tem se je namesto štiristavčne vse bolj uveljavljala tristavčna oblika z zaporedjem hitro – počasi – hitro. Tipična italijanska sonata je tako postala tristavčna sonata za violino ali katero drugo visoko glasbilo in continuo.

Tudi koncert je imel v prvi polovici 18. stoletja živahno zgodovino. Corellijev tip koncerta, znan kot concerto grosso, se je posnemal predvsem na severu, kjer sta bila med njegovimi nadaljevalci Pietro Antonio Locatelli (1695–1764), ki je večino svojega časa deloval v Amsterdamu, in G. F. Händel. V Italiji je prevladala beneška smer in ta je postala odločilna tudi za nadaljnji razvoj koncerta tako v Italiji kot zunaj nje. Skladno s tem se je v prvi polovici stoletja kot najpogostejši tip koncerta ustalil tristavčni koncert s stavki hitro – počasi – hitro.

Z ozirom na zasedbo oziroma odnos med orkestrom in solisti so se razvili štirje tipi koncerta: (1) Solistični koncert, se pravi za enega solista in godala s continuum; solistično glasbilo je bilo daleč najpogosteje violina, za njo pa flavta, oboa, druga glasbila. Tristavčni solistični koncert za violino je že zgodaj v 18. stoletju postal najpogostejši in standardni tip koncerta. (2) Koncert za dve, tri, štiri in redkeje več glasbil in godala. Koncert tega tipa je na zunaj podoben Corellijevemu in se zato zanj včasih uporablja oznaka concerto grosso. To poimenovanje ni priporočljivo. Pri pravem concerto grosso orkester podvaja in spremlja soliste; pri koncertu za več solistov in orkester pa so glasovi solistov načeloma samostojni. Gledano zgodovinsko je concerto grosso nastal tako, da se je triosonatni zasedbi pridružil orkester. Pri koncertu za več solistov in orkester pa so solisti izšli iz orkestra. (3) Koncert za skupino solistov s continuum brez orkestra. Pri tem koncertu ima sočasna igra celotne skupine vlogo orkestra; nasproti celotni skupini nastopajo v epizodah posamezni solisti ali skupine solistov s continuum. (4) Orkestrski koncert, znan tudi kot »concerto

ripieno« ali »à quattro«, se pravi koncert za sama godala s continuum brez solistov. Ta tip koncerta je bil pravzaprav nadaljevanje ansambelskih kompozicij brez ločevanja med solisti in skupino, kot so se komponirale celotno 17. stoletje. Koncertnost se pri tem koncertu lahko manifestira v dinamičnem izmenjavanju figur, motivov, tem med štirimi glasovi. Orkestrski koncert se je nejasno križal z italijansko tristavčno operno uverturo (simfonijo).

Sonate in koncerti so imeli široko družbeno zaledje; igrali so se v cerkvi, na aristokratskem ali meščanskem banketu, v sklopu gledaliških predstav, na akademjskih srečanjih, kot domača salonska glasba in slednjič tudi na porajajočih se javnih koncertih.

Med vidnejšimi italijanskimi skladatelji sonat in koncertov so bili: že omenjeni Tomaso Albinoni (1671–1751), avtor sonat, koncertov in druge glasbe; Alessandro Marcello (1669–1747), Benečan, avtor sonat in koncertov; njegov brat Benedetto Marcello (1686–1739), avtor sonat, koncertov in čembalske glasbe; Francesco Maria Veracini (1690–1768), violinist in avtor solističnih violinskih sonat; Pietro Antonio Locatelli (1695–1764), violinist in avtor sonat in koncertov; Francesco Geminiani (1687–1762), violinist, avtor koncertov in sonat, ki je deloval v Angliji; Pirančan Giuseppe Tartini (1692–1770), violinist in avtor številnih violinskih sonat in violinskih koncertov.

Daleč najpomembnejši skladatelj koncertov in sploh najpomembnejši italijanski skladatelj prve polovice 18. stoletja je bil Antonio Vivaldi. Težko bi bilo določiti, v kolikšni meri je Vivaldi zgolj aktivno pospeševal siceršnji splošni razvoj glasbe svojega časa in v kolikšni meri je bil njegov tvorec.

ANTONIO VIVALDI

Življenje (Benetke 1678 – Dunaj 1741). Vivaldijev oče je bil violinist in nekaj let po Antonievem rojstvu je dobil mesto violinista v kapeli pri sv. Marku v Benetkah. Mladi Antonio se je učil pri njem. Z njim je tudi potoval in se udeleževal raznih cerkvenih slovesnosti, na katerih sta oba skupaj igrala violino. Prvi podatek o Vivaldiju je iz leta 1696, ko je osemnajstleten igral kot dodatno najeti violinist pri božičnem bogoslužju v cerkvi sv. Marka. Kot mladenič se je Vivaldi pripravljaj na duhovniški poklic in bil leta 1703 v Benetkah tudi v resnici posvečen v duhovnika. Nekaj let za tem je opustil duhovniške zadolžitve in živel poslej kot posvetni duhovnik, prost vseh duhovniških obveznosti.

Leta 1703 je postal učitelj violine, »maestro di violino« v eni od takratnih štirih beneških sirotišnic, Pio Ospedale della Pietà. Otroci te ustanove so se ukvarjali z različnimi dejavnostmi, a tisti, ki so bili glasbeno nadarjeni, so se

posvečali predvsem glasbi, ki se je v zavodu širokopotezno gojila. Medtem ko je večina dečkov po osemnajstem letu zapustila ustanovo, so se dekleta teže osamosvojila. Mnoga so bila primorana ostati v ustanovi celo življenje, zaradi česar sta instrumentalni ansambel in zbor sirotišnice sestajala predvsem iz deklet. Bogoslužje, pri katerem so sodelovale glasbenice in glasbeniki iz Pio Ospedale, je bilo bolj podobno koncertom in prav zaradi bogate glasbe so ga obiskovali številni beneški meščani, pa tudi mnogi v mesto prihajajoči tujci.

Vodstvo ustanove je moralo vsako leto ponovno izglasovati Vivaldijevu namestitvev in leta 1709 Vivaldi ni bil izvoljen. Morda učitelj violine trenutno ni bil potreben, saj so starejša dekleta zavoda, že izurjene glasbenice, mogla opravljati marsikatero glasbeno nalogo sama. Dve leti kasneje, leta 1711, je bil Vivaldi zopet imenovan za učitelja violine v Pio Ospedale in poleg tega mu je bilo tu zaupano še pomembnejše mesto vodje instrumentalnega ansambla. Tako je na naslovnici svojega op. 3 iz leta 1711 imenovan kot »Musico di Violino e Maestro de Concerti del Pio Ospedale della Pietà di Venezia«. V tem času je za zavod začel komponirati sakralno glasbo, za kar je dobival posebno plačilo.

Vivaldijev op. 3 iz leta 1711, 12 koncertov z naslovom *L'estro armonico* ('Harmonski navdih'), je bil njegov tretji glasbeni tisk. Drugače kot prva dva je izšel pri amsterdamskem založniku Estienneu Rogerju. Vzrok za to je mogoče iskati v velikem povpraševanju evropskega severa po sočasni italijanski instrumentalni glasbi, posledica izdaje pri amsterdamskem založniku pa je bila, da je postal Vivaldijev *L'estro armonico* najbolj znana in najvplivnejša instrumentalna zbirka zgodnjega 18. stoletja. Vivaldijevi koncerti so se igrali širom po Evropi. Mnogi skladatelji, med katerimi je bil tudi J. S. Bach, so jih prirejali in komponirali svoja dela po Vivaldijevem zgledu.

Poleg tega, da je izdajal instrumentalne kompozicije – tudi nadalje se je omejeval le na objavljanje instrumentalnih opusov –, se je Vivaldi po letu 1710 začel ukvarjati z opero, in sicer ne le kot skladatelj, ampak tudi kot impresarij. Tako je bilo do leta 1718 v beneških gledališčih izvedeno več kot pet njegovih opernih del.

Po letu 1718, ko je dopolnil štirideseto leto, je Vivaldi živel nemirno in nestalno življenje glasbenika in opernega umetnika. Med letoma 1718 in 1720 je bil v Mantovi, ki je bila takrat habsburška in katere glasbeno občutljivi guverner ga je imenoval za svojega kapelnika. Za tem je bil nekaj let v Rimu, kjer se je ukvarjal z izvajanjem svojih oper in kjer se je seznanil tudi s kardinalom Pietrom Ottobonijem. Med letoma 1726 in 1728 je bil v Benetkah in tu je deloval kot operni skladatelj in impresarij v gledališču Sant'Angelo. V dvajsetih letih se je začelo njegovo sodelovanje s pevko Anno Girò, ki je nastopala v mnogih

njegovih predstavah. Skladatelj je živel in potoval z njo in z njeno sestro, kar je vzbujalo večkrat glasno izražene pomisleke.

Čeprav je bil odsoten, je vzdrževal stike s Pio Ospedale. Leta 1723 ga je vodstvo ustanove prosilo, da bi vsak mesec napisal zanjo dva nova koncerta, ki bi jih dostavljal po pošti, če ga ne bi bilo v Benetkah. Iz računskih knjig zavoda je v resnici razvidno, da je med letoma 1723 in 1729 za Pio Ospedale napisal več kot 140 koncertov, ki so se izvajali pri bogoslužju. Tudi po epohalnem op. 3 je izdajal svoja instrumentalna dela, a leta 1729 je izšel njegov zadnji opus, op. 12. (Vivaldijev op. 13 je kompilacija, ki je izšla brez njegovega soglasja.) Ugotovil je namreč, da ima več denarnih koristi, če sam prodaja posamezne rokopisne kopije svojih koncertov. Kopija koncerta je bila pri njem naprodaj za eno gvinejo.

Konec dvajsetih in začetek tridesetih let je Vivaldi zopet veliko potoval in med drugim bi mogel biti tudi na Dunaju in v Pragi, kjer sta se izvedli dve njegovi operi. Med letoma 1733 in 1735 je bil dejaven predvsem v beneških gledališčih Sant'Angelo in San Samuele, kjer je prišel v stik z beneškim komediografom Carlom Goldonijem. Leta 1735 je v Pio Ospedale dobil najvišje možno mesto, mesto kapelnika (»maestro di cappella«), vendar se mu naziv leta 1738 ni obnovil, najbrž zaradi prepogostih odsotnosti. V drugi polovici tridesetih let se je kot operni skladatelj in impresarij z večjim ali manjšim uspehom udejstvoval v nekaterih drugih italijanskih mestih: v Veroni, Anconi, Ferrari. Leta 1738, ko je nameraval v Ferrari, ki je bila takrat v papeški državi, izvesti neko opero, mu je ferrarski nadškof prepovedal vstop v mesto, najbrž zaradi njegovega z duhovništvom nezdržljivega načina življenja. Tako je moral posle voditi po nekem lokalnem impresariju.

Leta 1740 se je podal na svoje zadnje potovanje, na Dunaj, kjer je nameraval doseči izvedbe nekaterih svojih oper. Morda mu je pri tem utirala pot Anna Girò, ki je bila kot članica operne družine Angela Mingottija v letih 1739 in 1740 v Gradcu. Vivaldijevi načrti se niso uresničili: oktobra 1740 je umrl cesar Karel VI., sin cesarja Leopolda I., skladatelja, zaradi česar v karnevalu 1740–1741 ni bilo opernih predstav. Vivaldi je kljub temu ostal v mestu, kjer je poleti 1741, star triinšestdeset let, umrl. Znano je, da je od otroštva bolehal za astmo. Pokopan je bil na Dunaju. Anna Girò se je po njegovi smrti vrnila v Benetke.

Opus. Vivaldi je zapustil ogromen opus. Kot je razvidno iz preglednice 42, ki je izvleček iz tematskega kataloga njegovih del (imenovanega po sestavitelju Petru Ryomu), je bil predvsem instrumentalni skladatelj. »Koncerti« za več kot dve glasbili in continuo se imenujejo tako zaradi pisane zasedbe, ne pa zato, ker bi bili koncerti v pravem, žanrskem pomenu besede. »Koncerti,

simfonije, sonate za orkester in continuo« so, sledeč zgornji sistematiki, predvsem koncerti za orkester; vse, kar je za soliste in orkester, pa so ne glede na morebitni drugačni naslov koncerti v pravem pomenu besede. (Preglednica zanemarja žanrsko nedoločljiva in kasneje najdena dela.) V Vivaldijevem opusu je opazna popolna odsotnost čembalske in orgelske glasbe. Bil je res godalno misleči skladatelj.

Preglednica 42: Vivaldijev opus

Žanri	Št.
<i>Instrumentalno</i>	
sonate za 1 glasbilo in cont. (violina, prečna flavta, kljunasta flavta, oboa, violončelo, drugo)	59
sonate za 2 glasbili in cont.	17
koncerti za več kot 2 glasbili in continuo	22
koncerti, simfonije, sonate za ork. in cont.	61
koncerti, simfonije za violino, ork. in cont.	222
koncerti za 1 glasbilo (ne violino), ork. in cont. (viola d'amore, violončelo, mandolina, fagot, drugo)	113
koncerti za 2 glasbili, ork. in cont.	44
koncerti za več kot 2 glasbili, ork. in cont.	32
koncerti za 1 ali več glasbil, 2 ork. in cont.	5
<i>Sakralno</i>	
uglasbitve liturgičnih besedil (vključno z mašami in mašnimi stavki)	27
uglasbitve paraliturgičnih besedil (vključno s 3 oratoriji)	26
<i>Lirika</i>	
kantate za 1 glas in cont.	29
kantate za 1 glas, ansambel in cont.	9
serenate, drugo	8
<i>Gledališče</i>	
opere, operna dejanja	46

VIVALDI KOT UMETNIK

Osnovno vzdušje Vivaldijevih hitrih stavkov je radoživa, čvrsta in vigorozna veselost. Tragičnega patosa njegova umetnost ne pozna in tudi globoko razmišljanje ji je tuje. Dramatika, kolikor se pojavlja, nima nadiha usodnosti. V počasnih stavkih se Vivaldi kaže lahkotnega lirika, ki rad pesni v prosojnih pastelnih barvah. Lirskemu intermezzu sledi veselo razigrani finale. Včasih se zdi, da imajo njegovi koncerti počasni stavek le zato, da pride radoživost obeh zunanjih bolj do izraza. Bolj kot iskanje novega vodita Vivaldija lahkotni polet in želja po muziciranju.

Skladno s tem Vivaldijeva glasba, zamišljena v izrazitem godalnem idiomu, v kompozicijskem smislu ni zahtevna. Razvoju oblik ni težko slediti: Teme (ritornelli) so preproste in lahko razpoznavne. Epizode se jasno ločijo od tem.

Vivaldi je komponiral z lahkoto in hitro. Menda se je hvalil, da napiše novi koncert hitreje, kot ga kopist prepíše. Gotovo ni bil tiste vrste umetnik, ki bi se na vsakem koraku trudoma spraševal, kako naprej. V teku let si je s stalnim komponiranjem izoblikoval skladateljsko rutino: obrazce, po katerih se dano gradivo razvije v obliko. Tako je lahko hitro in brez težav napisal novo delo. Iz vsakega drobnega domisleka, tudi zelo preprostega, je po ustaljenem obrazcu znal narediti koncert. V nekaterih njegovih preštevilnih koncertih je rutinskost njihovega nastanka opazna.

Znano je, da si je Vivaldi veliko izposojal pri sebi: Že obstoječi stavek je sprejel v svojo novo kompozicijo; po potrebi ga je predelal ali preinstrumentiral; pogosto je na podoben način sprejel v novo kompozicijo zgolj posamezne segmente iz katere stare. Obstojijo primeri, ko se dve kompoziciji (stavka) začneta enako, a se različno nadaljujeta, in primeri, ko sta si dve kompoziciji sicer različni, vendar vključujeta v nadaljevanju iste segmente. Natančnejši študij njegovih del je odkril tudi primere, da si je na podoben način izposojal glasbo drugih skladateljev. Vse to kaže neumornega in hitrega, morda malce površnega umetnika.

OBLIKA Z RITORNELLOM

V Vivaldijevih koncertih se pojavlja oblika z ritornellom, imenovana včasih tudi oblika koncerta. Zdi se, da so Vivaldijevi primeri stavkov v tej obliki najstarejši. To bi pomenilo, da je oblika z ritornellom njegovo delo, čeprav so njeni nastavki obstajali že poprej. Oblika z ritornellom je razložljiva s tremi principi, značilnimi za glasbo poznega 17. in prve polovice 18. stoletja: princip koncertnega izmenjavanja med skupino solistov in orkestrom; princip monotematskosti oziroma tematske osrediščenosti; princip krožnega potovanja po tonalnem prostoru, od tonične tonalitete preko nekaj bližnjih tonalitet do vrnitve v tonično tonaliteto ob koncu skladbe.

Prikazana shematsko poenostavljeno je oblika z ritornellom tale: Orkester in solisti zaigrajo ritornello, ki ima v celotni kompoziciji vlogo teme. Nadaljujejo solisti, ki v prvi epizodi, ki je tematsko različna od ritornella, modulirajo v eno od bližnjih tonalitet (paralelni dur, dominantna). Epizoda se izteče v orkestrski ritornello, ki ga slišimo zdaj v novi tonaliteti. Sledi druga solistična epizoda, ki uvede novo tematiko in podobno kot prva modulira v neko drugo bližnjo tonaliteto; orkestrski ritornello se zdaj oglasi v tej. Vse to se lahko še nekajkrat ponovi. Zadnja epizoda modulira v toniko in stavek se zaključi z ritornellom v

izhodiščni tonaliteti. Kompozicija je torej narejena tako, da orkestrski ritornello, tema, potuje po krogu bližnjih tonalitet, se pojavlja v duru ali molu, in se ob koncu skladbe vrne v svoje izhodišče, medtem ko uvajajo solistične epizode, ki so pogosto koncertantno virtuozne, drugo, ritornello kontrastno tematiko. V dejanskih kompozicijah ima oblika z ritornellom mnogo variant, še zlasti če upoštevamo, da imajo številne kompozicije kontinuirani, razvijajoči se potek, ki ga je težko zvesti na rigidno shemo.

A. VIVALDI, *L'ESTRO ARMONICO*, ŠT. 3

Za primer Vivaldijevega koncerta in oblike z ritornellom lahko vzamemo enega iz mojstrove slovite zbirke iz leta 1711. Njen naslov se običajno prevaja kot 'Harmonski navdih' (>estro< pomeni tudi 'zanos', 'polet', 'domislek'). Zbirka prinaša 12 koncertov, ki so urejeni v štiri skupine po tri koncerte, od katerih je prvi zmeraj za štiri violine in orkester, drugi za dve in tretji za eno; v nekaterih primerih se štirim ali dvema koncertantnima violinama pridruži še violončelo. Razen enega, ki ima štiri stavke, so vsi tristavčni.

Preglednica 43: A. Vivaldi, *L'estro armonico*, št. 3, prvi stavek

Ork.	R		R		R		R		R
Sol.		E ₁		E ₂		E ₃		E ₄	
Tem.	a b c d		a b→		a b→		a a a		d a a
T. p.	G	G	G→D	D	D→h	h	h D G	G	G
Ork. – orkester; Sol. – solist; Tem. – tematika; T. p. – tonalni potek R – ritornello; E – epizoda									

Tretji koncert je v G in zamišljen je za solistično violino in orkester. Prvi stavek je vzorčni primer oblike z ritornellom (gl. preglednico 43). Celotni orkestrski ritornello, kot ga slišimo na začetku, sestoji iz štirih sestavin, od katerih je daleč najbolj značilna prva; sveža, živahna in vigorozna deluje kot osnovna misel in razpoznavni znak celotnega stavka. Tematika orkestra je skoraj povsem omejena na ritornello oziroma na njegove posamezne dele, zlasti na njegovo prvo polovico (a, b). Po prvi solistični epizodi nastopi prva polovica ritornella (a, b), ki se prosto nadaljuje tako, da privede harmonski tok v D. Sledi druga epizoda v D in tej nastop prve polovice ritornella v D. Spet se druga sestavina ritornella (b) prosto nadaljuje in privede v h. Tretja epizoda je tako v h. Sledi trikratni nastop prvega dela ritornella (a) in na tem odločilnem mestu kompozicije se harmonski tok vrne v G, kjer poteka četrta solistova epizoda. Zadnji nastop ritornella je približna simetrična obrnitev prvega: najprej slišimo sklop d, ki se sredi koncerta ni pojavljal, nato pa dvakratni

nastop dela a, ki se drugič zaobrne v zaključno kadenco. Violinske epizode so vse le iz tipičnih motoričnih violinskih figur in pasaž. Celoto si torej lahko poenostavljeno predstavljamo v obliki petih nastopov ritornella, med katerimi so solistične epizode, pri čemer harmonski tok opiše krog G – D – h – G; v teh štirih tonalitetah so tudi vse štiri epizode.

Drugi, počasni stavek poteka v e. Sestoji iz vrste druga na drugo navezujočih se fraz, poverjenih solistu, ki so medsebojno ločene z orkestrskimi akordi: po vsaki frazi vstopi orkester s trikratnim nastopom istega akorda. Tudi tu je bistvena tonalna razsežnost: preko fraz se harmonski tok usmeri proti h (kvinto nad e), ki ga doseže nekako sredi kompozicije; od tod se vrne nazaj v e, kjer se v smislu zaključka kompozicija nekoliko razširi. Akordi v orkestru so kot kazalci njenega harmonskega razvoja; preko njih je kompozicija preprosto pregledna in razumljiva.

Preglednica 44: A. Vivaldi, *L'estro armonico*, št. 3, tretji stavek

Ork.	R		R		R		X		Y
Sol.		E ₁		E ₂		E ₃		E ₄	
Tem.	aabaab		aab		aaaab		xx		yyz
T.p.	G	G→e	e→h	...→h	hD	G	G	G	G

Kot kaže preglednica 44, je tudi tretji, hitri stavek zasnovan v obliki z ritornellom. Le-ta obsega dve sestavini (a, b), od katerih nastopi prva (a) zmeraj dvakrat, drugič tiše. Druga sestavina ritornella se zaključi na dominantni. Vse solistove epizode so iz netematskih pasaž, razloženih akordov in druge violinske figuralike. Izpostaviti velja tretji nastop ritornella: tu slišimo njegov prvi del (a) najprej na h, nato pa na D. Na tem, v dramaturgiji celote ključnem mestu, se harmonski tok obrne proti G. Pomenljivo je, da je v prvem stavku (v četrtem nastopu ritornella) zelo podoben postopek, ki ima v dramaturgiji prvega stavka enak pomen. Hote ali nehote je skladatelj med obema krajnima stavkoma vzpostavil določeno vzporedje. Stavek se ne konča z ritornellom, pač pa z nečim novim (X, Y), kar se sliši kot prosti iztek živahne kompozicije.

MED FRESCOBALDIJEM IN SCARLATTIJEM

Gledano od daleč ni bilo med Girolamom Frescobaldijem (umrl 1643) in Domenicom Scarlattijem (rojen 1685) v Italiji nobenega vidnejšega skladatelja za glasbila s tipkami. To ne pomeni, da v drugi polovici 17. stoletja in v prvih desetletjih 18. stoletja v Italiji ni bilo orgelske in čembalske glasbe. Tudi v

tem času, za katerega je bil sicer značilen razmah sonate in koncerta, so se pri bogoslužju med drugim igrale orgelske skladbe, v salonih čembalske.

Vendar so opusi za glasbila s tipkami italijanskih skladateljev poznega 17. in zgodnjega 18. stoletja bodisi majhni, neizraziti, ali pa slabo poznani. Zdi se, da noben italijanski skladatelj med Frescobaldijem in D. Scarlattijem ni zapustil čembalskega ali orgelskega opusa, ki bi se po pomenu in količini mogel meriti z njunima. Poleg tega je žanrska slika italijanske čembalske in orgelske glasbe tega obdobja razpršena. V Italiji niso nastajale vrste čembalskih suit, kot so jih komponirali severnjaki, italijanski organisti niso komponirali obsežnih imponantnih večdelnih preludijev Buxtehudejevega tipa in v Italiji ni bilo ustaljene tradicije komponiranja velikih polifonih del, fug. Opusi italijanskih čembalistov in organistov sestojijo tako iz žanrsko različnih kompozicij, ne da bi bil kateri žanr v izrazitem ospredju.

Povedano naj bo ilustrirano z nekaj primeri. Bernardo Pasquini (1637–1710), ki je bil od leta 1650 dalje organist v raznih rimskih cerkvah, je ustvaril razmeroma velik in raznovrsten opus del za orgle in čembalo – za nekatera od teh ni jasno, kateremu od obeh glasbil pristojijo boljše. Tu je 17 suit, vrsta posameznih plesov in z izrazom arija naslovljenih kompozicij, 14 variacij, 28 sonat. Sonate sestojijo iz treh stavkov: hitro – počasi – hitro, in izgledajo prenos sočasne ansambelske sonate na čembalo. Zdi se, da je bil Pasquini prvi in eden redkih skladateljev, ki je komponiral čembalske sonate po zgledu sočasne ansambelske sonate. Prav zato njegove sonate ne sodijo v zgodovino klasične klavirske sonate, kot se je oblikovala v drugi polovici 18. stoletja. Pasquinijeve sonate so bile očitno zamišljene kot napol improvizirana dela, saj sestojijo le iz enega ali dveh continuo glasov; tiste z dvema continuo glasovoma so bile namenjene dvema napol improvizirajočima čembalistoma. Bolj orglam kot čembalu pristoji 35 toccat in 4 orgelske sonate. V skladateljevem opusu so še 3 kancone, 2 capriccia, fantazija, fuga, 2 ricercara, 4 passacaglie in vrsta kompozicij brez imena.

Plodoviti Alessandro Scarlatti je spisal čez 20 toccat; trem sledita fuga in menuet in so tako svojevrstni ciklusi. Še nekaj drobcev je v njegovem opusu: dvoje variacij, dve kot simfonija označeni kompoziciji.

Gaetano Greco (ok. 1657–1728) je bil dolgoletni kapelnik na neapeljskem Conservatorio dei Poveri di Gesù Christo. Zapustil je okoli 350 del za glasbila s tipkami. Njegova glasba je malo znana.

Benedetto Marcello (1686–1739) je bil beneški aristokrat in kot tak je imel razne državne službe. V njegovem vsestranskem opusu je tisk, ki vsebuje 12 čembalskih sonat (op. 3), v rokopisu pa se je ohranilo 35 sonat in sonatnih

stavkov, med katerimi so tudi sonate iz op. 3, ciaccona in več deset menuetov. Tudi Marcellove sonate so narejene kot prenos ansambelske sonate na čembalo.

Domenico Zipoli (1688–1726) je vstopil v jezuitski red in leta 1717 odpotoval na misijone v Južno Ameriko. Leta 1716 je izdal dve zbirki čembalskih in orgelskih del, ki sta vsebovali suite, variacije, kancono, najbrž pa še kaj drugega.

DOMENICO SCARLATTI

Življenje (Neapelj 1685 – Madrid 1757). Kot je že bilo omenjeno, je bil za Frescobaldijem naslednji veliki italijanski čembalist šele Domenico Scarlatti, šesti otrok Alessandra Scarlattija. Rojen je bil, ko je bil Alessandro kapelnik na dvoru španskega kraljevega namestnika v Neaplju. Bil je očitno glasbeno zelo nadarjen, a o tem, kdo naj bi ga poleg očeta vzgajal, obstojijo le nepotrjene domneve. Še skoraj otroku, petnajstletnemu, je oče priskrbel službeno mesto skladatelja in organista kraljeve kapele, ki jo je vodil sam. Ko je Alessandro leta 1702 potoval v Firence na toskanski dvor, ga je spremljal tudi Domenico, saj bi bilo to lahko pomembno za njegovo nadaljnjo kariero. Zdi se, da je oče pričakoval, da bo Domenico nasledil mesto neapeljskega dvornega kapelnika, ki ga je leta 1702 samovoljno zapustil, vendar se to ni zgodilo.

Leta 1705 je Alessandro poslal dvajsetletnega Domenica v Benetke, kjer naj bi si utrl pot kot skladatelj. O Domenicovih beneških letih se ne ve skoraj ničesar; znano je, da je tu srečal mladega Händla in da je bilo prirejeno čembalsko tekmovanje med njima. Händel in Domenico Scarlatti sta drugi drugega obdržala v lepem in spoštljivem spominu. Leta 1707 je bil Domenico še vedno v Benetkah, kjer je lahko spremljal neuspehe svojega očeta, ki se je tu skušal uveljaviti kot operni skladatelj. Nekaj let kasneje pa je – najbrž preko očetovih rimskih zvez – dobil mesto kapelnika na dvoru Marije Kazimire, vdove po poljskem kralju, ki se je umaknila v Rim. Zanj je komponiral oratorije, serenate, ki so se v poletnih večerih izvajale na mostu čez cesto ob njeni palači (Palazzo Zuccari), in opere, ki so se uprizarjale v njenem privatnem gledališču. Marija Kazimira je čez čas zabredla v finančne težave, zapustila Rim in odšla v Francijo. Prav v tistem času pa se je izpraznilo mesto kapelnika v Julijanski kapeli; takratni pomočnik kapelnika je postal novi kapelnik, na asistentsko mesto pa je bil leta 1713 sprejet Domenico Scarlatti. Vendar je novi kapelnik že naslednje leto umrl in leta 1714 je Scarlatti sam prevzel vodstvo te elitne glasbene ustanove. V petih letih, ko je bil v Julijanski kapeli, je napisal nekaj sakralnih del, uveljavljal pa se je tudi kot operni skladatelj. Za leto 1719 je v vatikanskih dokumentih zabeleženo, da je odšel v Anglijo. Ni gotovo, da bi

bil Scarlatti tega leta v Londonu, gotovo pa je, da je novembra 1719 prispel v Lizbono.

Ko je bil Scarlatti v Rimu, je navezal stike s tamkajšnjim portugalskim ambasadorjem in najbrž je bila ta zveza odločilna, da je postal vodja kapele na dvoru portugalskega kralja Joãa V., kjer je bil željno pričakovan in slednjič tudi zelo pozorno sprejet. Na portugalskem dvoru v tistem času ni bilo opere. Scarlatti je kot vodja kapele skrbel za glasbo pri bogoslužju; za dvorne slovesnosti in praznovanja je komponiral in izvajal serenate in kantate, zlasti pa je poučeval posamezne člane kraljeve družine, med katerimi je bila tudi bodoča španska kraljica, glasbeno nadarjena Maria Barbara. Za pouk čembalske igre je nenehno komponiral sonate, ki jih je kakih 50 ustvaril že pred prihodom v Lizbono. A ne glede na zadolžitve je razmeroma pogosto potoval v Italijo. Leta 1728 se je triinštiridesetleten v Rimu poročil s šestnajstletno Mario Catalino Gentili.

Ko se je Maria Barbara poročila s španskim prestolonaslednikom Ferdinandom VI. in odšla na španski dvor, je Scarlatti s privoljenjem Joãa V. odšel tja. Na španskem dvoru je bil dejaven predvsem kot glasbenik v osebнем življenju prestolonasledniškega para, ki je zasedel kraljevi prestol šele po smrti Filipa V. leta 1746. Dvor se je pogosto selil; Scarlatti je ob selitvah spoznaval živo peto glasbo različnih predelov Španije in vključeval posamične melodije v svoje nenehno nastajajoče sonate. Leta 1738 ali 1739 je v Londonu izdal zbirko 30 sonat, *Essercizi per il gravicembalo* ('Vaje za čembalo'), ki mu je – posvečena portugalskemu kralju – prinesla mednarodni ugled. Še nekaj tiskov z njegovimi čembalskimi sonatami je izšlo za časa njegovega življenja, a zdi se, da jih ni pripravil sam.

Leta 1739 je Scarlatti ovdovel, a se kmalu ponovno poročil z neko mladenko iz Cádiza po imenu Anastasia Ximenes. Šestim otrokom iz prvega zakona so do njegovega štiriinšestdesetega leta starosti sledili še štirje. Zadnja leta se je ukvarjal predvsem z izdelovanjem čistopisnih kopij sonat in urejanjem svojega obsežnega sonatnega opusa. Kritično razpoložen do mlajših opernih skladateljev, zlasti zaradi njihovega domnevnega nepoznavanja kontrapunkta, je na starost med drugim napisal 'štiriglasno mašo', *Missa quattuor vocum*. Za njegovo uglasbitev antifone *Salve regina* se je v 18. stoletju razširilo prepričanje, da je njegovo zadnje delo.

Opus. Domenico Scarlatti je napisal nekaj sakralnih kompozicij; nadalje ima več oper, oratorijev, serenat in kantat, a mnoga teh del so le nepopolno ohranjena. Njegov instrumentalni opus obsega 17 orkestrskih oziroma ansambelskih simfonij, med katerimi so tudi nekatere operne uverture. Daleč

najobsežnejši in najpomembnejši del njegovega opusa so čembalske sonate. Sodobni popis jih šteje 555.

SCARLATTIJEVE SONATE

Sledeč zgledu svojega očeta je Domenico Scarlatti že mlad začel komponirati glasbo, kot so jo narekovale potrebe njegovega okolja. Bil je izreden čembalist in tako je komponiral tudi za čembalo. Vendar je večina njegovega čembalskega opusa nastala na Portugalskem in v Španiji, v desetletjih proti sredini 18. stoletja, se pravi v njegovih zrelih in poznih letih.

Kot večina skladateljev časa je bil tudi Scarlatti nekako brezbrizen do vprašanja, kateremu glasbilu natančno so njegove sonate namenjene. Skladno s takratno prakso so se lahko igrale na katerem koli glasbilu s tipkami: na čembalu, klavikordu, nekatere po okusu izvajalca morda tudi na orglah, in slednjič še na takrat novem klavirju s klavinci. Znano je, da se je Scarlatti na Portugalskem in v Španiji posluževal tudi tega glasbila, ki ga je verjetno spoznal že v Italiji. (Klavir s klavinci, ki je omogočal dinamično niansiranje, je okoli leta 1700 izdelal florentinski izdelovalec glasbil Bartolomeo Cristofori, 1655–1732.) Vendar se zdi, da je svoje sonate igral zlasti na čembalu in da je bilo to glasbilo, na katerem si jih je prvenstveno zamišljal. Mimogrede naj bo omenjeno, da so tudi iz Scarlattijevega okolja znani poskusi gradnje novih in drugačnih glasbil. Sloviti pevec Farinelli (Carlo Broschi, 1705–1782), ki je bil vrsto let na španskem dvoru, si je kot darilo kraljici Marii Barbari zamislil čembalo s sedmimi registri, ki je omogočal neke vrste dinamiko. Izdelal ga je eden madridskih izdelovalcev glasbil.

Scarlattijeve čembalske kompozicije se danes naslavlajo in pojmujejo kot sonate. Ni gotovo, da bi jih tako poimenoval tudi skladatelj sam in zdi se, da se mu to vprašanje ni zdelo pomembno. V tisku iz leta 1739 so označene kot »*essercizi*«, 'vaje', v drugih tiskih kot »*pièces*«, 'skladbe'. Če jih je že Scarlattijeva doba začela označevati kot sonate, je treba to dejstvo gledati in razumevati z očmi tistega časa. Scarlattijeve čembalske kompozicije niso pripadale nobenemu od takrat razločno prepoznavnih žanrov. Če spregledamo posamezne primere, niso bile ne plesni stavki ne *toccate*, ne *ciaccone* ne fantazije ne fuge, in z ozirom na logiko oblikovanja bi jih tudi ne bilo mogoče imeti za preludije. Tako zanje ni preostalo nič drugega, kot da se označujejo z izrazom, ki je pomenil komaj kaj več kot to, da so to čembalske kompozicije, ki ne pripadajo nobenemu jasno razpoznavnemu žanru.

Nekatere Scarlattijeve sonate so se ohranile združene v pare ali ciklese po tri in več kompozicij v isti tonaliteti. Pri tem ni povsem jasno, ali je ciklese oblikoval že sam ali pa šele kopisti in urejevalci njegovega dela, vendar je

verjetneje, da je sam komponiral le posamične sonate; te so se kasneje lahko družile v cikle, morda tudi po njegovih zamislih. To pomeni, da si svojih sonat vendarle ni zamišljal v obliki takih ciklusov, ki bi imeli v svojem zaporedju zavezujočo notranjo logiko.

Ta opažanja so pomembna pri določevanju širšega zgodovinskega položaja Scarlattijevih sonat. Čeprav avtor številnih »sonat«, je Scarlatti le v posrednem in splošnem smislu predhodnik klasične klavirske sonate, ki se je razvila nekaj desetletij kasneje. Scarlatti ni oblikoval ciklusov kot kasnejši skladatelji in oblikovna logika njegovih sonat ni dialektična logika klasične sonate (gl. nadaljevanje).

Prevladujoča večina Scarlattijevih sonat je zasnovana v baročni dvodelni obliki: Sonata sestoji iz dveh približno enako dolgih delov, od katerih modulira prvi v tonaliteto dominante ali tonične paralele, medtem ko se drugi po daljšem ali krajšem harmonskem ovinku vrne v izhodiščno tonaliteto. Vsak del se zaključi s kadenco in ponovi. Celota je tematsko enovita in drugi del na neki način odgovarja prvemu. Zaključka obeh delov sta skoraj zmeraj enaka, le da poteka zaključek prvega dela v tonaliteti dominante, zaključek drugega pa na toniki: kar se dogaja v prvem delu, privede tako do istega zaključka kot to, kar se dogaja v drugem, le da ima zaključek drugega dela s tem, ko poteka na toniki, značaj nečesa dokončnega.

Sonat, ki odstopajo od te sheme, je sorazmerno malo. Med temi je npr. fuga (K 30), ki ne more biti dvodelna. (»K« je oznaka po katalogu, ki ga je leta 1953 izdal Ralph Kirkpatrick.) Spet drugačna je sonata (K 513), ki sestoji iz dveh oblikovnih in treh tematsko različnih delov: Prvi je pastoralna; nanjo se brez vrzeli navezuje drugi, hitrejši del, ki ima tudi pastoralno motiviko, čeprav drugo kot prvi; s koncem tega dela se zaključi prvi del oblike. Oblikovno drugi in tematsko tretji del skladbe je zunaj pastoralne motivike in sestoji iz hitrih lomljenih figur in pasaž. V tej kot tudi v nekaterih drugih podobno narejenih sonatah bi bilo mogoče videti zametke prave cikličnosti.

A tudi sonate, ki so v običajni dvodelni obliki, so oblikovno različne, in sicer z ozirom na to, kako se v okviru postavljene sheme pojavlja in razvija tematika kompozicije. V tem pogledu se da Scarlattijeve sonate razvrstiti v več tipov: Pri nekaterih nastopi tema kompozicije oziroma to, kar je na začetku, tudi na začetku drugega dela, vendar v tonaliteti dominante. Pri drugih se začetna tematika v drugem delu sploh ne pojavlja. Na začetku drugega dela je lahko nekaj, kar je novo oziroma le na daleč povezano s tematiko prvega dela in kar se razvija, dokler glasbeni tok ne splava v tisto, s čimer se je zaključil prvi del skladbe. Še nadalje bi bilo mogoče naštevati različne Scarlattijeve

uresničitve dvodelne oblike, od katerih so bile nekatere v njegovem času bolj ali manj splošno znane.

Za primer Scarlattijeve sonate si lahko ogledamo veliko igrano *Sonata v C* (K 159). Iz preglednice 45 je razvidno, da nastopi sredi drugega dela sonate njena tema (a) na toniki. S tem ima celota obliko miniaturne klasične sonate. Vendar pa iz kompozicije ne diha prava dialektika klasične sonate. Kot bi bilo to Scarlattijevo sonato mogoče videti kot znanilko klasične sonatne oblike, jo je mogoče razumeti tudi kot eno od mnogih oblikovnih uresničitvev dvodelne oblike, ki je pač taka, da se tema pojavi tudi sredi drugega dela. Zelo verjetno bi jo Scarlatti, ki gotovo ni bil usmerjen v iskanje novih formalnih rešitev, sam razumel kot zgolj uresničitev dvodelne oblike, in ne kot nekaj epohalno novega.

Preglednica 45: D. Scarlatti, *Sonata v C*

	Prvi del	Drugi del
Tematika	a a b c b c d e d e d → k	c c c c f → k a a b c e d e d → k
Ton. potek	C G	c f c (d) C

k – kadenca; (d) – dominantna; → – prosto nadaljevanje

SCARLATTI KOT UMETNIK

Če se zamišljamo v Scarlattijevo umetnost, ne moremo mimo očitnega dejstva, da je njen izvor čembalistika. Scarlattijeve sonate niso nastajale tako, da bi imel njihov avtor glasbene ideje, ki bi jih skušal uresničiti na čembalu, pač pa tako, da je glasbene ideje izpeljeval iz možnosti čembalske igre, ki jih je kot čembalist nenehno odkrival. Ob Scarlattijevih motivih in domislekih se neredko zdi, da so nastali tako, da si je skladatelj zamislil neki izvajalski prijem, neko izvajalsko gesto, ki je včasih skoraj akrobatska, in da je konkretni motiv le njena posledica: nujni način, preko katerega se lahko realizira. S tem so Scarlattijeve sonate idiomatsko zelo inventivne in zgolj čembalska (ali klavirska) glasba. Take so zahtevne, virtuozne, mestoma celo akrobatske. Kaj je napisano v njih prav zato, da izvajalec kaže svojo umetnost. Posledično je oblikovanje glasbenega stavka v smislu lepo vodenih glasov pri Scarlattiju šele na drugem mestu. Med drugim je to opazno v neredkih paralelnih oktavah (ki bi se jim skladatelj Bachovih nazorov nedvomno ogibal). Poleg vsega drugega, kar bi lahko naštevali kot Scarlattijevo instrumentalno idiomatiko, so v njegovih sonatah pogosti hitri in veliki skoki, menjavanje rok, križanje rok, najrazličnejše zmeraj nove figure itd.

Scarlatti je glasbeni tok svojih sonat pogosto oblikoval tako, da je motiv (ali temo) razvijal dalje, se pravi nekako nadaljeval v njenem smislu, dokler se mu ni sredi takega nadaljevanja oblikovala nova ideja, ki mu je postala novi

motiv, ki se je spet razvijal dalje, dokler se pod njegovimi prsti ni oblikoval spet novi motiv itd. Na ta način je nastal prvi del sonate. Drugega je oblikoval kot neke vrste odgovor temu, kar je bilo v prvem delu, ali pa kot zapolnitev poti, potrebne, da je glasbeni tok prispel do tistega, kar je bilo ob koncu prvega dela, le da v izhodiščni tonaliteti kompozicije.

Teme in motivi Scarlattijevih sonat so sami zase preprosti, neredko dajejo vtis konvencionalnosti ali celo plitkosti. Skladatelj, ki bi imel za vzor Bacha, bi bil do njih lahko tudi kritičen. V nekaterih sonatah naj bi bili motivi iz iberske ljudske glasbe, kar pa s stališča tega, kaj Scarlattijeve sonate kot glasba so, niti ni tako pomembno. A kot je bil Scarlatti v invenciji motivov neizbirčen, je bil neusahljiv. V njegovih sonatah ni in ni konca vedno novih motivov in domislekov. Vendar pa se skladatelj pri nobenem od njih ne ustavlja dolgo, pač pa nekako hlastavo hiti dalje. Kdo bi mu mogel očitati površinskost. Skladno s tem so skoraj vse Scarlattijeve sonate hitre in v svoji klavirski virtuoznosti nekako hlastave. Poslušalec ima vtis, da mojster ni bil sposoben napisati razmišljujočega počasnega stavka. V vseh teh lastnostih bi lahko prepoznali dediščino napolitanskega komedijantstva.

Vendar je Scarlatti v svojem početju zelo prepričljiv. Njegove sonate so prav v prikazanih lastnostih, ki na prvi pogled ne izgledajo odlike, popolne, in take tudi različni glasbeni liki. Eden od kazalcev, da je Scarlattijeva površinskost del njegove umetniškosti, in ne površinskost v tem smislu, da bi bila njegova dela pomanjkljiva, je njegov harmonski jezik. Nekatero sonate potekajo v zelo širokem tonalnem razponu; skladatelj je lahko že v nekaj korakih daleč od tonalnega središča, pri čemer se harmonija ne razvija preko površinskega kromatiziranja, pač pa je utemeljena v kvintnem krogu. To pomeni, da je skladatelj kot del svojega glasbenega sveta nosil v sebi zamisel širokega tonalnega prostora z nenavadnimi povezavami.

V tej zvezi je treba omeniti pojav, znan kot »acciaccatura« (’trk’, ’poškodba’). V glasbi 18. stoletja je bila acciaccatura akordu dodani disonantni ton, ki ni imel razveza, vendar je bil zamišljen le kot hipni okrasek. Mestoma je Scarlatti terčno grajenim akordom dodajal sekunde (kot neakordske tone), ki jih ni razvezoval, s čimer je prišel do kvartnih akordov ali celo do belih klastrov. Tako se npr. namesto prazne kvinte a–e (ali kvintakorda a–c–e) pojavi sozvočje a–d–e, ki spremlja neko melodijo, pri čemer se d ne razveže v c. Tovrstni akordi dajejo vtis skorajda tolkalnih udarcev in učinkujejo kot posebno disonantno dražilo, ki se dobro ujema s Scarlattijevo siceršnjo umetniško podobo.

Kot je bilo omenjeno, je bil Scarlatti skladatelj zmeraj novih svežih domislekov. Kljub tej inventivnosti pa v pogledu oblike ni bil inventiven, saj je velika večina njegovih sonat v preprosti dvodelni obliki. To nasprotje vzbuja vtis, da

je potreboval neki strogi formalni okvir, ki je omogočal, da nasledki njegove bujne fantazije niso ostali zgolj amorfna gmota, pač pa da so prav preko prisile, kot jo je predstavljal oblikovni kalup, dobili vsak svoje mesto in smisel.

Francoska glasba v prvi polovici 18. stoletja

Glasbeno življenje

Pregled žanrov

Glasbenogledališki žanri

A. Campra, *L'Europe galante*

Skladatelji

Jean-Philippe Rameau

Žanrski pregled Rameaujevega opusa

J.-Ph. Rameau, *Hippolyte et Aricie*

Glasbene lastnosti Rameaujevih oper

François Couperin

Italijansko in francosko

Čembalski opus

F. Couperin, *Ordre 14*

GLASBENO ŽIVLJENJE

Tudi v 18. stoletju je bila Francija izrazito centralizirana dežela. Na področju glasbe, najbrž pa tudi na drugih področjih, je imelo to dejstvo dvosmerne posledice: Kot so si vsi mladi, talentirani in ambiciozni glasbeniki prizadevali priti na kraljevi dvor in kot je kralj preko svojih predstavnikov iskal za svojo kapelo najboljše glasbenike dežele, tako so se tudi v provincah glasbene ustanove zgledovale pri kraljevem dvoru, v prepričanju, da je tisto, kar je tam, v vseh pogledih najboljše.

Po smrti Ludvika XIV. leta 1715 je zaradi mladoletnosti pravega prestolonaslednika do leta 1723 vladal kot regent Filip II. Orleanski (Philippe d'Orléans). Ludvik XV. je bil okronan za kralja šele leta 1722 – omenjeno je bilo, da je na kronanju v Reimsu sodeloval M.-R. de Lalande. Tudi pod Filipom in Ludvikom XV. je obstajala dvorna glasbena kapela z vsemi svojimi različnimi glasbenimi telesi in mnogimi službami, ki so jih imeli prominentni glasbeniki dežele.

Še nadalje je obstajala Lullyjeva Akademija, Académie royale de Musique, znana tudi kot Opéra (v nadaljevanju pariška Opera). Privilegij, po katerem je smel opere uprizarjati le on, je podedoval njegov zet, ki jo je vodil nekaj desetletij. Zaščiten s privilegiji je vse 18. stoletje predstavljala osrednjo francosko glasbenogledališko ustanovo. Tudi po Lullyjevi smrti so se tu izvajale njegove tragedije, vse do konca 18. stoletja vsako leto ena. Poleg tega so prihajala na spored nova dela, ki so jih francoski skladatelji komponirali po Lullyjevem zgledu. V glasbenem smislu je do pomembnejšega premika prišlo leta 1733, ko se je uprizorila prva opera Jeana-Philippe Rameauja, *Hippolyte et Aricie* ('Hipolit in Aricija'). Od tega časa dalje so se v Operi izvajala tudi Rameaujeva dela in Rameau je postal najpomembnejši francoski operni skladatelj po Lullyju.

Še dve pariški gledališči je treba omeniti. Leta 1714 so se pariški komedijanti, ki so do takrat bolj ali manj nelegalno uprizarjali razne igre, združili in se pogodili z vodstvom Opere, da smejo ustanoviti gledališče. Operi so morali plačati določene pristojbine in tako je nastala Opéra-Comique. Naslov ne pomeni, da so se tu prikazovale resnične komične opere, pač pa razne igre z glasbo, ki je bila večkrat prirejena po drugih delih, pri čemer se je morala ozirati na omejitve Lullyjevega privilegija, zdaj v rokah pariške Opere. Podoben repertoar je imela 'Italijanska komedija', »Comédie-Italienne«. Filip II. Orleanski je leta 1716 dovolil, da se v Parizu naseli italijanska gledališka družba. Ta je sprva uprizarjala v italijanščini, kmalu pa prešla na francoščino. Tudi Italijani, ki so imeli svojega skladatelja, so uprizarjali komedije s petjem, ne pa pravih komičnih oper. Med štirimi pariškimi gledališči: Opera, Comédie-Française

– naslednici Molièrovega gledališča, Opéra-Comique in Comédie-Italienne je bilo ves čas rivalsko tekmovanje; zadnji dve gledališči, ki nista bili dvorni, sta bili v mnogo slabšem položaju in večkrat tudi zaprti. Leta 1762 sta se združili.

V Parizu so obstajale še številne druge glasbene ustanove: cerkvene, za katere velja, da je bila njihova glasba v glavnem nenapredna, in aristokratske. Slednje so bile različno velike glasbene kapele, ki so jih imeli pomembni aristokrati ali bogati meščani. Nekatere so lahko uprizarjale tudi glasbenogledališka dela.

Poleg tega se je pojavilo nekaj izrazito novega: javni koncerti, eni prvih v Evropi. Leta 1725 je skladatelj Anne Danican Philidor pridobil dovoljenje pariške Opere, da sme organizirati javne koncerte, dostopne vsakomur, ki bi plačal vstopnino. Ti koncerti so se imenovali »Concert spirituel« (‘Duhovni koncert’, vedno le v ednini). Dovoljenje je imelo zaradi interesov Opere omejitve: izvajati so se smela le instrumentalna in sakralna dela z latinskimi besedili; uporaba francoščine, jezika opere, je bila sprva prepovedana; prepovedana so bila glasbenogledališka dela, saj je te uprizarjala Opera; koncerti so smeli biti le na tiste praznične dni, ko je bila Opera zaprta. Nasprotno pa je bila dovoljena uporaba orkestra in pevcev Opere. V naslednjih letih je prišlo do nekaterih kršitev dogovora, ko so se na koncertih pojavila tudi dela s francoskimi besedili, vendar je leta 1734 vodstvo ustanove prevzela pariška Opera, ki je odtelej sama krojila spored koncertov. Repertoarna strogost je sčasoma popustila, vendar so prireditve ostale koncerti brez gledališkega uprizarjanja. Le-ti so se ves čas obstoja koncertov prirejali v palači Tuileries, najprej v njeni ‘Švicarski dvorani’, »Salle des Suisses«, kasneje, po letu 1784, ko je prostor za svoje potrebe zasedel Ludvik XVI., pa v »Salle des Machines« (‘Dvorana strojev’, imenovana tako zaradi scenskih naprav).

Na koncertih so se sprva izvajali veliki moteti francoskih skladateljev, zlasti Lalandovi, zaradi česar je imelo podjetje tudi takšno ime. Izvajale so se italijanske kantate, posamične italijanske arije, napredna italijanska instrumentalna glasba kot Vivaldijevi koncerti, kasneje tudi francoski oratoriji. Concert spirituel je postal pomembna stalnica v pariškem družabnem in glasbenem življenju, proti sredini stoletja pa eden najpomembnejših evropskih glasbenih forumov. Tu je bilo mogoče slišati sočasno instrumentalno in vokalno glasbo, ki so jo pogosto izvajali skladatelji sami, ter slovite virtuoze. Mnogi glasbeniki so videli nastop na prireditvi Concert spirituel kot pomembno postajo v lastni glasbeni karieri. Po sredini stoletja se je na Concert spirituel uveljavila nemška instrumentalna simfonična glasba: izvajale so se simfonije Johanna Stamitza, Josepha Haydna, Wolfganga Amadeusa Mozarta in drugih.

V provincah je bilo organiziranje glasbenih teles in prireditev v rokah

provincialnih stanov oziroma lokalnih oblasti. Številne cerkve so imele organe in glasbene kapele, ki so izvajale bolj ali manj v preteklost usmerjeno glasbo. Kar zadeva glasbeno gledališče, ga je privilegij Opere očitno oviral, saj je bilo za uprizoritev opere potrebno dovoljenje, ki ga je bilo treba plačati. Kljub temu se je dovoljenje večkrat pridobilo. Poleg tega so se v 18. stoletju začele pojavljati t. i. akademije. To so bile uradno potrjene in dovoljene skupine glasbenikov, ki so prirejali koncerte. V prvih treh desetletjih 18. stoletja jih je v raznih francoskih mestih nastalo okoli 30.

Kot drugod je tudi v Franciji obstajala zavest o italijanski glasbi, pri kateri se je tako ali drugače zgledoval marsikateri francoski skladatelj. Konec 17. stoletja je s sonatami in kantatami zajel Francijo novi val sodobne italijanske glasbe, ki se je na neki način konfrontiral z razločno tradicijo francoske, kot jo je predstavljal zlasti Lully. Pojavila so se razmišljanja in polemike o italijanskem in francoskem idiomu ter prednostih enega pred drugim. Polihistor François Ragueneau je leta 1702 objavil razpravo z naslovom *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* ('Vzporednica med Italijani in Francozi glede glasbe in opere'). Čeprav je videl vse odlike francoske glasbe, je vendar dal prednost neposrednemu in jasnemu izrazu italijanskih arij.

Odgovoril mu je Jean Laurent Le Cerf de la Viéville, aristokrat in pečetnik parlamenta province Normandije. V leta 1704 izdanem spisu z naslovom *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* ('Primerjava italijanske in francoske glasbe') je zagovarjal stališče, da mora biti glasba urejena, brez nenadnih vsebinskih skokov (>unie<) in naravna. Te lastnosti je pripisal francoski glasbi, medtem ko je za italijansko menil, da je prisiljena, nesomerna in nenaravna. Polemika je trajala dlje časa. Marsikateri francoski skladatelj časa je komponiral v senci dileme o francoski in italijanski glasbi.

PREGLED ŽANROV

Med instrumentalnimi žanri prvo mesto zaseda glasba za čembalo. Tradicija komponiranja suit in posameznih plesnih ali karakternih stavkov s pogostimi opisovalnimi naslovi se je nadaljevala v 18. stoletje. Oba največja skladatelja dobe, François Couperin in Jean-Philippe Rameau sta bila tudi čembalska skladatelja; prvi je znan zlasti po svojih čembalskih kompozicijah.

Malo pred iztekom 17. stoletja so Francijo in Pariz preplavile italijanske sonate, in na prehodu v 18. stoletje so francoski skladatelji začeli pisati sonate, najčešče za običajni zasedbi a due in a tre. Kot glasba so bile te sonate v splošnem križanci italijanskega in francoskega. Na zunaj je njihova francoskost

vidna v izbiri stavkov, ki so pogosto iz izročila francoske plesne glasbe, natančnejše poslušanje pa v marsikateri sonati odkrije tudi francosko melodiko. Omeniti velja še tip t. i. spremljane sonate; to je bila sonata, pri kateri je bil v ospredju čembalo, ki ga je spremljalo visoko glasbilo (violina, flavta), lahko pa tudi basovsko, in sicer z linijo continua. Tovrstnih sonat ni bilo veliko; znane so Rameaujeve.

Instrumentalni koncert se je pojavil v Franciji nekoliko kasneje, šele v poznih dvajsetih letih, vendar se ni zasedel v francosko glasbeno življenje. Tudi koncert je v francoskem okolju privzel nekatere francoske lastnosti: namesto oblike z ritornellom imajo stavki francoskih koncertov pogosto baročno dvodelno obliko in melodika njihovih počasnih stavkov je izrazito francoska. Čeprav sta Couperin in Rameau naslavljala nekatere svoje kompozicije kot koncerte, to niso pravi koncerti, pač pa sonate. Prave koncerte je pisal Jean-Marie Leclair (1697–1764). Eden od razlogov, zakaj se koncert v Franciji ni širše uveljavil, je bil ta, da je bil prevladujoči orkestrski žanr tu uvertura z morebitno suito plesnih stavkov. Sredi stoletja se je namesto uverture začela uveljavljati simfonija.

Omeniti je treba še orgelsko glasbo, omejeno na cerkve in nadaljujočo tradicijo katoliške liturgične orgelske glasbe in starih orgelskih žanrov. Ta glasba se po obsegu ne more meriti ne s sočasno francosko čembalsko in ne s sočasno nemško orgelsko glasbo.

Na lirskem področju se je v 18. stoletju nadaljevalo komponiranje arij, tudi arij tipov dvorna arija, pivska arija in resna arija. Ob tem se je na prehodu v 18. stoletje pojavila francoska kantata, ki je cvetela nekako do sredine stoletja. Francoska kantata je bila prenos italijanskega žanra v francosko okolje in zato se njen zunanji opis ne razlikuje dosti od opisa italijanske kantate. Najpogosteje je obsegala šestih enot, izmenjavajočih se recitativov in arij za enega, redkeje več solistov in continuo ali manjši ansambel. V nekaterih kantatah je prisoten tudi zbor. Tematika besedil je bila največkrat mitološka in ljubezenska s pogostimi alegorijami in aluzijami. Teme, povezane s sočasnim dogajanjem, so bile redkeje: kava, prostozidarstvo, dogodki iz sprotnega političnega dogajanja kot bitke, rojstvo princa itd. Nekaj kantat ima sakralno vsebino. Tako kot francoska sonata je bila tudi francoska kantata križanec italijanske oblike s francoskimi glasbenimi značilnostmi.

Kantate so se izvajale predvsem v pariških salonih, od katerih so imeli nekateri redna tedenska srečanja z glasbo, podobno kot je bilo to v Italiji že desetletja poprej (gl. str. 143). Poleg tega so se izvajale tudi v okviru Concert spirituel in na koncertih akademij, kot so obstajale v raznih francoskih mestih. Kantata je bila žanr aristokratskega okolja in zato v Franciji ni imela prihodnosti.

Za katoliško bogoslužje so se uglasbljala latinska liturgična in paraliturgična besedila, večkrat v tradiciji velikih in malih motetov. Kot je bilo prikazano, je Charpentier komponiral dela, ki so na zunaj povsem taka kot oratoriji, čeprav po funkciji to niso bili. V desetletjih po njegovi smrti (1704) je bilo v Franciji napisano zelo malo oratorijev. Oratorij ni postal žanr francoske glasbe.

GLASBENOGLEDALIŠKI ŽANRI

Tudi v 18. stoletju je bil najpomembnejši glasbenogledališki žanr lirična ali peta tragedija (tragédie lyrique), ki je v rokah J.-Ph. Rameauja doživela drugi vrhunec. Ob njej so nadalje obstajali: komedijski balet, balet, divertissement in igra s petjem.

Vsemu temu se je konec 17. stoletja pridružila še 'baletna opera' (»opéra-ballet«), kot se imenuje danes. Baletna opera je imela prolog in tri ali štiri dejanja. Vsako dejanje (»entrée«) je predstavljalo samostojno zgodbo, vendar so imele prikazovane zgodbe skupno temo, ki je bila običajno napovedana ali nakazana v prologu. Baletna opera se od oper ni razločevala le po tem, da je prikazovala več zgodb, pač pa tudi po njihovi snovi, ki največkrat ni bila ne mitološka ne zgodovinska, pač pa vzeta iz sočasnega življenja. Prav to je bil najbrž eden od razlogov za uspeh žanra, saj je meščansko občinstvo poleg tragedij z mitološkimi junaki potrebovalo tudi takšne predstave, ki so bile različneje vezane na čas in prostor.

V glasbenem pogledu je baletna opera vključevala iste sestavine kot opera: recitative, arije, različne po obsegu in obliki, instrumentalne plesne, zборе. Vendar je bil poudarek na obsežnih baletnih prizorih (»divertissement«), s katerimi so se običajno zaključevala dejanja. Baletni prizori so obsegali instrumentalno glasbo, pa tudi arije in zборе; bili so spektakularni, glasbeno in gledališko učinkoviti in impresivni.

A. CAMPRA, L'EUROPE GALANTE

Prvo baletno opero sta ustvarila pesnik Houdard de la Motte in skladatelj André Campra. Imenovala se je *Galantna Evropa*, in izvedena je bila v pariški Operi leta 1697. Delo ima pet dejanj, ki podajajo štiri različne, vendar tematsko povezane zgodbe. Vsaka od njih prikazuje za eno od evropskih dežel tipično ljubezensko situacijo. V prvem dejanju, ki je po svojem smislu prolog, nastopajo le bogovi in alegorije. Alegorija Nesloge namerava preplaviti Evropo s spori. Venera se ji postavi po robu in napove zmago boga Amorja. Drugo dejanje se godi v francoski vasi in prikazuje nezvestega moškega in zvesto dekle. Tretje poteka v Španiji, kjer se dva vročekrvna in ponosna moška potegujeta za isto dekle. Četrto dejanje je italijansko. V njem nastopata bolešno ljubosumni

mladenič ter njegovo radoživo, čeprav ljubeče ga dekle. Peto dejanje se godi v Turčiji in prikazuje spor med dvema Sultanovima ženama. Na koncu prizna Nesloga Amorjevo zmago.

Od leta 1697, ko je bila uprizorjena *Galantna Evropa*, do Rameaujeve prve baletne opere *Les Indes galantes* ('Galantni Indijci') iz leta 1735 je bilo v pariški Operi uprizorjeno 18 tovrstnih del. Baletne opere so se komponirale in uprizarjale vse 18. stoletje.

SKLADATELJI

V Franciji je v prvi polovici 18. stoletja delovalo več deset skladateljev. Vidnejši so bili tile: Jean-Marie Leclair (1697–1764) je deloval kot dvorni glasbenik, med drugim na dvoru Ludvika XV. in na dvoru Oranske dinastije na Nizozemskem, kjer je bil učitelj hčerke angleškega kralja Jurija II. Bil je violinist in tako avtor sonat in koncertov; slednji veljajo za najboljša francoska dela tega žanra. André Campra (1660–1744) je bil cerkveni glasbenik. Med drugim je nekaj časa vodil glasbo v pariški cerkvi Notre-Dame. Komponiral je predvsem glasbenogledališka dela, lirične tragedije in operne balete. Kot avtor prvega opernega baleta (pravkar omenjene *Galantne Evrope*) velja za utemeljitelja novega žanra. Komponiral je tudi francoske kantate. Louis-Nicolas Clérambault (1676–1749) je bil organist, kot skladatelj pa avtor čembalskih in orgelskih del, ansambelskih sonat, francoskih kantat. Jean-Baptiste Morin (1677–1745) je bil glasbenik na dvoru Filipa II. Orleanskega, kasneje pa je vodil glasbo v samostanu, ki mu je bila za opatinjo Filipova hčerka. Velja za prvega avtorja francoskih kantat, s katerimi je nakazal smer novega žanra. Michel Pignolet de Montéclair (1667–1737) je bil instrumentalist v pariški Operi; komponiral je baletne opere, lirične tragedije, francoske kantate. Daleč najvidnejša skladatelja dobe sta bila François Couperin in Jean-Philippe Rameau.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Življenje (Dijon 1683 – Pariz 1764). Prva polovica Rameaujevega življenja je slabo poznana, saj je živel kot neznani glasbenik zunaj Pariza. Rojen je bil v Dijonu. Njegov oče je bil organist, ki je služboval v več dijonskih cerkvah, mati notarjeva hči. Družina je štela enajst otrok. Poleg Jeana-Philippa je oče uvajal v glasbo tudi druge svoje otroke, tako da je iz družine izšlo več poklicnih

izvajalcev na glasbila s tipkami. Med njimi je bil tudi skladateljev nenavadni nečak Jean-François, glavna oseba romana Denisa Diderota *Rameaujev nečak*. Kot mladenič je Rameau obiskoval jezuitski kolegij v Dijonu, kjer bi se mogel seznaniti z jezuitskim šolskim gledališčem, ki je vključevalo tudi glasbo. Možno je, da se je prav tu navdušil nad glasbenim gledališčem. Jezuitski kolegij, v katerem se ni posebno odlikoval in ki ga ni dokončal, je bil poleg očetovega pouka edina skladateljeva šola.

Ko je zapustil kolegij, je bil mladi Rameau krajši čas v severni Italiji in domneva se, da se je v Francijo vrnil kot violinist v neki italijanski potujoči gledališki družini. Od svojega devetnajstega leta dalje je služboval v različnih francoskih mestih, zlasti kot organist: Leta 1702 je postal vodja glasbene kapele stolnice v Avignonu, kjer je ostal le nekaj mesecev, saj je še istega leta prevzel mesto organista v stolnici v Clermont-Ferrandu. Leta 1706 se je za nekaj časa preselil v Pariz, kjer je bil organist v jezuitskem kolegiju (*Collège Luis-le-Grand*). V Parizu je leta 1706 izdal zbirko čembalskih kompozicij *Premier livre de pieces de clavecin* ('Prva knjiga skladb za čembalo'). Leta 1709 se je vrnil v Dijon, kjer je kot organist nasledil svojega očeta v glavni dijonski cerkvi. Pot ga je nadalje vodila v Lyon. Tu je bil vsaj od leta 1713 dalje in med drugim je tu opravljal službo organista v samostanu dominikank, znanem pod imenom Jacobins. Leta 1715 se je vrnil v Clermont-Ferrand in podpisal pogodbo, po kateri naj bi bil devetindvajset let organist v mestni stolnici. Kljub pogodbi si je leta 1722 izprosil odpust in se devetintridesetleten preselil v Pariz, kjer je ostal do konca svojega življenja.

Rameau se je preselil v Pariz najbrž zato, da bi lahko vodil izdajo svojega traktata *Traité de l'harmonie* ('Razprava o harmoniji'), ki ga je napisal v Clermontu in ki je po triletnih tiskarskih in uredniških pripravah izšel v Parizu prav leta 1722. To temeljito, obsežno in v mnogih pogledih novo delo, ki je obsegalo okoli 450 strani, je Rameauju prineslo sloves glasbenega teoretika in učenjaka, zlasti zaradi ugodne ocene v uglednem akademskem mesečniku *Journal de Trévoux* ('Časopis iz Trévouxa' – v tem kraju je namreč izhajal). Razpravi o harmoniji so sledila še druga teoretična dela in Rameaujevi novi pogledi so v letih 1729–1730 privedli do polemike v časopisu *Mercure de France* ('Francoski Merkur').

Kot skladatelj je Rameau v Parizu nadaljeval izdajanje čembalskih kompozicij. Poleg tega je našel stik z gledališčem in začel pisati glasbo za igre, ki so se uprizarjale v pariški Opéra-Comique. Kljub rastočemu ugledu sprva ni imel stalne službe. Mesto organista v eni, občasno tudi v dveh sicer manj pomembnih pariških cerkvah si je pridobil šele v tridesetih letih. Leta 1726 se je dvainštiridesetleten poročil z devetnajstletno čembalistko in pevko po

imenu Marie-Louise Mangot, hčerko nekega kraljevega glasbenika. Imela sta štiri otroke.

Rameau je dlje časa gojil željo postati operni skladatelj, se pravi komponirati za pariško Opero, a svoj operni debut je doživel šele petdesetleten, ko je bila leta 1733 v pariški Operi izvedena njegova opera *Hippolyte et Aricie* ('Hipolit in Aricija'). Delo je imelo lep uspeh in širok odmev, zaradi česar je Rameau postal osrednji in najpogosteje izvajani skladatelj pariške Opere. Do konca desetletja je napisal še nekaj glasbenogledaliških del in med najuspešnejšimi sta bili opera *Castor et Pollux* ('Kastor in Poluks') ter baletna opera *Les Indes galantes* ('Galantni Indijci'), ki je imela med letoma 1735 in 1737 kar 64 predstav. Rameaujeve opere so bile v očeh takratnega Pariza v primerjavi z Lullyjevimi drugačne, kar je sprožilo več let trajajočo polemiko med 'lullysti' (»lullystes«) in 'ramisti' (»ramistes«). Lullysti so Rameauju očitali zlasti zapletenost, kompleksnost in prevlado italijanskega značaja, za katerega so menili, da izničuje francosko avtohtono lullyjevsko tradicijo. Kljub nedvomnemu uspehu Rameaujeve glasbe se je polemika o njej nadaljevala vse v petdeseta leta stoletja.

Leta 1735 ali 1736 je Rameau postal vodja glasbene dejavnosti v hiši francoskega finančnika z imenom Alexandre Joseph Le Riche de La Pouplinière. La Pouplinière je bil eden najbogatejših ljudi v Franciji in vzdrževal je salon, v katerem so se zbirali vplivni ljudje z dvora, literati, umetniki, zanimivi tujci, igralci, pevci in pevke, plesalci in plesalke iz pariške Opere itd. Morda je bil Rameau povabljen k La Pouplinièru kot uspešni in kontroverzni operni skladatelj in možno je, da je vlogo posrednice igrala pri tem ena od Rameaujevih učenk, ki je kasneje postala La Pouplinièrova žena. La Pouplinière je imel svoje glasbenike, ki so pod Rameaujevim vodstvom pripravljali koncerte, privatne gledališke predstave itd. Poletja je Rameau s svojo ženo pogosto preživel na La Pouplinièrovem podeželskem dvorcu v Passyju. Preko La Pouplinièrovega salona je Rameau spoznaval takratno intelektualno in umetniško okolje in navezoval stike s svojimi bodočimi libretisti. Zveza z La Pouplinièrom je trajala do leta 1753, ko je neka La Pouplinièrova ljubica občutno spremenila izgled salonskih srečanj, ki so za nekatere stare obiskovalce vključno z Rameaujem postala s tem nesprejemljiva. Poleg tega se zdi, da si je tudi sam La Pouplinière namesto zdaj že sedemdesetletnega Rameauja želel mlajšega in modnejšega glasbenika.

Leta 1737 je časopis *Mercur de France* objavil Rameaujev oglas, da ustanavlja kompozicijsko šolo, ki naj bi bila organizirana tako, da bi se do dvanajst učencev srečevalo po trikrat tedensko. Oglas je obljubljal, da bodo učenci v največ šestih mesecih obvladali harmonijo, tako teoretično kot praktično.

Podrobnosti o tej šoli, če je sploh zaživela, niso znane, a ne oziraje se na njen obstoj je imel Rameau vrsto učencev. Med njimi sta bila tudi enciklopedista Denis Diderot in Jean Le Rond d'Alembert, Madame Denis (Marie Louise Mignot, Voltairova nečakinja) in mnogi drugi.

V zgodnjih štiridesetih letih Rameau ni bil posebno ustvarjalen, morda tudi zaradi slabega odnosa z upravo Opere. A v letih od 1745 do 1749 je ustvaril kar devet novih glasbenogledaliških del. Zunanji povod za ta ustvarjalni izbruh so bile spremenjene razmere v Operi, ki je leta 1744 dobila novo vodstvo, in tesnejši stiki z dvorom, od koder je leta 1745 prišlo naročilo za tri nova dela: dve za prestolonaslednikovo poroko in eno za praznovanje zmage pri Fontenoyju. Po prestolonaslednikovi poroki leta 1745 je Rameau dobil stalno kraljevo penzijo in častni naziv skladatelja kraljeve komorne glasbe (>compositeur de la musique de la chambre du roy<), ki se je podeljeval navadno le dejanskim dvornim glasbenikom. S tem je postal prisoten tudi na dvoru Ludvika XV. Kar polovica njegovih glasbenogledaliških del, nastalih po letu 1745, je bila namenjena uprizoritvam na dvoru in eno od njih je bilo napisano tako, da je v njem lahko nastopila tudi kraljeva ljubica Madame de Pompadour. Sredi stoletja je bil Rameau v kulturnem življenju Francije splošno poznan in spoštovan.

Leta 1745 se je z Rameaujem seznanil takrat triintridesetletni Jean-Jacques Rousseau. Njegova opera *Les muses galantes* ('Galantne muze'), narejena po Rameaujevi baletni operi *Les Indes galantes*, je bila v odlomkih izvedena pri La Pouplinière in Rameau naj bi o delu povedal svoje mnenje. Sodba ni bila ugodna. Istega leta je Rousseau napisal opero *Les fêtes de Ramire* ('Ramirovo praznovanje'); pravzaprav je dobil nalogo, da že obstoječo Rameaujevo glasbo priredi novemu Voltairovemu libretu. Njegov izdelek je bil po mnenju La Pouplinièrove žene, Rameaujeve učenke, tako slab, da je moral Rameau delo predelati. Rousseau se je po letu 1745 vedno slabo izražal o Rameauju.

Po več kot desetletnem molku se je Rameau, ki je tudi v tridesetih letih izdal nekaj spisov, leta 1749 povrnil k nadaljnjemu razvijanju glasbenoteoretične misli. Leta 1750 je izšla razprava *Démonstration du principe de l'harmonie* ('Prikaz principa harmonije'), ki velja za eno njegovih najboljših. Pri pisanju tega delu mu je stal ob strani Denis Diderot in domneva se, da je izbrusnost in jasnost stila imenovane razprave treba pripisati prav njemu. Knjiga je žela odobravanje članov Kraljeve akademije znanosti (>Académie Royale des Sciences<) in doživela več ugodnih ocen. Dve leti kasneje, leta 1752, je d'Alembert izdal strnjeni pregled Rameaujevega glasbenoteoretičnega razpravljanja z naslovom *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* ('Osnove teorije in prakse glasbe po načelih gospoda Rameauja'). To delo, ki zelo jasno predstavlja Rameaujev glasbenoteoretični

sistem, je bilo nekaj let kasneje prevedeno v nemščino. Ko je Diderot snoval *Enciklopedijo*, je kot avtorja člankov o glasbi predvidel Rameauja. Ta je vabilo odklonil, a se ponudil, da bo *Enciklopediji* namenjene članke še pred njihovim izidom pregledal in komentiral. Članke za *Enciklopedijo* je pisal Rousseau in najbrž je bil to vzrok, da niso bili poslani Rameauju. Rameau, ki je bil zaradi tega prizadet, je v vrsti krajših prispevkov opozoril na Rousseaujeve pomanjkljivosti. Vse to je privedlo do ohladitve odnosov med že ostarelim Rameaujem in celo generacijo mlajšimi enciklopedisti.

V petdesetih in šestdesetih letih je Rameau, slaven, priznan in premožen, manj komponiral, zato pa se je bolj intenzivno posvečal snovanju glasbeno-teoretičnih del, ki jih je po letu 1752 napisal še okoli 23. Kot teoretik je imel stike z mnogimi francoskimi in tujimi znanstveniki. A kljub temu, da so mu francoski akademiki priznavali veljavo, ni postal član Kraljeve akademije znanosti. Svojo posebnost je Rameau sam videl v tem, da je poleg skladatelja tudi »filozof«, ki je po lastnih besedah odkril naravne principe glasbe in ji dal znanstveno podlago.

ŽANRSKI PREGLED RAMEAUJEVEGA OPUSA

Rameau je bil v prvi vrsti operni in čembalski skladatelj. Drugi žanri so v njegovem opusu malo zastopani. Rameaujeva glasbenogledališka dela, ki jih je po sodobnem seznamu 31, so opere, baletne opere in baleti. 7 oper pripada zvrsti lirične tragedije; skladatelj jih je poimenoval z izrazom 'glasbena tragedija', »tragédie en musique«. To so obsežna dela v petih dejanjih s prologom. Imajo resno vsebino, zaostren dramski konflikt, tragične usode, čeprav ne vedno tragičnega konca. Najpomembnejše so: *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Zoroastre* ('Zoroaster', tj. Zaratustra), *Dardanus* ('Dardan', iz grške mitologije), *Linus* ('Lin', iz grške mitologije). Opere, ki niso lirične tragedije, so z ozirom na svojo vsebino bodisi heroične pastore (»pastorale-héroïque«) ali pete komedije (»comédie-lyrique«). Od tragedij se oblikovno ločijo po tem, da imajo namesto petih le po tri dejanja in da nimajo izrazitega dramskega konflikta. Navedena termina se nanašata le na vsebino, ne pa na glasbeno oblikovanje: heroična pastorela je pastorela, v kateri nastopajo antični mitološki junaki, lirična ali peta komedija pa ima komično vsebino.

Baletne opere sestojijo – skladno s tem tipičnim francoskim žanrom – iz običajno štirih vsebinsko samostojnih dejanj, ki prikazujejo različne, vendar po svoji tematiki sorodne ali primerljive zgodbe, katerih skupne poteze so pogosto izpostavljene in komentirane v prologu. Rameau je komponiral tudi samostojne balete, ki so oblikovno primerljivi z dejanji baletnih oper.

Glavnina skladateljevega čembalskega opusa je izšla v tisku. Sestoji iz treh

zbird čembalskih skladb (1706, 1724, ok. 1729), zbirke priredb iz baletne opere *Les Indes galantes* (1736) in zbirke spremljanih čembalskih sonat. Vsega skupaj je to okoli 100 posameznih kompozicij. Tudi Rameau je svoje kompozicije družil v daljše suite in v prvih treh knjigah čembalskih skladb jih je pet; nekatere so prvenstveno suite plesnih stavkov, druge karakternih, s čimer so podobne Couperinovim. Zbirka priredb kompozicij iz *Les Indes galantes* vsebuje 28 skladb, ki so vse v G, kot da pripadajo isti suiti.

Posebno zanimiva je zbirka spremljanih sonat z naslovom *Pièces de clavecin en concerts* (1741, smiselno 'Skladbe za čembalo, namenjene koncertnemu izvajanju'). Vključuje štiri suite in vsaka sestoji iz treh do petih stavkov s plesnimi ali karakternimi naslovi. Pisane so za čembalo, ki ga spremljata visoko glasbilo (violina ali flavta) ter nizko godalo (basovska viola), in prav na to, da jih lahko izvaja skupina, se nanaša oznaka, da so »koncerti«. Rameau si je sicer predstavljal, da so to predvsem čembalske skladbe in da jih je mogoče igrati tudi le na čembalu. Ne glede na to spremljevalni glasbilo nista samo spremljevalni, saj sta pogosto povsem neodvisni od čembalskega parta. Peščica skladateljevih čembalskih kompozicij se je ohranila v prepisih, nekatere pa tudi v obliki njegovih priredb ali priredb drugih glasbenikov.

Kompozicij drugih žanrov je v Rameaujevem sicer obsežnem opusu zelo malo. Je avtor petih velikih in enega malega moteta. Liriki pripada nekaj francoskih kantat ter zanemarljivo majhno število drugih uglasbitev francoskih lirskih besedil. Za instrumentalni ansambel je napisal pet koncertov, kot jih je imenoval sam, za čembalo, violino (ali flavto) in basovsko violo (ali violon). To so nekajstavčne, skladateljevim čembalskim suitam podobne kompozicije, katerih posamezni stavki so naslovljeni po ljudeh, značajskih lastnostih, tipih skladb. Kljub naslovu ta dela niso koncerti v smislu sodobnega italijanskega instrumentalnega koncerta, pač pa pripadajo podžanru francoske spremljane sonate.

J.-PH. RAMEAU, HIPPOLYTE ET ARICIE

Omenjeno je bilo, da je Rameau začel svojo operno kariero z opero o Hipolitu in Ariciji, ki lahko služi za izhodišče prikaza njegove glasbenogledališke umetnosti. Libreto opere je napisal Simon-Joseph Pellegrin, ki je za osnovo svojega dela vzel Racinovo tragedijo *Phèdre*.

Okoliščine, v katerih poteka drama, so naslednje: Heroj Tezej (Thésée), sin boga Neptuna, je pobil tekmece iz Palantove družine (Pallas) in postal atenski kralj. Poročil se je s Fedro (Phèdre). Ta se zaljubi v pastorka Hipolita (Hippolyte), Tezejevega sina iz prejšnjega zakona. Iz Palantove družine je preživela le Aricija (Aricie), katere potomci bi mogli biti dediči kraljevega

prestola. Iz strahu, da se to ne bi zgodilo, Tezej sklene, da se mora Aricija zaobljubiti Diani in postati njena za zmeraj neporočena duhovnica. Aricija se zaljubi v Hipolita. Za tem se Tezej s svojim prijateljem Piritoosom (Pirithoüs) odpravi v Podzemlje (Enfers): Piritoos se je namreč zaljubil v Plutonovo ženo Proserpino (Proserpine) in prijatelja skušata priti do nje. V Podzemlju Tezeja in Piritoosa ločijo in za svoj nesramni poskus morata biti kaznovana.

Prolog, 1. prizor: Diana in nimfe. Diana (Diane) in njene nimfe se veselijo miru, ki vlada v njihovih gozdovih. Naenkrat se zasliši očarljiva glasba. Prihaja Amor (L'Amour). Diana ukaže nimfam, naj zbežijo, a te se obotavljajo, saj je Amor nadvse očarljiv bog. *2. prizor:* prejšnje, Amor s spremljevalci, gozdni prebivalci. Nastopi Amor. Diana ga hoče prepoditi in tako se vname med njima spor. Diana trdi, da v njenih gozdovih vlada le ona in da Amor tu nima kaj iskati, Amor pa zagotavlja, da ima moč povsod. Diana pokliče za razsodnika očeta Jupitra (Jupiter). *3. prizor:* prejšnji, Jupiter. Z gromom se spusti na zemljo Jupiter. Rad bi pritrtil Diani, a Usoda (Destin), ki se ji pokorava vse, hoče drugače: sladkega hrepenenja srca ni mogoče zatreti. En dan na leto naj torej v Dianinih gozdovih slavi svojo zmago Amor, in sicer tako, da se ta dan praznuje neka poroka. Jupiter odide. *4. prizor:* Diana, Amor s spremljevalci, gozdni prebivalci. Diana prizna zakone Usode. Zato bo pomagala Hipolitu in Ariciji, ki ju sicer čaka poguba, da se uresničijo njune želje. Odide. *5. prizor:* Amor s spremljevalci, nimfe, gozdni prebivalci se veselijo zmage ljubezni.

I. dejanje, 1. prizor: Aricija pred Dianinim templjem, oblečena kot lovka. Aricija se pripravlja sprejeti zaobljube. Diano prosi, naj bo njen tempelj zatočišče za njeno nemirno in zaljubljeno srce. Če že ne more biti Hipolitova, bo vsaj služila Hipolitovi boginji Diani. *2. prizor:* Hipolit in Aricija. Nastopi Hipolit in v pogovoru z Aricijo se prikrito razodene obojestranska ljubezen. Hipolit obžaluje, da se bo morala Aricija zaobljubiti Diani in odloči se spremeniti Tezejev ukaz. Oba se priporočita za pomoč boginji Diani. *3. prizor:* prejšnja, Dianine duhovnice. Zbor Dianinih duhovnic opeva mir, ki vlada v Dianinem svetišču, kjer ljubezenske puščice nimajo nobene moči. *4. prizor:* prejšnji, Fedra, njena dovilja Enona (Oenone). Fedra ogovori Aricijo: Ta veliki dan, ko se bo zaobljubila Diani, jo bo združil z bogovi. Aricija izrazi dvom, saj se je bogovom treba predati s srcem, njeno srce pa je razdvojeno. Zbor duhovnic potrdi, da prisiljeno srce ni vredno bogov. Fedra opozori na Tezejev ukaz, da mora Aricija v Dianin tempelj, in vpraša Hipolita, kako prenaša očitno nepokorščino svojemu očetu. Hipolit odgovori, da bi prisila nad Aricijo žalila bogove. Fedra zasluti zvezo med Hipolitom in Aricijo in zagrozi z maščevanjem, če se Tezejev ukaz ne bo izpolnil. Duhovnice pokličejo Diano, ki naj bi posredovala v sporu. *5. prizor:* prejšnji, Diana. Z neba se spusti Diana, ki posvari Fedro, da nje, Diane, ni treba

častiti z neupravičeno strogostjo. Z odobravanjem nagovori oba zaljubljenca in pove, da je njo samo z enako gorečnostjo mogoče častiti bodisi v templju bodisi v gozdu. Za tem odide s svečenicami v tempelj. *6. prizor*: Fedra, Enona. Fedra, ki zdaj dokončno prepozna ljubezen med Hipolitom in Aricijo, je razjarjena. Sklene ju pogubiti in sama se bo v maščevalnosti povsem prepustila strasti jeze in besa. *7. prizor*: prejšnji, sel Arcas (Arcas). Arcas sporoči, kar je videl: odprla se je zemlja in pogoltnila Tezeja, ki ga tako ni več med živimi. *8. prizor*: Fedra, Enona. Fedra se zave, da mrtvi Tezej ni več na poti njeni ljubezni do Hipolita. Enona namigne: Hipolit ne bo dobil le ljubezni, pač pa tudi kraljevo krono. Fedra se zaroti, da se bo usmrtila, če ne bo mogla pridobiti Hipolita.

II. dejanje, 1. prizor (v Podzemlju): Tezej in Tizifona (Tisiphone). Tezej, ki v Podzemlju prestaja kazen, sprašuje, kdaj bo konec njegovih muk, ki jih je bilo že preveč; med drugim je videl, kako je Kerber (Cerbère) trgal njegovega prijatelja Piritoosa. Tizifona, ena od furij, mu odgovarja, da s smrtjo bolečin še ni konec. Tezej prosi, da bi bilo prijatelju Piritoosu prizaneseno in da bi le on sam trpel za oba. Tizifona to odkloni. *2. prizor*: Plutonov dvor, Pluton, tri Parke (Parques), Tezej. Tezej sprašuje, ali je pravično, da je za vsa svoja junaška dejanja kaznovan z mukami v Podzemlju. Pluton odgovarja: Za svoja junaška dejanja ima Tezej nesmrtno ime, a v Podzemlju naj pričakuje le muke. Tezej se strinja, da deli isto usodo kot prijatelj, vendar sprašuje, ali ni njegova zvestoba prijatelju tudi vrlina, ki bi morala biti nagrajena. Pluton se odloči, da bo razsodbo o Tezejevi usodi prepustil sodnikom Podzemlja. *3. prizor*: Pluton, Parke, bogovi Podzemlja. Pluton pozove sile Podzemlja k maščevanju žalitve, ki sta jo njemu in Proserpini prizadela Tezej in Piritoos. *4. prizor*: prejšnji, Tezej, Tizifona. Tezej prosi, da bi smel k svojemu prijatelju Piritoosu, vendar mu Tizifona odgovori, da ju bo združila šele smrt. Ko Tezej prosi za smrt, mu Parke odgovorijo, da lahko umre le na ukaz Usode (Destin). Zatem se Tezej obrne na svojega očeta Neptuna (Neptune) in ga prosi, da bi smel vsaj nazaj na svet. Na njegovo prošnjo zbor podzemeljskih bitij odgovori, da Neptun nima moči nad Podzemljem; v Podzemlje je sicer lahko priti, a poti iz njega ni. *5. prizor*: Merkur (Mercure), prejšnji. Božji sel Merkur prosi, da bi Pluton le izpustil Tezeja nazaj na svet. Ta se obotavlja, a slednjič se vda s pripombo, da mu na svetu ne bo dobro. Parke se zgrozijo nad Tezejevo usodo: Zapustil bo sicer Podzemlje, a bo grozote Podzemlja našel v svoji lastni hiši.

III. dejanje, 1. prizor: Fedra sama. Fedra se priporoča boginji ljubezni in jo prosi za pomoč. *2. prizor*: Fedra, Enona. Enona napove Hipolitov prihod. *3. prizor*: prejšnji, Hipolit. Fedra pokaže Hipolitu svojo naklonjenost, a ta jo razume kot Fedrino privolitev v njegovo ljubezensko zvezo z Aricijo. Hvaležen pove, da se odpoveduje prestolu v korist Fedrinemu sinu. Fedra preizkusi naslednji

korak: prestol, svojega sina in njegovo mater (sebe) je pripravljena prepustiti Hipolitu. Ta vse to odkloni, saj želi le ljubljeno Aricijo. Ob omembi njenega imena se Fedra izda, da jo ima za tekmico in Hipolit z gnusom spozna, da je Fedra zaljubljena vanj. Razjarjena, ker Hipolit ne mara niti prestola niti nje same, se Fedra prepusti maščevalnim strastem in zagrozi, da se bo znesla nad Aricijo. Hipolit jo prosi, naj tega ne stori. Fedrin bes se stopnjuje: zahteva, da jo (Fedro samo) Hipolit umori in tako pokonča njeno pogubonosno ljubezen. Ker Hipolit tega noče storiti, se z njegovim mečem skuša ubiti sama, a Hipolit to prepreči. 4. *prizor*: prejšnji, Tezej. Nenadoma se sredi dogajanja pojavi Tezej, ki se je vrnil na svet. Ničesar ne razume, vendar se spomni temne prerokbe Park. Ko zahteva pojasnila, se Fedra, ki ne ve, kaj naj odgovori, umakne. 5. *prizor*: Tezej, Enona, Hipolit. Tudi Hipolit ne ve, kaj naj reče očetu in zato zapusti prizorišče. 6. *prizor*: Tezej, Enona. Tezej se slednjič obrne na Enono, naj mu ona pojasni dogajanje. Enona skuša rešiti Fedro, pokaže na Hipolitov meč, omeni, da ne bi rada obdolževala Hipolita, namigne na ljubezensko zvezo in skrivnostno pravi, da Tezej lahko vidi sam, kaj se je dogajalo. Tezej si Enonine besede razlaga tako, da se je morala Fedra, njegova žena, z mečem braniti pred Hipolitovo nasilnostjo. 7. *prizor*: Tezej sam. Bližajo se Tezejevi podložniki, ki bi radi pozdravili vrnitev svojega kralja, in Tezej sklene, da bo pred njimi prikril svojo notranjo razrvanost. 8. *prizor*: mestni prebivalci, mornarji, Tezej. Podložniki in mornarji hvalijo Neptuna, ki jim je vrnil kralja. Tezej pokaže odobravanje, a jih prosi, naj se umaknejo, saj mora svojega očeta Neptuna prositi še za druge reči. 9. *prizor*: Tezej sam. Ko podložniki odidejo, se Tezej obrne na Neptuna in ga prosi, naj zločinskemu Hipolitu vzame življenje, sicer bo to storil sam. Morje se vznemiri in Tezej si to razlaga kot Neptunov pritrdilni odgovor.

IV. *dejanje*, 1. *prizor*: Hipolit. Hipolit, ki ga je oče Tezej izgnal iz mesta, žaluje, saj pomeni odhod v izgnanstvo tudi slovo od ljubljene Aricije. 2. *prizor*: Hipolit, Aricija. Približa se mu Aricija in ga očitajoče sprašuje, ali zaradi Fedrine sovražnosti zares namerava oditi in zapustiti njo, Aricijo. Odločita se, da bosta ostala skupaj in skupaj odšla v pregnanstvo. Priporočita se boginji Diani. 3. *prizor*: lovci, lovke, Hipolit, Aricija. Lovci in lovke razmišljajo o ljubezni, moči Amorjevih puščic in odporu proti njim. Pripravljajo se na lov. Vtem se začne morje vznemirjati. Zapiha veter, iz morja pride pošast. Hipolit se spusti v boj z njo; zajame ga plamen in izgine v oblakih. Ko Aricija to vidi, se onesvesti. 4. *prizor*: lovci, lovke, Fedra. Lovci povedo Fedri, kaj so videli in kako je Hipolit umrl. Fedra razume Hipolitovo smrt kot maščevanje boga Neptuna zaradi sramote, ki naj bi jo Hipolit, po krivem obdolžen ljubezenske zveze z njo, prizadejal očetu. Čuti se krivo, saj je bilo njeno prikrivanje resnice

vzrok zmote, zaradi katere je moral njen ljubljenec umreti. Sklene, da bo Tezeju povedala resnico.

V. dejanje, 1. prizor: Tezej. Tezej obžaluje svojo nesrečo: Fedra se je usmrtila, še pred tem pa mu je povedala resnico o svoji ljubezni do nedolžnega Hipolita. Čuti se krivega, saj je bila njegova neupravičena jeza vzrok Hipolitove smrti. Tudi sam si želi umreti. *2. prizor:* Neptun, Tezej. Tezej se hoče vreči v morje, a prestreže ga oče Neptun. Pove mu, da je Hipolit živ; res je, da ga je hotel pokončati, a vmešala se je Diana, ki ga je rešila; Tezej bo za svojo zmoto kaznovan s tem, da svojega sina ne bo nikdar več videl. *3. prizor:* Aricija. Ljubka glasba prebudi Aricijo, ki se mora spomniti vsega gorja, ki ji ga je prizadejala Hipolitova smrt. *4. prizor:* Aricija, pastirji, pastirice. Vsi kličejo Diano. *5. prizor:* prejšnji, Diana. Z neba se spusti Diana in napove praznik: Vsi naj se pripravijo na prihod junaka po njenem srcu, ki bo v prihodnje vladal v gozdu, njeni deželi. Zatem Diana odslovi pastirje in pastirice in ostane sama z Aricijo. *6. prizor:* Diana, Aricija. Diana skuša potolažiti Aricijo. Napove ji bližnjo poroko, a Aricija zavrne vsako misel na morebitnega moža. Zatem Diana pozove zefirje, naj privedejo tistega, ki jim ga je zaupala v varstvo. *7. prizor:* prejšnji, Hipolit. Zefirji privedejo Hipolita in Hipolit in Aricija se ponovno snideta. To je najsrečnejši dan njunega življenja. *8. prizor:* Diana, Hipolit, Aricija, prebivalci gozda. Diana razodene, da je prebivalcem gozda kot povračilo za zvesto službo izbrala za kralja Hipolita, pod katerega zakoni naj v prihodnosti vsi srečno živijo. Vsi se veselijo novega kralja in slavijo Diano. Ena od pastiric povabi ptice, naj se s petjem pridružijo slavlju.

GLASBENE LASTNOSTI RAMEAUJEVIH OPER

Rameau je bil nadaljevalec francoskega opernega izročila, katerega začetnik je bil Lully. Njegove opere se tako močno razločujejo od sočasne italijanske operne umetnosti. Začenjajo se z uverturo, ki je bodisi francoska uvertura, včasih pa tridelna italijanska. Tudi posamezna dejanja imajo večkrat krajše instrumentalne preludije.

Dogajanje poteka preko recitativa oziroma recitativnih nastopov, ki imajo pogosto težnjo po formalni zaključenosti. Rameaujev recitativ ni suhi recitativ, zlasti pa ni konvencionalno uglasbljanje dialogov kot v sodasni italijanski operi. Čeprav izhaja iz zvočnosti francoskega govora, je melodično izrazit, tako da so posamične fraze pogosto oblikovane kot arioso. Drugače kot pri Lullyju je v Rameaujevih operah prisoten tudi spremljani recitativ, pri katerem orkester podaja oziroma stopnjuje siceršnje dramatično razpoloženje. S tako zamišljenimi in oblikovanimi recitativi oziroma recitativnimi nastopi je

izrazita dihotomija med recitativom in arijo, značilna za italijansko opero prve polovice 18. stoletja, v Rameaujevih delih omiljena in zabrisana.

Tudi v pogledu arij se Rameaujeva dela navezujejo na Lullyja in razločujejo od sočasne italijanske opere. Da capo arija (1), imenovana navadno »ariette«, v Rameaujevih operah ne zavzema osrednjega mesta: niti številčno, zlasti pa ne v tem smislu, da bi skladateljeva osnovna pozornost veljala njej. Pogostejše so zelo kratke, enodelne arije ali dueti (2), imenovane mestoma »air tendre« (’nežna arija’), ki se včasih neopazno pojavljajo znotraj recitativa ali recitativnih nastopov in predstavljajo kratke lirske vložke v poteku drame. Nadalje so tu arije (3), zamišljene kot monologi (»monologue«). To so daljše arije, ki nastopajo zlasti na začetku scene, ko oseba izpove svoje duševno stanje. Pogosto so oblikovane tako, da se njihov prvi del na koncu ali pa na sredi in na koncu ponovi, s čimer je izpostavljena osrednja izjava nastopajoče osebe. A kljub ponovitvi prvega dela so arije monologi precej drugačne od sočasnih italijanskih arij da capo: Orkestrski uvod, ki je lahko tudi daljši, včasih niti ne predstavlja osnovne teme kompozicije; manjka izrazita, celotno kompozicijo prežemajoča in enovita tematika oziroma tematski razvoj, tako značilen za sočasno italijansko umetnost; manjka tudi en sam ritmični impulz. Sredinski deli teh arij so večkrat oblikovani kot arioso ali celo kot recitativ. Slednjič so v Rameaujevih operah tudi arije v obliki plesov (4), se pravi dvodelne arije ali rondoji. Te arije nastopajo zlasti v baletnih prizorih in ker spremljajo ples, imajo simetrično obliko.

Drugače kot v sočasni italijanski operni umetnosti so zbori obvezna sestavina Rameaujevih oper. Nastopajo tako v samem dramskem dogajanju kot tudi v baletnih prizorih. Mnogi Rameaujevi zbori so zasnovani kot razvejane in širokopotezne kompozicije, podobno kot zbori v Händlovih oratorijih. Večkrat pa zbor tudi pripoveduje ali komentira sprotno dogajanje in se zato prosto razvija.

Primer prosto razvijajočega se zbora in tudi prosto razvijajoče se glasbe predstavlja zaključek IV. dejanja opere *Hipolit in Aricija*, od Hipolitove navidezne smrti dalje (drugi del 3. prizora in 4. prizor). Prikaz navidezne smrti se začne z nemirnim gibanjem v godalih, ki nakazujejo, kako se iz valovite vode prikaže pošast. Vstopi zbor, ki v homofonem, z dramatiko nabitem stavku opisuje, kaj se dogaja; znotraj zbarske pripovedi se z zgolj nekaj vzkliki oglasita še Hipolit in Aricija. Prizor se konča z zbarsko izjavo, da je Hipolit mrtev. Čeprav je na tem mestu konec prizora kot oblikovne enote, se glasba brez predaha nadaljuje v naslednji prizor, ko nastopi Fedra. Zdaj se izmenjujeta Fedra in zbor, ki poroča, kaj se je zgodilo. Sledi Fedrin monolog, v katerem se junakinja, sama v obupnem duševnem stanju, odloči, da bo razkrila resnico.

Prizor zaključi zbor s ponovitvijo izjave, da je Hipolit mrtev. Vse opisano bi bilo mogoče razumeti kot spremljani recitativ z zborom, pri čemer se glasba razvija tako, da sledi zgolj dramskemu dogajanju in njegovi napetosti mimo ustaljenih glasbenih oblik. Takšno oblikovanje prizorov je bilo v Rameaujevem času novo in nakazovalo je Gluckovo operno reformo.

Kot Lullyjeve in francoske opere nasploh imajo tudi Rameaujeve pogošte baletne, ki zavzemajo običajno le del danega prizora (kot oblikovne enote). Baletni nastopi, s katerimi se samo dramsko dogajanje ustavi, sestojijo iz instrumentalnih plesov, arij, zborov. Oblike teh sestavin so največkrat simetrične: baročna dvodelna oblika, rondo, ciaccona (»chacconne«). Včasih instrumentalnemu plesu sledi arija ali zbor, ki je ustrezna priredba predhodnega plesa. Tako ustvarja Rameau večje glasbeno-koreografske enote, platoje, ki dajejo dejanjem izrazita obeležja.

Kot primer baletnega nastopa lahko vzamemo začetek pravkar omenjenega 3. prizora IV. dejanja opere *Hipolit in Aricija*, ko nastopijo lovci: Balet se začne z instrumentalnim rondojem, za katerega so značilni klici rogov. Rondo se ponovi, prirejen za dva solista, zbor in orkester; kupleti rondoja so poverjeni solistki, v refrenu, ki vključuje tudi klice rogov, nastopajo vsi. Sledi še nekaj instrumentalnih plesov, potem pa se dogajanje nadaljuje s prikazom Hipolitove navidezne smrti.

Če primerjamo Rameauja z Lullyjem, je očitno, da pripadata skupnemu izročilu, ki je opazno neitalijansko. Opis Rameaujeve opere je v marsičem ponovitev opisa Lullyjeve; razlika med obema mojstroma ni le v nekaterih otipljivih zunanostih, pač pa tudi v večdesetletnem razvoju glasbenega jezika, ki se ga ne da dokončno ubesediti.

FRANÇOIS COUPERIN

Življenje (Pariz 1668 – Pariz 1733). François Couperin je bil najznamenitejši glasbenik francoske glasbeniške dinastije, katere posamezni člani so bili od sredine 17. do začetka 19. stoletja organisti v pariški cerkvi sv. Gervazija in Protazija (Saint-Gervais). Po smrti Françoisovega strica, skladatelja Louisa Couperina, je mesto organista v imenovani cerkvi leta 1661 prevzel Françoisov oče. Ko je umrl ta, je imel François šele deset let in predstojništvo cerkve sv. Gervazija je sklenilo, da bo sin z osemnajstim letom nasledil očeta, do takrat pa naj bi mesto organista imel skladatelj Michel-Richard de Lalande. Ker je bil François predviden za organista, je skupaj z materjo – bil je edinec – smel ostati

v organistovski hiši tik ob cerkvi. Orglati je začel mnogo pred dopolnjenim osemnajstim letom in službo organista pri sv. Gervaziju je obdržal vse življenje.

Ko je bil star enaindvajset let, se je Couperin poročil. Njegova žena, s katero sta imela vsaj štiri otroke, je imela po svoji družini pomembne zveze v poslovnem svetu, na katere sta se večkrat oprla. Leta 1690 si je Couperin pridobil kraljevi privilegij, po katerem je smel šest nadaljnjih let tiskati in prodajati svojo glasbo. Še istega leta je izdal zbirko orgelskih skladb *Pièces d'orgue* ('Orgelske skladbe'), ki vsebuje dve orgelski maši. Ti dve predstavljata vso Couperinovo orgelsko glasbo, iz česar je razvidno, da je kot organist predvsem improviziral.

Poleg tega, da je bil organist pri sv. Gervaziju, je leta 1693 po izboru Ludvika XIV. postal dvorni organist, in sicer za prvo četrtno leta; ostale tri četrtine leta so to službo opravljali drugi. Na dvoru je imel sčasoma še več drugih zadolžitev. Komponiral je za dvorno bogoslužje, njegova instrumentalna ansambelska glasba se je izvajala pred ostarelim Ludvikom XIV., poučeval je posamične člane kraljeve družine, med katerimi je bila kasneje, v dvajsetih letih 18. stoletja, tudi poljska princesa Maria Leczinska, zaročenka Ludvika XV. Ko je Ludvik XIV. leta 1696 dovolil, da si visoki uslužbenci za denarno plačilo pridobijo plemiški naziv, si je Couperin oskrbel lastni grb. A pomembnejše mesto na dvoru je dobil šele leta 1717, ko je zaradi bolezni svojega predhodnika postal »ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin« (redni glasbenik za kraljevo čembalsko glasbo). Domneva se, da je bil dejaven tudi na dvoru angleškega kralja Jakoba II., ki se je leta 1688 odpovedal prestolu in se preselil v Francijo, v Saint-Germain-en-Laye nedaleč od Pariza.

V devetdesetih letih je bil Couperin zelo verjetno povezan s skupino občudovalcev italijanske glasbe, ki je nedaleč od cerkve sv. Gervazija prirejala vsakotedenske koncerte z italijansko glasbo. Italijanska glasba, zlasti Corellijeva, je napravila na mladega skladatelja močan vtis, in tako je začel komponirati sonate po italijanskih vzorih. V uvodu k svoji kasnejši zbirki *Les nations* ('Narodi') iz leta 1726 je med drugim opisal, kako je napisal prvo sonato po italijanskem okusu, ki naj bi bila po njegovem mnenju hkrati tudi prva v Franciji nastala italijanska sonata: Navdušen nad Corellijem, a negotov vase, je napisal sonato, za katero pa ob njeni izvedbi na nekem koncertu z italijansko glasbo ni želel povedati, da je njegova. Iz črk svojega priimka je skoval italijansko ime in razglasil, da mu jo je poslal neki glasbenik iz Italije. Sonata je bila zelo hvaljena in to ga je opogumilo.

V prvih desetletjih 18. stoletja je veljal Couperin za enega najpomembnejših glasbenikov časa. Cenjen je bil kot skladatelj, pa tudi kot učitelj igranja na orgle in čembalo. Uspeh mu je omogočil večkratno menjavo stanovanja, slednjič

leta 1724, ko se je preselil v prostorno stanovanje v še vedno obstoječi hiši. Leta 1713 si je ponovno pridobil dovoljenje za tiskanje svoje glasbe, in sicer za dobo dvajsetih let. Tako je začel urejevati in izdajati svoje bodisi nove bodisi že obstoječe kompozicije. Od leta 1713 do 1730 je izdal štiri knjige čembalskih skladb, ki vsebujejo skupno 27 suit, traktat o igranju na čembalo, pet zbirk z ansambelsko instrumentalno glasbo – najstarejša od teh je bila priključena tretji knjigi čembalskih skladb kot njen drugi del – in zbirko z uglasbitvami liturgičnih besedil, in sicer treh lekcij svetega tridnevja. Ko se je privilegij za tiskanje leta 1733 iztekal, si je pridobil novega, a nadaljnje izdajanje mu je preprečila smrt. Couperinova družina ni nadaljevala z izdajanjem njegove še neobjavljene glasbe, ki se zaradi tega ni ohranila.

Opus. Couperin je komponiral čembalsko, ansambelsko, orgelsko, sakralno glasbo in liriko. Če začnemo s tistim, kar je najmanj pomembno, je v njegovem opusu nekaj uglasbitev lirskih besedil, ki pripadajo žanru francoske dvorne arije. Njegov sakralni opus sestoji iz nekaj deset uglasbitev latinskih liturgičnih in paraliturgičnih besedil v smislu malega moteta. Njegovo najznamenitejše sakralno delo so *Leçons de ténèbres*, uglasbitev treh oficijskih lekcij za veliki četrtek z besedili iz knjige Jeremijevih Žalostink. Tudi njegov orgelski opus je sakralni, saj sestoji iz dveh orgelskih maš, izdanih kot njegov prvi tisk.

Skladateljeve ansambelske kompozicije so pisane bodisi v triosonatnem stavku (à 3) bodisi v dvoglasnem stavku, pri čemer je spodnji glas tudi osnova za realizacijo continua (à 2). Dejanskih instrumentov Couperin ni zmeraj natančno predpisal, pač pa je izbiro prepuščal izvajalcem. Zbirke *Concerts royaux* ('Kraljevi koncerti'), *Les goûts-réunis* ('Združitev okusov', 1724) in *Pièces de violes* ('Skladbe za dve violi', 1728) prinašajo kompozicije za dva glasova; vseh skupaj je 16. Triosonatno zasedbo ima šest zgodnjih in le v rokopisu ohranjenih sonat ter tiskane zbirke *Les nations* ('Narodi', 1726), *Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli* ('Parnas ali Corellijeva apoteoza', 1724,) in *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* ('Instrumentalni koncert, imenovan apoteoza, skomponiran v nesmrtni spomin neprimerljivega gospoda Lullyja', 1725), kar znese 12 kompozicij. Po obliki so Couperinova ansambelska dela italijanske sonate da chiesa, francoske suite ali pa poljubna zaporedja raznih skladb, za kakršna je sam uporabljal izraz »ordre« (gl. nadaljevanje).

Največji in najpomembnejši del Couperinovega opusa so njegove čembalske kompozicije. Z nekaj maloštevilnimi izjemami so izšle v štirih zbirkah z naslovom *Pièces de clavecin* ('Skladbe za čembalo', najstarejša iz leta 1713). Tu so razporejene v različno dolge suite, ki jih je sam označeval z izrazom »ordre«. Vseh suit je 27, vseh posamičnih kompozicij pa okoli 220.

Couperin je izdal tudi spis o igri na čembalo z naslovom *L'art de toucher le clavecin* ('Umetnost igranja na čembalo', 1716). V njem se kaže kot glasbilu predani poznavalec. Delo, ki vključuje tudi nekaj avtorjevih kompozicij, zlasti preludijev, je zanimiv vir za spoznavanje izvajalske prakse njegovega časa.

ITALIJANSKO IN FRANCOSKO

Kot je bilo omenjeno, se je na prehodu v 18. stoletje v Franciji živo razpravljalo o italijanski in francoski glasbi ter o prednostih ene pred drugo. Couperin se je kot mladenič navduševal nad italijansko glasbo in začel pisati sonate po Corellijevem vzoru. Zunanji izraz njegovega občudovanja tega mojstra je njegova »Corellijeva apoteoza«. To je trisonata da chiesa, narejena po vzoru Corellijeve glasbe, katere stavki imajo programske naslove s tole vsebino: (1) Ob vznóžju Parnasa Corelli prosi, da bi ga Muze sprejele medse. (2) Corelli je sprejet na Parnas in se tega veseli. (3) Corelli pije vodo iz studenca Hipokrene. (4) Voda iz studenca navda Corellija s posebnim navdušenjem. (5) Corelli zaspi in njegovi spremljevalci mu igrajo nežno glasbo. (6) Muze zbudijo Corellija in mu odredijo mesto ob Apolonu. (7) Corelli se zahvali. Glasba te sonate res skuša biti narejena v Corellijevem duhu in je neka vrste Corellijev portret.

Preglednica 46: F. Couperin, *Lullyjeva apoteoza*

Št.	Vsebina	Oblika	
1	Lully na Elizejskih poljanah koncertira s sencami lirskih bitij.		
2	Arija istih.		
3	Merkur napove prihod Apolona.		
4	Z neba se spusti Apolon, ki ponudi svojo violino in svoje mesto na Parnasu Lullyju.		
5	Negotovanje Lullyjevih nasprotnikov.		
6	Tožba istih.		
7	Lully je povzdignjen na Parnas.		
8	Corelli in italijanske Muze sprejmejo Lullyja.		
9	Lully se zahvali Apolonu.		
10	Apolon prepriča Lullyja in Corellija, da bi predstavljala združitev italijanskega in francoskega okusa popolno glasbo. (Prvi zgornji glas igrajo Lully in francoske Muze, drugega Corelli in italijanske Muze.)	francoska uvertura	
11	Lully igra temo, spremlja ga Corelli.		
12	Corelli igra temo, spremlja ga Lully.		
13	Mir na Parnasu. (Prvi zgornji glas igrajo	brez oznake	sonata da chiesa
14	Lully in francoske Muze, drugega Corelli in	Vivement	
15	italijanske Muze.)	Rondement	
16		Vivement	

Vendar pa je bil Couperin tudi občudovalec Lullyja in tako je prišel do prepričanja, da bi bila združitev italijanskega in francoskega glasbenega idioma višja in popolnejša sinteza. Ponazorilo te zamisli je njegova »Lullyjeva apoteoza«, ki je podobno kot »Corellijeva apoteoza« triosonata s petnajstimi programsko zamišljenimi stavki (gl. preglednico 46).

Iz preglednice je razvidno, da sta na koncu ciklusa tipično francoska in tipično italijanska kompozicija: uvertura in sonata da chiesa. Kot je navedeno v partituri, igra v teh dveh skladbah prvi zgornji glas Lully s svojimi muzami, drugega pa Corelli s svojimi. V posameznih stvkih celotnega ciklusa ali njihovih odlomkih lahko prepoznamo zdaj tega zdaj onega mojstra, zdaj oba hkrati.

Couperinovo druženje italijanskega s francoskim je izrecno izraženo v naslovu njegove zbirke *Les goûts-réunis* ('Združena okusa' ali 'Združitev okusov') in na otipljivi način je prisotno v zbirki *Les nations* ('Narodi'). Ta sestoji iz štirih triosonatnih kompozicij, od katerih je vsaka posvečena enemu narodu oziroma državi: Franciji (*La Française*), Španiji (*L'Espagnole*), Svetemu rimskemu cesarstvu (*L'impériale*) in Piemontu (*La Piemontoise*). Ni povsem jasno, ali je Couperin izbral te narode iz glasbenih ali kakih drugih razlogov, in gotovo bi se dalo razpravljati, kaj je na španski kompoziciji špansko. Podobno uzaveščanje narodov in njihovih navad vidimo tudi v tri desetletja starejši baletni operi *L'Europe galante* (gl. str. 477). Zunanji znak druženja italijanskega s francoskim je v Couperinovih štirih nizih to, da je na začetku vsakega sonata da chiesa, čemur sledi vrsta suitnih stavkov, predvsem plesov. Tri od uvodnih sonat so v resnici skladateljeva mladostna triosonatna dela po italijanskem vzoru.

ČEMBALSKI OPUS

Nedvomno se je Couperin kot skladatelj oblikoval ob italijanski glasbi; vendar ga ni mogoče označiti kot skladatelja, za katerega glasbo bi bila bistvena družitev italijanskega in francoskega. Osrednji del njegovega opusa, čembalska glasba, je namreč izrazito francoski in predstavlja nadaljevanje in vrhunec tradicije francoskih čembalistov.

Kot že omenjeno, je Couperin svoje kompozicije družil v dolge suite raznovrstnih kompozicij v isti tonaliteti, spregledujoč včasih ločevanje med durom in molom. Te suite, ki jih je poimenoval z izrazom »ordre« ('zaporedje', 'vrsta'), so bolj kot posledica kompozicijske logike ureditveni princip. Izvajalcu ni treba, da bi igral celotno suito, kot mora npr. igrati vse stavke Bachove. Posamezni stavki Couperinovih suit so sicer plesi, vendar je njihov plesni značaj drugotnega pomena; bolj pomembno je, da so karakterne kompozicije, kar je v tem primeru treba razumeti kot kompozicije z razpoznavno in svojsko glasbeno

vsebino, ki se povezuje z nečim neglasbenim: z določeno osebo, njenimi značajskimi lastnostmi, z določeno stvarjo, pojmom. Ta zunajglasbena odnosnica je izražena v naslovu skladbe.

Francoski lutnjisti in čembalisti so nasploh pogosto naslavljali svoje skladbe. Couperin, ki je naslavljaj tudi svoja ansambelska dela, v tem pogledu ni vnesel nič novega. V uvodu v prvo knjigo svojih čembalskih kompozicij je sam svoje naslavljanje komentiral nekako takole: Ob komponiranju si je zmeraj zamišljal določene stvari in imel o njih svoje predstave; njegove kompozicije so tako neke vrste portreti ali slike, pri čemer se njihovi naslovi ne nanašajo na skladbe, pač pa na portretirano stvar; opravičuje se, če teh naslovov ne razlaga, zaradi česar ostajajo včasih morda nerazumljivi.

Medtem ko so številni naslovi Couperinovih kompozicij bolj ali manj razumljivi, si je za nekatere težko predstavljati, kaj je z njimi mislil. Za razvozlavanje njihovega pomena ni potrebno samo poznavanje pariške francoščine 18. stoletja, pač pa tudi poznavanje takratne pariške družbe, navad, oseb. Po tej poti je mogoče postavljati bolj ali manj verjetne domneve, kdo je bil s katerim naslovom dejansko mišljen ali kaj. V portretih ljudi, imenovanih v naslovih, se Couperin kaže kritik ljudi in značajev svojega časa in mestoma je v njegovih kompozicijah možno prepoznati posmeh ali celo sarkazem. Vendar je za prepoznavanje tovrstnih vsebin treba vedeti, katere vrste oseba je bil Couperinov portretiranec. Nedvomno se pravi smisel Couperinovih kompozicij pokaže šele, ko se njihova glasbena vsebina v zavesti poslušalca poveže s podobami portretiranih stvari. A o teh si je mogoče ustvariti predstavo tudi brez stvarnega zgodovinskega vedenja.

Kot skladatelj je bil Couperin usmerjen v glasbeno idejo svoje kompozicije, v njeno glasbeno vsebino, ki naj bi bila slika določenega obstoječega in mirujočega predmeta. V tem smislu njegove kompozicije niso dramatične pripovedi, in tako je razumljivo, da ni iskal in razvijal novih oblik. Velika večina njegovih čembalskih skladb je v baročni dvodelni obliki, pri čemer je drugi del, ki vodi od tonalitete dominante ali vzporednega dura nazaj v toniko, daljši. Poleg te je pogostejša še oblika rondoja z refrenom in kupleti. Drugega je zanemarljivo malo: nekaj skladb naj bi imelo obliko ciaccone (ali passacaglie), vendar so bliže rondoju, ena sestoji iz variacij.

F. COUPERIN, ORDRE 14

Za primer lahko vzamemo Couperinovo 14. suito iz tretje knjige njegovih čembalskih skladb, izdane leta 1722 (gl. preglednico 47). Iz naslovov bi se dalo sestaviti zgodbo in možno je, da si jo je skladatelj tudi v resnici predstavljal. Morda je eden od privlačnih čarov ciklusa to, da si njegov program lahko

le mislimo, ne moremo ga pa poznati. Vsaka skladba ima razločen in takoj razpoznaven značaj, ki ga ni težko povezati z naslovom. Tožba penic z vseskozi prisotnim ritmom, ki oponaša jok, poteka le v zgornjem registru in je tako res ptičja tožba. Julija se kaže odločna in vztrajna. Na grškem otoku Kiteri naj bi bila po enem od izročil rojena Venera, boginja ljubezni, in to je gotovo razlog, zakaj se skladba s tem naslovom pojavi v tej, ljubezenskim rečem posvečeni suiti.

Preglednica 47: F. Couperin, *Ordre 14*

Francoski naslov	Prevod	Oblika	Ton.
Le rossignol-en-amour	Zaljubljeni slavec	dvodelna	D
Double du rossignol	Dvojnica Zaljubljenega slavca	dvodelna	D
La linote-éfarouchée	Nedostopna konopljenka (ptica)	rondo	d
Les fauvêtes plaintives	Tožeče penice (ptice)	dvodelna	D
Le rossignol-vainqueur	Slavec zmagovalec	dvodelna	D
La Juliette	Julija	rondo	d
Le carillon de Cythère	Zvonjenje na Kiteri	dvodelna	D
Le petit-rien	Majhna nepomembnost	rondo	D

Zadnji rondo je lahko iztočnica za premislek o Couperinu kot umetniku. Zdi se, kot da bi skladatelj sam hotel reči, da so njegove skladbe le nepomembne malenkosti. Res je, da ne pripovedujejo velikih in pomembnih zgodb, ne načenjajo usodnih vprašanj, niso impozantne, niso ne tragično ne vzvišeno patetične. Bolj kot to izgledajo kot drobne igračke, kot nedolžno in naivno posnemanje, včasih kot prijetno zvončkljanje, kar vse je očitno zabavalo tako njihovega avtorja kot njegove poslušalce. Couperinova usmerjenost v vsebinsko majhno, ki pa nikakor ni merilo njegove umetniške veličine, je njegova umetniška drža, ki jo je povzel po francoskih clavecinistih.

Angleška glasba v prvi polovici 18. stoletja in Georg Friedrich Händel

Glasbeno življenje

Glasbeno gledališče

Baladna opera

Koncertno življenje

Georg Friedrich Händel

Händlov način komponiranja

Opere

G. F. Händel, Giulio Cesare in Egitto

Oratoriji

G. F. Händel, Jephtha

Händel kot umetnik

GLASBENO ŽIVLJENJE

Za kraljem Jakobom II., ki se je leta 1689 odpovedal prestolu, sta zavladata Marija in Viljem (gl. preglednico 48). Sledila jima je kraljica Ana, ki je ostala brez potomstva, zaradi česar je po njeni smrti kot najbližji sorodnih zavladal Jurij I. iz Hannovrske hiše. Kraljeva kapela je v vsem tem času sicer obstajala, vendar nikakor ni predstavljalja središča glasbenega življenja. Na dvoru tudi ni bilo gledališča, kjer bi se, tako kot v Franciji, uprizarjale opere, ki bi bile dostopne tudi meščanstvu.

Preglednica 48: Angleški monarhi v prvi polovici 18. stoletja

Ime	Čas
Marija II. in Viljem III.	1689–1702
Ana	1702–1714
Jurij I.	1714–1727
Jurij II.	1727–1760

Podobno je bilo na dvorih visokih angleških aristokratov, ki so sicer lahko imeli svoje kapele in svoje glasbene prireditve, vendar te v glasbenem dogajanju niso imele velikega pomena. Vojvoda Chandoški, pri katerem je nekaj let deloval Händel, je bil prej izjema kot pravilo. Posledica tega je bila, da se je glasbeno dogajanje preneslo v prestolno mesto, kjer je bilo podvrženo zakonitostim trga in zato tudi močno razpršeno. V londonsko glasbeno življenje se je leta 1712 vključil Händel, osebnost, ki v zgodovinskih pregledih skoraj povsem zasenčuje skladateljsko delo drugih tedanjih angleških skladateljev.

GLASBENO GLEDALIŠČE

V Londonu je obstajala vrsta gledališč, ki so jih najemale razne gledališke družbe z namenom, da tam uprizarjajo dramska dela, tudi taka z glasbo. Večina teh gledališč je bila zgrajena v času obnove monarhije, ko so bile spet dovoljene gledališke predstave. Najpomembnejša so bila: (1) Gledališče Haymarket, natančneje Queen's Theatre in the Haymarket, po smrti kraljice Ane pa King's Theatre, je bilo zgrajeno leta 1705; sprejelo je okoli 850 gledalcev in od leta 1708 dalje je bilo glavno londonsko operno gledališče. (2) Gledališče Lincoln's Inn Fields je bilo zgrajeno 1661 na takratnem teniškem igrišču; kasneje je bilo opuščeno in leta 1709 je bilo na istem mestu zgrajeno že tretje gledališče s kapaciteto okoli 1000 gledalcev. (3) Gledališče Dorset Garden Theatre je bilo zgrajeno leta 1671; sprejelo je okoli 700 gledalcev in delovalo je do leta 1709. (4) Gledališče Drury Lane je bilo zgrajeno 1663 in sprejelo je okoli 700 gledalcev.

(5) Leta 1732 je neka gledališka družba zgradila novo gledališče Covent Garden, ki je bilo precej večje, saj je sprejelo okoli 1400 gledalcev.

Družbe, ki so v teh gledališčih uprizarjale dramska dela, so delovale na tržni osnovi, čeravno neredko s podporo pomembnih aristokratov ali kralja. Uspeh je bil odvisen od obiska oziroma od tega, koliko ponovitev je imela katera predstava. Vodstvo družbe je moralo stalno razmišljati, s katero vsebino, glasbo, s katerimi pevci bo predstava uspela, in kako narediti, da bodo prihodki večji od izdatkov. Dragi so bili zlasti svetovno znani italijanski pevci, ki pa so privabljali številno občinstvo. Ena od takih družb je bila Händlova The Royal Academy of Music.

Gledališka sezona je trajala od decembra do junija. Gledališča so imela predstave običajno dvakrat tedensko, največkrat v torek in soboto, tako da so imele uspešnejše družbe letno do 60 predstav. Te so bile žanrsko kar najrazličnejše: angleške igre s petjem, maske s petjem, semiopere, angleške igre z maskami, italijanske opere kot pasticcio, prave italijanske opere, bodisi v italijanščini bodisi prevedene v angleščino, baladne opere in tudi prave angleške opere. Predstava, da pred Händlom v Londonu ni bilo italijanske opere, ne ustreza dejstvom, čeravno so domala vsa angleška glasbenogledališka dela prve polovice 18. stoletja z izjemo Händlovih pozabljena.

BALADNA OPERA

Zgoraj je bila omenjena 'baladna opera' (»ballad opera«). To je bil tipično angleški gledališki žanr, ki je obstajal le dobro desetletje: od prve baladne opere z naslovom *The Beggar's Opera* iz leta 1727 do konca tridesetih let stoletja. Drugače kot nakazuje naslov, je bila baladna opera govornjena angleška igra s pesmimi, ki so jih peli njeni protagonisti (igralci). Po vsebini je bila zmeraj komedija, ironija in družbeno kritična farsa. Pesmi so bile travestije raznih splošno poznanih pesmi; znanim melodijam z znanimi besedili so se spesnili novi verzi, ki so se vklapljali v igro in odrsko situacijo, hkrati pa se na duhoviti način poigravali z vsebino prvotnih verzov pesmi.

Prva in najbolj znana baladna opera je bila *Beraška opera*, ki jo je spisal dramatik John Gay; glasbo zanjo je pripravil Johann Christoph Pepusch (1667–1752), eden od takratnih londonskih skladateljev, po rodu Nемец. Delo je imelo neznanski uspeh; uprizorjeno v gledališču Lincoln's Inn Theatre leta 1727 je imelo 62 zaporednih predstav, kar je znatno preseгло katero koli gledališko produkcijo časa. Ideja *Beraške opere* je bila, prestaviti vzvišeno gledališko in operno tematiko v svet družbenega dna londonskih kriminalcev. Taka je bila tudi parodija na konvencije resne italijanske opere. Neznanski uspeh dela se

zdi karakterističen, čeravno težko razložljiv. V desetletju po *Beraški operi* je nastalo še kakih 80 baladnih oper.

KONCERTNO ŽIVLJENJE

Nekaj podobnega kot na gledališkem lahko opazamo na koncertnem področju. Londonski glasbeniki, ki so imeli svoj ceh, so se prosto družili v razne skupine, ki so prirejale javne koncerte. Ti so bili v londonskih gledališčih, pa tudi drugje, med drugim v gostiščih, ki so imela za to primerne prostore, manjše dvorane. Koncerti so se organizirali v smislu subskripcije, abonmaja: napovedal se je ciklus koncertov in zbirali so se abonenti, ki so vnaprej plačali vstopnice. V tem smislu je bilo v Londonu v prvi polovici 18. stoletja zelo veliko raznih koncertov in tudi Händel je svoje oratorije izvajal na ta način.

V pestrem glasbenem dogajanju angleške prestolnice je bila dejavna vrsta skladateljev, vendar so od teh znani predvsem nekateri tujci: violinist, skladatelj koncertov in sonat Francesco Geminiani (1687–1762), Giovanni Bononcini (1670–1747), ki je bil nekaj časa v Londonu Händlov sodelavec v Kraljevi glasbeni akademiji, in G. F. Händel. Med angleškimi je najvidnejši Thomas Arne (1710–1778). V eni od njegovih mask z naslovom *Alfred* (1740) je pesem *Rule, Britannia*, ki je postala splošno znana angleška patriotska pesem. Medtem ko se angleška zgodovina 17. stoletja ponaša z vrsto odličnih skladateljev – tudi mimo Blowa in Purcella –, je glasba angleških skladateljev prve polovice 18. stoletja skoraj neznana. Kot omenjeno, je vse zasenčil Händel.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Življenje (Halle 1685 – London 1759). Händel je bil rojen leta 1685 v Halleju v Turingiji. Bil je meščanskega porekla: njegov oče je bil ranocelnik, mati pastorjeva hči. Zgodnje zanimanje za glasbo ga je privedlo k skladatelju Friedrichu Zachowu, organistu v halleški Marijini cerkvi (Liebfrauenkirche), pri katerem je dobil temeljito glasbeno izobrazbo, zlasti v igranju na glasbila s tipkami in v kompoziciji. Zdi se, da je Händlov oče nasprotoval sinovemu nagnjenju do glasbe; a z dvanajstimi leti je Händel ostal brez očeta in s tem morda tudi brez odkrite opozicije nasproti svojemu glasbenemu udejstvovanju. Mladenič najbrž še ni zagotovo vedel, česa si želi: leta 1702 se je namreč na halleški univerzi vpisal na pravo. Istega leta je dobil službo organista v halleški kalvinistični cerkvi z enoletno poskusno dobo. Domneva se, da je v tem času obiskal Berlin, kjer naj bi na pruskem dvoru srečal italijanskega skladatelja Giovannija Bononcinija in slišal italijansko opero. To se sklada z dejstvom,

da so v eni od Händlovih zgodnjih kompozicij citati iz del imenovanega mojstra. Ne glede na to, da se njegovo imenovanje na mesto organista po izteku poskusne dobe ni obnovilo, se je Händel najbrž prav v tem letu dokončno odločil za kariero glasbenika, k čemur je morda odločilno prispevalo prav srečanje z italijansko operno umetnostjo.

Hamburg. Z domnevo o Händlovem srečanju z italijansko opero, ki naj bi ga navdušila, se sklada dejstvo, da je leta 1703 na neki način poiskal pot v hamburško operno gledališče, kjer je dobil mesto drugega violinista. Hamburško gledališče je bilo v tistem času edino javno, tj. nedvorno operno gledališče v nemških deželah. Vodil ga je energični Reinhard Keiser, osrednji skladatelj hamburškega kroga opernih ustvarjalcev. Tu se je Händel med drugim seznanil s teoretikom in skladateljem Johannesom Matthesonom, ki je v tistem času deloval v hamburški operi. Ne glede na sovražno rivalsko nasprotovanje v začetku znanstva – enkrat se je odrazilo tudi v poskusu spopada z mečem – sta vzpostavila dobre odnose in jih ohranila v kasnejši čas. Händlov prvi skladateljski uspeh je bil povezan s Keiserjevimi neuspehi: Leta 1704 je moral Keiser iz določenih razlogov, povezanih z vodenjem gledališča, zapustiti Hamburg. S tem je bilo njegovo zadnje, že pripravljeno operno delo odstranjeno s programa, njegov libreto pa zaupan takrat devetnajstletnemu Händlu, ki naj bi ga ponovno uglasbil. Tako je nastala Händlova prva opera *Almira*, spisana na nemški libreto. Opera je imela velik uspeh, saj je imela okoli dvajset repriz. V naslednjih letih je Händel napisal še nekaj oper za hamburško gledališče, a te so izgubljene. V svojem prvem opernem delu je mladi skladatelj sledil Keiserjevemu vzoru, zlasti v tem, da je eklektično spajal značilnosti nemške, italijanske in francoske glasbe, slednje zlasti v instrumentalnih opernih točkah: v uverturi in plesnih stavkih.

Italija. Konec leta 1706 se je Händel odpravil v Italijo, zdi se da samoiniciativno. Verjetno se je kot skladatelj želel razgledati po sodobni italijanski glasbi in se obenem tudi uveljaviti. V Italiji je ostal štiri leta, a številni detajli iz njegovih italijanskih let so ostali nepojasnjeni. Na začetku leta 1707 je bil v Rimu, kjer si je pridobil naklonjenost in zaščitništvo mogočnih kardinalov Carla Colonne, Benedetta Pamphilija in Pietra Ottobonija, ki je bil osrednja osebnost akademije Accademia degli Arcadi; kot skladatelj je bil cenjen na njihovih privatnih prireditvah, ki so vključevale tudi glasbo. Njegovo prvo večje rimsko delo je bil spomladi leta 1707 nastali alegorični oratorij *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* ('Zmaga Časa in Pravega spoznanja'), napisan na libreto kardinala B. Pamphilija. Maja 1707 se je Händel pridružil dvoru ugle dnega markiza Francesca Marie Ruspolija, kar pomeni, da je deloval bodisi v njegovi rimski palači, Palazzo Bonelli, ali pa v njegovi podeželski rezidenci

Vignanello. Za Ruspolija je komponiral zlasti kantate, ki so se tedensko izvajale na njegovih družabnih prireditvah. Čeprav je bil luteran, je uglašbljal tudi besedila za katoliško liturgijo.

Jeseni 1707 je napisal svojo prvo italijansko opero *Rodrigo*, ki je bila izvedena v Firencah in jo je skoraj gotovo naročil Ferdinando de' Medici. Napisana v duhu sočasne italijanske umetnosti opera kaže, da si je mladi skladatelj povsem prisvojil italijanski glasbeni idiom. V zvezi s to opero so se razširile govorice o Händlovi ljubezenski zvezi s firenško pevko Vittorio Tarquini, ki sicer ni bila v zasedbi. Poročila o teh govoricah so skoraj edino, kar se ve o ljubezenskih vezeh nikoli poročenega Händla.

Kje je bil Händel v zimi 1707–1708, ni znano, a spomladi 1708 je bil zopet v Rimu pri markizu Ruspoliju, za katerega je skomponiral oratorij *La resurrezione* ('Vstajenje'), ki je bil izveden v njegovi rimski palači Bonelli na velikonočno nedeljo 8. aprila 1708. Izvedba je bila v rokah takrat že petinpetdesetletnega Arcangela Corellija. Händlovo italijansko obdobje je imelo bleščeč zaključek: za otvoritev karnevala 1709–1710 je bila v beneškem gledališču San Giovanni Crisostomo dne 26. decembra 1709 izvedena njegova druga italijanska opera *Agrippina* ('Agrippina', mati cesarja Nerona), ki je imela v karnevalu tega leta še vrsto ponovitev. Izvedbi je prisostvovala ugledna mednarodna publika, med katero so bili princ Ernst Georg Hannoverški, brat hannovrskega volilnega kneza in bodočega angleškega kralja Jurija I., vojvoda Manchestrski, ki je bil angleški poslanik v Benetkah, in drugi. Še ne petindvajsetletni skladatelj si je lahko obetal lepo prihodnost.

Hannover. Morda je prav zaradi uspeha v Benetkah Händel junija 1710 postal vodja kapele hannovrskega volilnega kneza. To službeno mesto, ki je bilo sicer vezano na Hannover, mu je dopuščalo mnogo svobode za potovanja in nadaljnje uveljavljanje. Že jeseni istega leta je bil v Londonu, in sicer z namenom, da uprizori svojo novo opero. London je v tistem času komaj poznal italijansko opero, saj je bila prva uprizorjena tam šele leta 1705. Ob poskusih vzpostavitve angleške opere v prvem desetletju 18. stoletja se je izkazalo, da je zanimanje za pravo italijansko opero z italijanskimi pevci mnogo večje. Händel je bil tisti skladatelj, ki je zapolnil potrebo po italijanski operi v Londonu. Uprava takrat novega 'Kraljičinega gledališča Haymarket' je imela v sezoni 1710–1711 italijanske operiste in zanje je Händel napisal opero *Rinaldo*, izvedeno februarja 1711. Z bleščečo glasbo, učinkovito sceno in Händlovimi virtuoznimi, arije spremljajočimi čembalskimi improvizacijami, je bila opera senzacija sezone. Po koncu sezone, poleti 1711, se je Händel vrnil v Hannover; a iz nekega pisma, kjer omenja svoje učenje angleščine, je očitno, da je nameraval prej ali slej zopet odpotovati v Anglijo.

London. To se je v resnici zgodilo konec leta 1712, ko je z dovoljenjem svojih hannovrskih gospodov odšel v London, od koder se ni več vrnil. V novem okolju se je posvetil italijanski operi. Do leta 1715 – in do konca tega desetletja hkrati – so nastale štiri. Čeprav ni bil dvorni skladatelj, si je poleg tega pridobival naročila z angleškega dvora, za katerega je napisal nekaj anthemov in eno dvorno odo. Med njegovimi sakralnimi deli tega časa sta uglasbitvi dveh latinskih liturgičnih besedil, *Te Deum* in *Jubilate*, ki sta bili izvedeni pri bogoslužju ob proslavitvi političnega dogodka, utrechtskega miru. Ta je bil v nasprotju z interesi hannovrske hiše, in morda je bil to vzrok, da je bil Händel junija 1713 odpuščen z mesta vodje hannovrske kapele. Hannovrski diplomatski predstavnik v Londonu je odpust obžaloval, a z nenavadnim razlogom: Händel ne bo več vir informacij o zdravju angleške kraljice, ki jih je dobival preko svojega prijatelja, kraljičinega zdravnika. Očitno so bile te informacije – najbrž prav preko londonskega predstavnika – namenjene hannovrskemu dvoru, ki se je zanimal za kraljičino zdravje, saj je bil hannovrski volilni knez, ki je bil v sorodu z družino Stuart, angleški prestolonaslednik. Leta 1714 je kraljica Ana umrla in nasledil jo je Händlov poprejšnji gospod, zdaj angleški kralj Jurij I. Kljub domnevni zameri iz leta 1713 je Händel ostal v dobrih odnosih z angleškimi dvorom.

Iz Händlovih prvih londonskih let sta pomembni še dve deli: Uglasbil je Brockesov pasijon, se pravi pasijonske dogodke podajajoče pesniško besedilo nemškega pesnika Bartholda Heinricha Brockesa. Händlov *Brockesov pasijon* je bil izveden leta 1719 v Hamburgu, in sicer hkrati s Telemannovo, Keiserjevo in Matthesonovo uglasbitvijo istega besedila. Med najbolj znanimi Händlovimi deli pa je njegova orkestrska suita *Water Music* ('Glasba na vodi'). To delo je bilo napisano za dvor in prvič je bilo igrano sredi Temze 17. julija 1717 na enem od čolnov kraljeve regate, ki je imela politično-propagandni namen: kraljeva oseba naj bi bila javno dostopna pogledu podanikov.

Cannons. Leta 1717 je Händel vstopil v službo Jamesa Brydgesa, grofa Carnarvonskega, kasnejšega vojvode Chandoškega (James Brydges, Earl of Carnarvon, Duke of Chandos), in se preselil na njegov podeželski dvor Cannons v bližini kraja Edgware (zdaj v severnem delu Londona). Tam je skomponiral 11 anthemov, imenovanih navadno *Chandos Anthems*, ki so se izvajali v bližnji cerkvi, ki je služila tudi za grofovo kapelo. Kot je razvidno iz teh kompozicij, je imel grof obsežno in sposobno skupino glasbenikov. V istem času sta nastali še dve angleški maski: *Acis and Galatea* ('Acis in Galateja'), ki je bila uprizorjena na grofovem dvorcu in bi jo po današnjih merilih mogli imeti za angleško opero, in *Esther* ('Estera', svetopisemska oseba). Slednja je

imela za osnovo angleški prevod Racinove drame, ki obravnava istoimensko biblično osebo. Händel je to delo kasneje predelal in ga izvajal kot oratorij.

Kraljeva glasbena akademija. A Händel ni ostal pri vojvodi Chandoškem; vrnil se je v London in usmeril svoje moči v uprizarjanje oper v okviru 'Kraljeve glasbene akademije', »The Royal Academy of Music«. To je bila leta 1719 ustanovljena družba, katere namen je bil uprizarjati italijanske opere. Delovala je kot delniška družba, se pravi, da se je izkupiček delil med lastnike delnic. Družba je imela vodstvo, skupino direktorjev, ki so jih volili delničarji, in sicer s številom glasov, ki je bilo premosorazmerno z višino delnic. Kralj sam je družbi odobril stalno vsakoletno podporo. Med delničarji so bili predvsem aristokratski in meščanski ljubitelji italijanske operne umetnosti. Družba tako ni bila zgolj finančno podjetje dobičkaželnih delničarjev, pač pa tudi združenje ljubiteljev operne umetnosti, ki so – tudi zaradi svoje nagnjenosti do umetnost – uživali v družbi določeni prestiž. Händel je bil še istega leta 1719 zadolžen, da odpotuje na kontinent in najame ustrezne italijanske pevce. Zdi se, da ni potoval v Italijo, pač pa le v Nemčijo, v Dresden – spotoma je obiskal rojstni Halle –, in najel italijanske pevce, ki so se mudili na saškem dvoru v Dresdnu. Jeseni je bil imenovan za vodjo akademijskega orkestra z redno plačo. Prva sezona se je začela šele aprila 1720, in sicer z izvedbo ene od oper Giovannija Porte (Giovanni Porta, 1675–1755). Še istega meseca je bila z velikim uspehom izvedena Händlova nova opera *Radamisto* ('Radamist', sin traškega kralja).

Akademija, katere predstave so bile v gledališču Haymarket, je delovala do leta 1728. V vsaki sezoni je bilo izvedeno po nekaj oper z več ali manj ponovitvami. To so bila največkrat na novo napisana dela, včasih tudi ponovitve iz prejšnjih sezon. Skladatelj, ki so komponirali za akademijo, je bilo več, najpomembnejša sta bila Giovanni Bononcini in sam Händel, ki je skoraj vsako leto prispeval novo opero. Vrhunec akademijske dejavnosti sta bili najbrž sezoni 1723–1724 in 1724–1725 z izvedbami Händlovih novih del: *Giulio Cesare* ('Julij Cezar'), *Tamerlano* ('Tamerlan'), *Rodelinda* ('Rodelinda'). V *Juliju Cezarju* sta pela glavni vlogi takrat slovita italijanska pevca Francesco Bernardi (Cezar), znan kot Senesino, in Francesca Cuzzoni (Kleopatra).

Za sezono 1725–1726 je direkcija družbe v želji po večjem uspehu najela še eno slavno pevko, Faustino Bordoni, Hassejevo ženo. To je privedlo do rivalskega nasprotovanja med zdaj dvema primadonama, ki so ga podpihovali najbrž še nasprotniki akademije. Händel je v svojih operah upošteval sposobnosti tako Francesce Cuzzoni kot Faustine Bordoni in za obe je pisal enakovredno. To je zlasti očitno v njegovi operi *Alessandro* ('Aleksander'), kjer Aleksander Veliki istočasno dvori dvema damama, ki sta ju igrali imenovani pevki in ki imata v operi enakovredna glasbena deleža. Vendar rivalstva ni

bilo mogoče preprečiti, kar družbi ni bilo v prid. Tudi sicer je v Londonu proti koncu dvajsetih let zanimanje za italijansko opero začelo popuščati. K temu je morda prispeval tudi sijajni uspeh *Beraške opere*, ki je imela po premieri leta 1727, kot omenjeno, več kot 60 ponovitev. Akademija je zašla v krizo. Njena zadnja sezona se je zaključila junija 1728.

V dvajsetih letih se je Händel dodobra zasidral v Londonu. Medtem ko je v svojih prvih londonskih letih, preden je se je preselil v Edgware, stanoval na Piccadillyju, in sicer v hiši grofa Burlingtona (Earl of Burlington), je leta 1723 najel hišo na Brook Street (zdaj št. 25), v kateri je živel do konca svojega življenja. Istega leta je dobil naziv skladatelja kraljeve glasbene kapele (»Composer of Music for His Majesty's Chapel Royal«). Ta naziv je bil častni, vendar je Händlu omogočal skladateljsko angažiranje na dvoru. Tako je za kronanje novega kralja Jurija II. leta 1727 napisal štiri sijajne antheme, *Coronation Anthems*, med katerimi je tudi *Zadok the Priest*, ki je prešel v stalni repertoar slovesnosti ob ustoličevanju angleških monarhov.

Januarja 1729 je Kraljeva glasbena akademija po finančnem zlomu propadla in Händel je nastopil pot svobodnega umetnika in organizatorja. Vsa nadaljnja leta je pripravljala sezona, na katerih je izvajal svoja operna in oratorijska dela, bodisi nova bodisi stara, najemal zato gledališča, pevce, druge izvajalce, in z ozirom na večje ali manjše zanimanje londonske publike predstave oziroma izvedbe bodisi ponavljal ali pa jih umikal s programa. Vse to je delal do zadnjih dni svojega življenja. Pri tem mu je pomagal Christopher Smith, ki je poleg tega, da je bil njegov glavni kopist, opravljal tudi mnoga organizacijska in poslovna dela v zvezi s pripravami sezon.

Druga akademija. Takoj po propadu akademije leta 1729 je Händel podpisal pogodbo z upraviteljem gledališča Haymarket, po kateri naj bi nadaljnjih pet let v tem gledališču samostojno uprizarjal opere. To Händlovo podjetje se včasih imenuje »Händlova druga akademija«. Odpotoval je v Italijo in najel novih pevskih moči. Na poti je obiskal tudi Halle, kjer se je zadnjič srečal s svojo materjo. V naslednjih letih je nadaljeval z uprizarjanjem svojih italijanskih oper, novih, starih, in pasticciev, vendar z manj uspeha. Vse glasnejše je postajalo nasprotovanje njegovemu skoraj monopolističnemu položaju, ki ga je imel kot organizator opernega življenja. To nasprotovanje je imelo tudi politično ozadje: Händel je imel podporo v kralju Juriju II., ki je zavladal po nenadni očetovi smrti leta 1727, s tem pa je bil bolj ali manj očitno na strani kraljeve stranke. To je vzbujalo nasprotovanje pri kralju nasprotni politični struji, ki je propagirala njegovega sina Friderika, princa Valižanskega (Frederick Louis, Prince of Wales).

V teh okoliščinah se je v zgodnjih tridesetih letih pojavilo novo, Händlu

nasprotno operno podjetje, imenovano Opera of the Nobility, katere osrednja osebnost je bil napolitanski skladatelj Nicola Porpora. Nekateri pri Händlu angažirani pevci so prešli k njemu, med njimi slavni Senesino, Francesco Bernardi. Londonsko operno življenje tridesetih let je bilo tako zaznamovano s konkurenčnim tekmovanjem med Händlom in podjetjem Opera of the Nobility. Ko je Händlu potekla pogodba v gledališču Haymarket, se je preselil v gledališče Covent Garden, Haymarket pa je najela Opera of the Nobility. V gledališču Covent Garden je Händel nadalje uprizarjal opere, polagoma pa začel prehajati na oratorije.

Morda je bilo tudi naporno rivalstvo razlog, da je Händel spomladi 1737 nevarno zbolel. Septembra tega leta je potoval v Aachen, kjer je s parnimi kopelmi povsem odpravil paralizo desne roke kot posledico bolezni. Novembra je bil zopet v polnem delovnem zagonu. V tem času je Opera of the Nobility propadla in Händel se je vrnil v Haymarket, kjer je bila leta 1738 izvedena opera *Serse* ('Kserkses'), ki velja za eno njegovih najboljših. Vse pogosteje je izvajal tudi svoje oratorije in med temi sta bila *Israel in Egypt* in *Saul*, s katerim se je meseca januarja v gledališču Haymarket začela sezona 1739.

Tega leta se je pojavila nova skupina italijanskih operistov, t. i. 'Operna skupnost' (»Opera Party«), ki jo je podpiral Earl of Middlesex (Lionel Cranfield Sackville), vendar se zdi, da sta se obe strani izogibali odkritemu rivalskemu tekmovanju. Händel se je ponovno preselil, tokrat v Lincoln's Inn Fields, kjer je nadaljeval s svojimi predstavami in oratorijskimi koncerti. Vendar je zlata doba italijanske opere v Londonu minevala. V drugi polovici tridesetih let se je vse manj posvečal operi; zadnjo je napisal leta 1740.

Prehod na oratorije. Bolj kot je Händel opuščal opero, bolj se je posvečal oratoriju. Da ima oratorij prihodnost, se je pokazalo že leta 1732, ko je vodja deškega zbora v kraljevi kapeli, Chapel Royal, za skladateljev rojstni dan v enem od gostišč na londonskem Strandu, Crown and Anchor Tavern, izvedel njegovo masko *Esther*. To je vzpodbudilo drugo javno izvedbo: Neznana skupina glasbenikov je na neki način pridobila Händlovo partituro in z upom na finančni uspeh brez njegovega dovoljenja masko ponovno izvedla. Händel, ki je hotel preprečiti nadaljnje nedovoljeno in zanj ne dobičkonosno izvajanje lastnega dela, je reagiral tako, da ga je predelal in ga v gledališču Haymarket, kjer je takrat uprizarjal opere, 2. maja 1732 izvedel sam. Izvedbo svoje predelave je naznanil v časopisu *Daily Journal*. Delo je označil kot »the Sacred Story« in »Oratorio in English«. Napovedal je tudi, da ne bo dramske igre: »There will be no Action on the Stage«. Tako je iz maske *Esther* nastal angleški oratorij. S tem je Händel stopil na pot oratorijskega skladatelja in izvajalca lastnih

oratorijev. V nadaljnjih letih je vse pogosteje komponiral in uvrščal v svoje programe poleg oper tudi oratorije.

Z namenom izvajati svoja dela, tudi nova, se je jeseni 1741 Händel odpravil v Dublin, kjer je ostal do poletja naslednjega leta. Tu je imel vrsto koncertov, vrhunec njegove dublinske sezone pa je bil oratorij *Mesija* (*Messiah*), ki ga je napisal še v Londonu. Delo je bilo izvedeno dne 13. aprila 1742, in sicer v glasbeni dvorani (Great Music Hall) na Fishamble Street. (Stavbe ni več.) Izkupiček od nekaj izvedb je šel v dobrodelne namene. Takoj za *Mesijo* je ustvaril oratorij *Samson*, večinoma še v Dublinu. Idejo za to delo je dobil na privatnem družabnem večeru, ko je nekdo od udeležencev recitiral Miltonov ep *Samson Agonistes* ('Samson bojevnik'). V premorih med branjem je Händel improviziral glasbo, ki naj bi posredovala vsebino in vzdušje pesnitve. Iz Miltonovega besedila je nastal libreto, namenjen Händlovemu novemu oratoriju.

Uspeh v Dublinu je Händla dokončno prepričal, da je žanr, ki mu bo v prihodnosti zagotavljal prvo mesto med angleškimi skladatelji, angleški oratorij. Tako se je na začetku štiridesetih let preusmeril v komponiranje in izvajanje oratorijev. Vsako leto je v postnem času priredil sezono oratorijskih koncertov, ki jo je organiziral sam oziroma s pomočjo svojega kopista Christopherja Smitha: objavil je razpis za vrsto koncertov, navadno dvanajst, si preko abonentov pridobil publiko in v najetem gledališču, največkrat v Covent Gardnu, izvajal, se pravi dirigiral predvideni program. Ta je bil sestavljen skoraj izključno iz oratorijev, med katerimi sta bili navadno dve novi deli, ki ju je spisal prejšnje poletje. Poleg novih del so bila v njegovem programu tudi stara, in med temi si je posebno mesto pridobil oratorij *Mesija*. Ta obrazec se je ponavljal iz leta v leto. Drugače je bilo v sezoni 1744–1745, ko Opera Party iz finančnih razlogov ni bila sposobna organizirati operne sezone; Händel se je preselil v Haymarket, kjer je v prvi polovici leta 1745 izvedel 16 od obljubljenih 24 koncertov. Sezona se je začela z oratorijem *Hercules*, ki so ga nekateri z ozirom na nebiblično vsebino razumeli kot angleško opero.

Čas od poletja 1745 do aprila 1746 je bil v angleški zgodovini zaznamovan z jakobitskim uporom. Princ Charles Edward Stuart se je z namenom, da bi zrušil vladajočo hannovrsko dinastijo, junija 1745 izkrcal na Škotskem in začel prodirati proti jugu. Vsesplošno vzdušje napetosti in podpore vladajočemu kralju Juriju II. je vplivalo tudi na Händlovo delo. Ko je princ Viljem, vojvoda Cumberlandski, sin Jurija II., aprila 1746 premagal jakobite, je bilo za primerno obeležje zmage že prepozno. A čez poletje 1746 je Händel napisal oratorij *Judas Maccabaeus* ('Juda Makabejec'), v katerega naslovnem bibličnem junaku je bilo mogoče prepoznati zmagovitega kraljevega sina. Oratorij je imel tiskani

libreto s posvetilom vojvodi Cumberlandskemu in z velikim uspehom je bil izveden v Händlovi naslednji sezoni 1747.

Händlovo preusmeritev na oratorij je mogoče gledati z različnih zornih kotov. Izvajanje oratorijev je bilo organizacijsko lažje in cenejše: Za izvedbo oratorija ni bilo treba scene in kostumov, in ker je bilo besedilo angleško, ga je bilo mogoče izvesti brez dragih italijanskih pevcev. Kljub temu oratorij ni nudil manj kot opera: Imel je zgodbo in enako lepe, raznolike, glasbeno dražljive in zanimive arije. Poleg tega je Händel v oratorijih povečal vlogo zbora in številni zbori njegovih oratorijev so se morali zdeti enako privlačni kot arije. Z družbenega zornega kota so bili oratoriji že zaradi tega, ker so bili v angleškem jeziku, bliže širšemu sloju londonskih meščanov kot italijanska opera. A tudi njihova največkrat starozavezna svetopisemska vsebina je bila zaradi splošne poznanosti motivov in njihovih etičnih implikacij bliže londonski publikli kot zgodovinska ali mitološka snov italijanskih oper. S preusmeritvijo na angleški oratorij je Händel brez dvoma sledil tendencam angleške družbe svojega časa.

Spomladi 1749 se je v Londonu bučno praznoval aachenski mir, s katerim se je končala vojna za avstrijsko nasledstvo. Händel je za priložnost prispeval anthem, ki se je izvedel v kraljevi kapeli sredi zahvalnega bogoslužja dne 25. aprila. A glavni dogodek praznovanja je bil ognjemet, ki naj bi bil prirejen ob novem, prav za to priložnost zgrajenem slavoloku v londonskem Green Park. Ognjemet naj bi uvedla Händlova glasba, in tako je nastala suita *The Music for the Royal Fireworks*. Novo delo je vzbujalo toliko vsesplošnega zanimanja, da je bilo v obliki vaje na prostem predhodno javno izvedeno. Čeprav je bilo obisk vaje treba plačati, ji je po sočasnem poročilu prisostvovalo 12.000 poslušalcev, ki so povsem zaprli bližnji most (London Bridge), tako da ga »tri ure ni mogla prečkati nobena kočija«. Nekaj dni kasneje, dne 27. aprila, je Händlova suita v resnici uvedla ognjeni spektakel.

Zadnja leta. Poleti 1750 je bil Händel zadnjič v Nemčiji, kjer je obiskal svoje sorodnike in znance, zaradi česar se je komponiranje oratorija za naslednje leto zavleklo. Ko je v začetku leta 1751 komponiral oratorij *Jephta*, in sicer zbor *How Dark, o Lord, are Thy Decrees*, se mu je nenadoma tako poslabšal vid, da z delom ni mogel nadaljevati; to je sam zabeležil na nastajajočo partituro. Kljub težavam z vidom je izvedel sezono, ki pa je imela zaradi smrti princa Valižanskega (Frederick Louis, Prince of Wales) le osem koncertov. Čez poletje 1751 je dokončal oratorij *Jephta*, ki ga je med drugimi deli izvajal v sezoni 1752. Do začetka leta 1753 se mu je vid kljub operacijam toliko poslabšal, da ni mogel več komponirati, brati ter predelovati svojih starih partitur. (Eno od operacij je izvedel kirurg, ki je operiral tudi J. S. Bacha.) S tem je bilo njegovo glasbeno delovanje resno ogroženo. Kljub temu so se njegove sezone nadaljevale.

Pomagala sta mu njegov kopist Christopher Smith, ki je bil tudi poprej soorganizator njegovih koncertov, ter Smithov sin John Christopher. Ta je prevzel glasbeno vodstvo, se pravi, da je pripravil orkester in pevce, vodil vaje in dirigiral dejanske koncerte. Vendar so se na Händlovih koncertih izvajala zdaj le stara ali malenkostno predelana stara dela, saj oslepel skladatelj ni mogel več komponirati. Zdi se, da je novo glasbo, kolikor je je bilo, po Händlovih osnovnih zamislih dejansko skomponiral John Christopher Smith. Od starih del sta bila vsako leto na programu oratorija *Mesija* in *Juda Makabejec*.

Zadnja Händlova sezona se je začela 2. marca 1759. Skladatelj je bil šibak in slabega zdravja. Poslednji koncert je imel 6. aprila, ko se je izvedel njegov *Mesija*. Po tem koncertu ni več vstal s postelje in 14. aprila je umrl, star štiriinšedemdeset let.

Opus. Händel je zapustil ogromen glasbeni opus. Popis njegovih kompozicij (Händel-Werke-Verzeichnis, HWV) vsebuje 612 enot, kar pa o množini glasbe ne pove veliko, saj so pod samostojnimi številkami tako oratoriji kot drobni menueti. Iz preglednice 49 je razvidno, katerim žanrom se je Händel posvečal in kateri so v njegovem opusu slabo prisotni ali odsotni. Če zanemarimo podrobnosti, je v njegovem opusu 42 oper, ki jim je mogoče prišteti še dve maski (*Acis and Galathea* in *Esther*), in okoli 25 oratorijev.

Med operami veljajo za najboljše tiste iz zlatega obdobja njegove akademije: *Giulio Cesare*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, ter pozna opera *Serse*. Od oratorijev so znani zlasti tile: *Esther*, *Messiah*, *Samson*, *Joseph and his Brethren*, *Saul*, *Israel in Egypt*, *Solomon*, *Susanna*, *Judas Maccabaeus*, *Jephta*. Vsi ti imajo biblično tematiko, vendar se je v nekaterih Händel oziroma libretist precej odmaknil od *Svetega pisma* in oblikoval vsebino v smislu operne zgodbe. Nekaj oratorijev nima biblične vsebine in so s tem bolj kot oratoriju podobni angleški operi, le da ne predvidevajo scenske uprizoritve. Taka sta npr. *Hercules* in *Semele*.

Velika večina Händlove lirike je italijanska: kakih 100 italijanskih kantat, nekaj čez 20 t. i. duetov za dva solista in continuo, ki so pogosto večstavčna dela in sodijo tako v isto žanrsko skupino kot kantate. Poleg tega je tu še cela vrsta posamičnih italijanskih arij. Uglasbitev angleških lirskih besedil je znatno manj: nekaj od in nekaj angleških pesmi s continuumom.

Händlova protestantska sakralna glasba, kolikor je je bilo, je izgubljena. Katoliška obsega okoli 15 uglasbitev latinskih liturgičnih ali paraliturgičnih ter nekaj uglasbitev italijanskih besedil. Večina teh skladb sestoji iz več stavkov. Anglikanskemu bogoslužju pripada nekaj čez 30 anthemov. Uglasbitve *Te Deum* in *Ps 100* so nastale za posebne priložnosti in so konfesionalno nedoločene.

Preglednica 49: Händlov opus

HWV	Žanr, podžanr	Opombe
Opere, odrska dela		
1–4	nemške opere	
5–42	italijanske opere	
43–45	glasba za angleške igre	
Oratoriji		
46–71	oratoriji (vključno z eno oziroma dvema maskama)	
Lirika		
72–73	serenate (italijanske)	
74–76	angleške ode	
77–177	kantate (italijanske)	
178–199	dueti (italijanski)	eno- in večstavčne kompozicije
200–201	trii (italijanski)	večdelne kompozicije
202–210	arije (nemške)	
211–227	arije (italijanske)	
228	24 angleških pesmi	
Sakralna glasba		
229	7 protestantskih kantat	izgubljeno
230–245	it. in lat. paraliturgična besedila	za katoliško bogoslužje
246–257	anthemi	za vojvodo Chandoškega in za Chapel Royal
258–261	anthemi	za kronanje Jurija II.
262–268	anthemi	za razne priložnosti
269–277	solistični anthemi	
278–283	Te Deum, Jubilate	Jubilate: angl. prevod Ps 100
284–286	angl. sakralne pesmi	
Orkestrska glasba		
287–311	koncerti za 1 ali 2 sol. in ork.	
312–335	concerti grossi, orkestrski koncerti	
336–356	uverture, suite, simfonije, suitni stavki	
Ansambelska glasba		
357–379	sonate za enega solista in continuo	
380–405	triosonate	
406–425	kompozicije za razne zasedbe, tudi pihalne	
Čembalska glasba		
426–456	suite, uverture	
457–612	posamezne skladbe	večinoma enostavčne

V Händlovem instrumentalnem opusu je okoli 40 koncertov. Med temi so tri zbirke po 6 koncertov za orgle in orkester, 1 koncert za dvoje orgel in orkester,

dve zbirki concertov grossov (op. 3 in op. 6) s 6 oziroma 12 koncerti, nekaj koncertov za oboo in orkester in 1 za violino in orkester. Koncerti za orgle, ki predstavljajo v zgodovini koncerta novi tip, so bili spisani za Covent Garden, kjer jih je Händel izvajal med odmori svojih predstav. S podobnim namenom je konec leta 1739 ustvaril zbirko 12 concertov grossov, ki so nastali za njegove koncerte, ki jih je imel v tistem času v gledališču Lincoln's Inn Fields. Izdal jih je kot opus 6, morda z zavestno aluzijo na Corellijevo zbirko concertov grossov z isto številko opusa. Händel je nadalje napisal vrsto orkestrskih suit; med temi sta *Water Music* in *Music for the Royal Fireworks*. Solističnih sonat (za violino, oboo, flavto in continuo) je okoli 20, prav tako tudi triosonat. Med njegovimi drugimi ansambelskimi deli jih je nekaj tudi za pihalne sestave.

Skladatelj čembalski opus sestoji iz vrste suit in večjega števila posamičnih enostavnih skladb. Suite so raznolike in nimajo nujno vseh standardnih plesnih stavkov. Očitno si je skladatelj pod izrazom *suita* predstavljal kakršna koli zaporedja kompozicij; tako sestoji npr. ena od njegovih suit (HWV 434) iz preludija, stavka, poimenovanega kot sonata, in variacij. Med enostavnimi skladbami so kompozicije, poimenovane kot arija, preludij, *capriccio*, več *ciaccon*, ki so pravzaprav variacije, številni plesi, nekaj fug, sonate in sonatine. Sonate in sonatine so krajše enostavne skladbe.

HÄNDLOV NAČIN KOMPONIRANJA

Händlove partiture so večinoma ohranjene, zlasti tiste iz njegovega londonskega obdobja. Ker je vanje večkrat vpisoval datume, s čimer si je beležil napredovanje dela, je iz njih razvidno, kako je potekal njegov ustvarjalni proces. Ko je komponiral novo opero ali oratorij, je najprej strnjeno in v enem zamahu oblikoval celotna dejanja: zamislil si je arije in zборе, jih tudi dejansko skomponiral in fiksiral, ne da bi jih dokončno izdelal, se pravi orkestriral, medtem ko je besedilo recitativov le prepisoval in ga ni uglasbljal. Ko je imel na ta način že oblikovano celoto, je začel izdelovati partituro: dokončno je izdelal arije in zборе, jih orkestriral, uglasbil recitative, pri čemer je svoje osnovne zamisli lahko tudi še spreminjal. Izvedbe so potekale po kopijah profesionalnih prepisovalcev. Pri pripravi izvedb je svoje delo še zmeraj spreminjal, izboljševal, in sicer tako po lastni presoji kot tudi zaradi okoliščin, npr. pevcev. To je delal tudi ob ponovitvah, zaradi česar obstojijo nekatera njegova dela v več verzijah.

OPERE

Najizčrpnjša monografija o Händlu (njen avtor je Winton Dean) deli njegove opere z ozirom na vsebino v tri skupine: herojske, magične, antiherojske. Herojske prikazujejo vladarje, velikaše, največkrat osebnosti iz antične

zgodovine. Prikazujejo jih na resni način, kot osebnosti, ki v določenih zgodovinskih in življenjskih okoliščinah zasledujejo svoje cilje. Ob tem se zgodovinsko dogajanje pogosto prepleta z ljubezenskimi zgodbami in intrigami, ki rastejo iz navzkrižnih ljubezenskih nagnjenj. V magičnih operah imajo v razvoju dogajanja osrednje mesto čarovniške moči, lažna iluzija, prividni, neresnični, začarani svet. Antiherojske opere tudi prikazujejo pomembne junake, vendar je pri tem na prvem mestu parodija, posmeh, satira. Mnogi libreti Händlovih oper so bili narejeni po že obstoječih italijanskih libretih ali pa predstavljajo nove upesnitve v libretistiki časa znanih in modnih tem.

Händlove opere pripadajo tipu italijanske opere serie; točneje bi bilo treba reči, da v večji ali manjši meri utelešajo ideale opere serie, tako v vsebinskem kot oblikovnem smislu. Po vsebini so operi serii najbližje herojske opere, manj pa ji ustrezajo magične. Tako kot opera seria imajo Händlove opere po tri dejanja, ki so razdeljena na vrsto scen. Začenjajo se z uverturo. Pogovori so uglasbeni kot recitativi; med recitativi so arije, ki pogosto zaključujejo prizore in v katerih osebe izpovedujejo razpoloženja in čustva, do katerih privede prav dogajanje v predhodnem recitativu. Oblikovno si torej v Händlovih operah – skladno s konvencijami opere serie oziroma opere 18. stoletja sploh – sledijo recitativi in arije oziroma dueti ali terceti. Arije so skoraj vedno v obliki da capo. Zbori so v Händlovih operah redki. Kot v operi serii so tudi pri Händlu osebe hierarhizirane: osebe prvega ranga oziroma par prvega ranga ima največ arij, par drugega ranga manj, stranske osebe le po eno, dve.

G. F. HÄNDEL, GIULIO CESARE IN EGITTO

Kot primer Händlove opere se lahko izbere ena najbolj znanih. Opera *Julij Cezar v Egiptu* je nastala kot peta Händlova opera v okviru The Royal Academy of Music. Libreto zanjo je oskrbel Händlov londonski libretist Nicola Haym; dejansko je predelal in razširil libreto istoimenske beneške opere iz leta 1677, delo libretista Giacomina Francesca Bussanija in skladatelja Antonia Sartoria. Zgodovinsko ozadje zgodbe so dogodki, opisani v zadnjih poglavjih Cezarjevega komentarja *De bello civili* ('O državljanski vojni'). Händel je opero komponiral leta 1723 in v mislih je imel določeno zasedbo; ker se je ta kasneje spremenila, je spremenil tudi glasbo. *Julij Cezar* je bil prvič predstavljen 20. februarja 1724, in sicer v gledališču Haymarket v Londonu. Naslovno vlogo je pel Senesino (Francesco Bernardi), Kleopatra Francesca Cuzzoni, Seksta Margherita Durastanti, kar so bila najslavnejša pevska imena časa. Opera je bila zelo uspešna; skladatelj jo je izvajal še leta 1725, 1730 in 1732 in vsega skupaj jo je izvedel 38-krat. Za skladateljevega življenja je bila izvajana še v

Hamburgu, Parizu, Brunswicku. Prvo novodobno oživitev je doživela leta 1922 v Göttingenu.

Osebe se delijo na skupino Rimljanov in skupino Egipčanov. Rimljani: Cezar (Cesare), rimski cesar; Kurio (Curio), rimski tribun; Kornelija (Cornelia), Pompejeva vdova; Sekst (Sesto), Pompejev in Kornelijin sin. Egipčani: Kleopatra (Cleopatra), egipčanska kraljica; Ptolomej (Tolomeo), egipčanski kralj, Kleopatrin brat; Ahila (Achilla), Ptolomejev general; Nireno (Nireno), Kleopatrin služabnik in zaupnik.

Cezar je pri Farzalu v Grčiji porazil svojega tekmeca Pompeja. Sledi mu v Egipt, kjer vladata Ptolomej in kraljica Kleopatra, njegova sestra, ki se ne moreta sporazumeti o prvenstvu.

I. dejanje, 1. prizor: Cezar, Kurio, njuno spremstvo, Egipčani. Zbor Egipčanov pozdravlja Cezarja, ki s tribunom Kuriem prečka most čez enega od nilskih rokavov. Cezar se čuti zmagovalca. Prepričan je, da je prišel dovolj zgodaj, da bo lahko preprečil morebitne zveze med Pompejem in Egipčani. *Glasba:* Opera se začne s francosko uverturo. Sledi zbor, ki je zasnovan homofono, in temu Cezarjeva 1. arija (*Presti omai*), ena redkih, ki ni v obliki da capo. Arija je izredno dinamična, koloraturna in virtuoзна. Cezarja kaže kot zmagovalca, glavno osebo opere pa kot virtuoznega pevca. Kratek pogovor med Cezarjem in Kuriem je oblikovan kot recitativ. *2. prizor:* prejšnji, Kornelija, Sekst. Nastopita Kornelija in Sekst, žena in sin premaganega Pompeja. Cezarja prosita, naj se neha bojevati in naj vzpostavi mir. Cezar privoli, vendar hoče, da pride v znak pomiritve Pompej osebno k njemu: »Naj bo zmagovalec [Cezar] zmagovalca [Pompeja] premagan [po višjem ukazu miru].« *Glasba:* Pogovor je zasnovan kot recitativ, ki se brez vidnejših presledkov nadaljuje iz prvega, preko drugega v tretji prizor. *3. prizor:* Ahila, njegovo spremstvo, prejšnji. Nastopi Ahila, Ptolomejev general, s skupino Egipčanov. Pokloni se Cezarju v imenu svojega gospoda, egiptovskega kralja Ptolomeja, ki preko Ahila vabi Cezarja, da se nastani v njegovi palači. Prinese mu Ptolomejev dar: glavo Cezarjevega sovražnika Pompeja, ki ga je dal ubiti. Egipčani odkrijejo pladenj, ki so ga prinesli, in na njem je Pompejeva glava. Rimljani so zgroženi. Kornelija, Pompejeva žena, se onesvesti. Tudi Cezarja popade bes ob tem krutem in po njegovem mnenju kralja nevrednem dejanju. Besen z grožnjami odslovi Egipčane. *Glasba:* Vsi pogovori so v recitativu. Prizor zaključuje 2. Cezarjeva arija (*Empio, dirò, tu sei*), izraz njegovega besa, s katerim odslovi Ahila in Ptolomejeve ljudi. *4. prizor:* Kornelija, Sekst, Kurio. Egipčani in Cezar odidejo, ostanejo le Kornelija, Sekst in Kurio. Ko se Kornelija zave, zgrabi Sekstov meč in se skuša ubiti, a Kurio jo prestreže. Kurio, ki jo je nekdaj ljubil in jo še vedno ljubi, se ji ponudi za moža, ki se bo kljub temu, da je v Cezarjevem

taboru, maščeval za Korneliji storjeno krivico, Pompejev umor. Kurio odide, ne da bi dobil odgovor. Sekst in Kornelija sta zaskrbljena nad svojo usodo, ki ju je pustila sama sredi sovražnikov. Kornelija odide, Sekst ostane sam. Zave se, da tožbe ne pomagajo. Sklene se maščevati za očetovo smrt. *Glasba*: Dramatični dogodki potekajo preko recitativov. Ko ostaneta mati in sin sama, ima Kornelija svojo 1. arijo (*Priva son*), s katero izpove svojo skrb in bolečino in s katero skuša vzbuditi sočutje; v tem smislu je arija spевна in počasna. Po kratkem Sekstovem recitativu sledi njegova 1. arija (*Svegliatevi nel core*). Njeno besedilo ima dvoje različnih vsebin: prva kitica je klic k obrambi in maščevanju, druga spomin na umrlega očeta, katerega senca bo Sekstu stala ob strani. Prvi in tretji del da capo arije sta zato povsem drugačna od srednjega. Srednji poteka v počasnejšem tempu, je izraz zamišljenosti in motivično je povsem neodvisen od močno razgibanega in dramatičnega prvega (in tretjega) dela. Z dvema različnima afektnima stanjema, izraženima s povsem različno in motivično nepovezано glasbo, je arija odklon od običajne zasnove arije da capo, kar ima svoj razlog v tem, da je skladatelj skušal slediti vsebini njenega besedila. *5. prizor*: Kleopatra s spremstvom v svojih prostorih, potem Nireno, Ptolomej s spremstvom. Kleopatra, Ptolomejeva sestra, meni, da bi morala biti ona kraljica Egipta. Nastopi Nireno, njen služabnik in zaupnik: sporoči ji, da je Ptolomej dal ubiti Pompeja in da je poslal njegovo glavo Cezarju, da bi se mu prikupil in obdržal egiptovski prestol. V tem pride tudi sam Ptolomej s svojimi stražarji. S Kleopatro se sporečeta za prvenstvo v Egiptu, saj jo ima kot žensko Ptolomej za neprimerno za vladanje. Kleopatra sklene, da bo po drugi poti, kot lepotica, pridobila Cezarjevo naklonjenost in prišla tako do egiptovskega prestola. *Glasba*: Pogovori potekajo v recitativu. Prizor se zaključi s Kleopatrino 1. arijo (*Non disperar*), s katero se junakinja predstavi kot zapeljiva ženska, prepričana v moč svoje spogledljivosti. Glasba arije je temu primerno lahkotna in živahna. *6. prizor*: Ptolomej in Ahila. Ahila poroča Ptolomeju, kako je bil Cezar ob Pompejevi glavi ogorčen. Ptolomej spozna, da si s svojim dejanjem ni pridobil Cezarjeve naklonjenosti, kar povzroči v njem mržnjo do Cezarja. Ahila Ptolomeju svetuje, naj da Cezarja ubiti, tako kot Pompeja. Sam se ponudi za izvršitelja dejanja, če mu Ptolomej obljubi, da mu bo dovolil vzeti za ženo Pompejevo vdovo Kornelijo. Ptolomej, besen na Cezarja, je navdušen nad načrtom. *Glasba*: Pogovor je uglasben kot recitativ. Prizor se konča s 1. Ptolomejevo arijo (*L'empio, sleale*), v kateri Ptolomej izrazi jezo nad Cezarjem, ki mu skuša vzeti kraljestvo. *7. prizor*: Cezar, kasneje Kurio, Kleopatra, Nireno ter njuno spremstvo. V svojem taboru Cezar ob Pompejevem pepelu razmišlja o ničnosti človeškega življenja. Nastopi Kurio in napove obisk: vstopijo Kleopatra, preoblečena v preprosto dekle, njen služabnik Nireno in

spremljanje. Kleopatra, ki se Cezarju predstavi kot ena od Kleopatrinih spremljevalk, Lidija po imenu, pove, da je prišla prosit za pravico. Cezar naj jo brani pred tiranskim Ptolomejem. Tako Cezar kot Kurio sta povsem brez moči pred Kleopatrino oziroma Lidijino lepoto. Cezar ji obljubi pomoč. Cezar in Kurio odideta, Nireno in Kleopatra pa se veselita uspeha, saj sta različno videla, kako je bil Cezar ob pogledu na Kleopatro očaran. Kleopatra se zave moči, ki jo ima njena lepota. V tem se približa Pompejeva žena Kornelija. Nireno in Kleopatra se skrivata, da bi opazovala dogajanje. *Glasba*: Cezarjev monolog ob pepelu njegovega nekdanjega sovražnika je uglasben kot počasni spremljani recitativ. Pogovori so v recitativu. Naslednja, 3. Cezarjeva arija (*Non è si vago*) je izraz njegovega občudovanja Lidijine oziroma Kleopatrine lepote. Cezar se v njej kaže drugačen: v nasprotju s prejšnjimi vehementnimi koloraturnimi arijami je ta po svojem značaju kot preprosta in lepa pesem. Ko Cezar odide, sledi po kratkem recitativu 2. Kleopatrina arija (*Tutto può donna vezzosa*), ki govori o tem, da more lepa ženska doseči vse. Arija ima veder in vesel izraz. Konec scene, ko Kleopatra in Nireno opazujeta prihod Kornelije, je v recitativu. 8. prizor: prejšnja, Kornelija, potem Sekst. Kornelija nagovori mrtvo posodo, v kateri je pepel njenega moža Pompeja. Za tem se začne ozirati po orožju, s katerim bi maščevala moževo smrt, se pravi, ubila Ptolomeja. Že izbere meč, ko pride njen sin Sekst: maščevati očeta je njegova naloga. Ko Sekst razmišlja, kako bi se pretihotapil v Ptolomejevo palačo, prideta Kleopatra kot Lidija in Nireno iz skrivališča: obljubita mu pomoč, saj tudi sama mrzita Ptolomeja. Sekst se veseli bližajočega se uspeha. Slednjič ostane Kleopatra sama; vesela upa, da se bodo njene sanje, uničiti brata in vladati Egiptu, uresničile. *Glasba*: Kornelijino razmišljanje ob pepelu umrlega moža je vzporednica Cezarjevemu na začetku prejšnjega prizora. Glasbeno je počasni arioso. Nadaljnji pogovori so v recitativu. Ob koncu sta dve ariji, ločeni s kratkim recitativom. Obe govorita o upanju. Sekstova 2. arija (*Cara speme*) je počasna in lirski, Kleopatrina 3. arija (*Tu la mia stella sei*) pa živahna in lahkotna. 9. prizor: Cezar s svojim spremstvom v Ptolomejevi palači, Sekst, Kornelija, Ptolomej s svojim spremstvom, Ahila. Cezar pride s svojim spremstvom v Ptolomejevo palačo, kjer naj bi se na Ptolomejevo povabilo nastanil, a kjer naj bi bil po Ptolomejevem in Ahilovem načrtu tudi zahrbtno umorjen. Cezar in Ptolomej se hlinita drugemu drugemu. Cezar primerja Ptolomeja s soncem, vendar navrže, da slabo dejanje zatemni vsako še tako veliko luč. Ptolomej odkaže Cezarju spremstvo, ki ga bo povedlo v njegove prostore. Cezar se zaveda, da prežijo nanj kot lovec na svoj plen. *Glasba*: Pogovori so v recitativu. Scena se konča s 4. Cezarjevo arijo (*Va tacito e nascosto*), katere besedilo je pesniška primera. Njen prvi del podaja sliko lovca, ki oprezno, tiho, zvito preži na svoj

plen. Drugi del arije je razveza primere: tako ravna tisti, ki snuje nekaj slabega. S tem ima Cezar v mislih Ptolomeja, s čimer pokaže, da ve, v kakšnem položaju je. Misel na lovca in lov je dala Händlu priložnost, napisati arijo z lovsko tematiko. V ariji nastopa poleg godal rog, lovsko glasbilo, ki se poslužuje za glasbilo značilne figuralike razloženih akordov. Lovska glasba s stališča drame na tem mestu gotovo ni neobhodno potrebna. Izmenjavanje Cezarjevega petja s solističnim rogom v smislu odmeva, ki nakazuje odmevanje lovskega roga v naravi, je celo v nasprotju z dramsko situacijo, saj besedilo poudarja, da je lovec skrit. A skladatelj je besedilo in njegovo primero vzel kot vzpodbudo za ustvaritev glasbe z lovsko tematiko, s čimer je opera kot celota glasbeno pestrejša in popolnejša. *10. prizor*: Kornelija, Sekst, Ptolomej in Ahila. Cezar odide. Kornelija in Sekst z neprizanesljivimi besedami obdolžita Ptolomeja zločina nad Pompejem, Kornelijinim možem in Sekstovim očetom. Ptolomej se ujezi in ukaže nesramnega Seksta vreči v ječo, za Kornelijo pa odredi, da bo morala skrbeti za rože v vrtu poleg njegovega harema. Na tihem jo obljubi Ahilu, kot je bilo domenjeno, v resnici pa si misli, da jo bo imel zase. *Glasba*: Prizor poteka v recitativu, ki se brez presledka nadaljuje v naslednji prizor. *11. prizor*: Kornelija, Sekst, Ahila. Ptolomej odide, ostanejo Kornelija, Sekst in Ahila. Slednji izpove Korneliji svojo ljubezen; če ga vzame za moža, ji obljubi, da bo njo in Seksta obvaroval pred Ptolomejevim ukazom. Kornelija odbije vsako zvezo z Ahilo, barbarskim Egipčanom. Ko Ahila to sliši, pokliče vojake, ki naj bi izvršili Ptolomejev ukaz. Mati plane k sinu, ga objame in ne izpusti iz objema. Ahila jo opozori, da bodo njene želje izpolnjene šele, ko ga bo vzljubila. Dejanje se konča s prizorom objetih Kornelije in Seksta, ki ju hočejo vojaki razdružiti. *Glasba*: Pogovori potekajo v recitativu, ki se brez presledka nadaljuje iz prejšnjega prizora. Ko Ahila opozori Kornelijo, da je njena rešitev pogojena s tem, da ga vzljubi, izpove svojo ljubezen s svojo 1. arijo (*Tu sei il cor*). Kratek recitativ med Kornelijo in Sekstom, ki ju skušajo vojaki razdružiti, vodi do njenega dueta (*Son nata a lagrimar / Son nato a sospirar*), s katerim se konča prvo dejanje. Duet ima obliko da capo. Po svojem značaju je lamento, kot se je oblikoval v glasbi 17. stoletja. V basu se pojavlja motiv padajočih tonov v intervalu čiste kvarte od tonike do dominante, značilni ostinatni bas mnogih lamentov. Vendar ga Händel ne jemlje kot ostinato, pač pa kot del prosto razvijajoče se basovske melodije, ki se pojavlja tako v molu kot v duru.

II. dejanje, 1. prizor: Kleopatra v svojih prostorih, Nireno. Kleopatra in Nireno sta inscenirala Parnas in na njem Palačo kreposti. Na obronkih inscenirane gore se bo Kleopatra prikazala Cezarju kot posebljena Krepost, obkrožena z devetimi muzami; tako bo Cezarja zagotovo dokončno očarala in pridobila zase. Kleopatra da Nirenu zadnja navodila: ko bo Cezar prišel in ko se

bo zaljubil vanjo, misleč, da je Kleopatrina služabnica Lidija, naj mu Nireno sporoči, da ga »Lidija« čaka v svoji sobi. Tam mu bo izdala Ptolomejeve hudobne naklepe proti njemu. *Glasba*: Drugo dejanje uvaja zelo kratka uvertura nekaj taktov. Pogovor med Kleopatro in Nirenom je uglasben kot recitativ. 2. prizor: Nireno, Cezar, Kleopatra kot alegorija Kreposti. Pride Cezar in ljubka glasba, »sinfonia«, ga povsem očara. Za tem se odpre scena, ki si jo je zamislila Kleopatra: prikaže se mu kot Krepost, obdana z muzami. Sredi scene Kleopatra zapoje ljubezensko arijo brez omembe osebe, ki ji je namenjena. Cezar pohiti proti pobočjem insceniranega Parnasa, a ta nenadno izgine. Nemočnemu pred lastnimi čustvi mu Nireno pove, da ga Lidija pričakuje v svoji sobi in da ga bo povedla h Kleopatri. Cezar je ob tem dražčem odlašanju snidenja z ljubo Lidijo, kot misli, le še bolj neučakan in zaljubljen. *Glasba*: Recitativ iz 1. prizora se brez večje zarezze nadaljuje v 2. prizor. Ko Nireno napove, da se bo Lidija v kratkem prikazala, se zasliši instrumentalni interludij, ki je v libretu naveden kot »vaga sinfonia di vari stromenti«; znotraj interludija si sogovornika izmenjata nekaj besed, zapetih kot recitativ. Pogovor se nadaljuje z recitativom. Ob odprtju prizora s Parnasom se ponovno oglasi instrumentalni interludij, ki je oblikovno nadaljevanje poprejšnjega. Kratek Cezarjev recitativ vodi do 4. Kleopatrine arije (*V'adoro, pupille*). Ob tej ariji se izkaže, da je bil poprejšnji interludij le večkrat prekinjeni instrumentalni ritornello Lidijine oziroma Kleopatrine arije. Lidija kot alegorija Kreposti poje, kako občuduje neke neimenovane oči, ki ji kot ljubezenske puščice povzročajo rane. S tem, da igra zaljubljenko, skuša doseči, da bi bil Cezar povsem nemočno zaljubljen vanjo. Temu primerno je arija izrazito spевна in prizadeva si biti lepa. Ob koncu srednjega dela, tik pred ponovitvijo prvega v smislu oblike da capo se Cezar vmeša z občudovanje izražajočimi besedami. Glasbeno to pomeni prekinitev arije s kratkim recitativom. Z vsem prikazanim je prizor primer tega, kako skladatelj prilagaja shemo zaporedja zaključenih recitativov in arij dramskemu dogajanju. Scena se nadaljuje z recitativom in konča s Cezarjevo 5. arijo (*Se in fiorito ameno prato*). Kot mnoge ima tudi ta za osnovo pesniško figuro primere. Prvi del besedila pravi, da je petje v listju skritega ptička toliko bolj privlačno. Drugi del besedila razveže primero: tudi Lidija, ki tako prepeva (tj. kot skriti ptiček), doseže, da se vanjo zaljubi vsako srce. Zaradi primere s ptičem je arija onomatopeja ptičjega petja. To je skladatelju omogočilo pokazati nadaljnji aspekt lastne glasbenosti in ustvariti arijo z izrazito glasbeno vsebino. 3. prizor: Kornelija in Ahila na vrtu pri Ptolomejevem haremu. Kornelija neguje cvetlice in žaluje nad svojo usodo. Približa se ji Ahila in ji obljubi svobodo, če bi ga vzljubila. Kornelija ga odločno zavrne. *Glasba*: Sceno uvaja Kornelijina 2. arija (*Deh, piangete*). Molska tonaliteta, počasni tempo, odsotnost glasbil razen

continua so zunanji znaki njene vsebine, ki podaja žalostni, turobni Kornelijin položaj. Scena se nadaljuje z recitativom, ki se brez presledka nadaljuje v naslednjo sceno. 4. prizor: prejšnja, Ptolomej. Pridruži se jima Ptolomej. Ahila se mu potoži zaradi Kornelijine trdosrčnosti. Pove mu tudi to, da je vse pripravljeno za Cezarjev umor. Ptolomej mu še enkrat obljubi Kornelijo, če ubije Cezarja, sam pri sebi pa je seveda odločen, da bo drugače. Ahila obljubi Korneliji vse dobro, če bi do njega ne bila kruta. Ko Ahila odide, poskuša pri Korneliji svojo srečo Ptolomej. Tudi ta je zavrnen: Kornelija, Rimljanka, ne bo ljubila Egipčana. Kornelija se umakne, Ptolomej ostane sam in snuje hudobne naklepe, kako bo uporabil silo. *Glasba*: Recitativ iz prejšnje scene se nadaljuje. Preden Ahila zapusti oder, ima svojo 2. arijo (*Se a me non sei crudele*). Njeno besedilo je namenjeno Korneliji in sestoji iz dveh pogojnikov: Če Kornelija ne bo neusmiljena, ji bo njegovo srce zvesto. Srednji del da capo arije prinaša drugi pogojnik: Če pa se Kornelija ne bo spremenila, naj ne pričakuje nič dobrega. Scena se nadaljuje z recitativom in zaključí s Ptolomejevo 2. arijo (*Si, spietata*), katere vsebina je grožnja Korneliji. 5. prizor: Kornelija, kasneje Sekst. Kornelija zase ne vidi drugega izhoda kot smrt; vreči se namerava k divjim zverem, ki jih ima Ptolomej v bližini svojega harema. Zaustavi jo sin Sekst, ki se je z Nirenovo pomočjo pretihotapil na vrt pri haremu. *Glasba*: Scena je zasnovana v recitativu, ki se nadaljuje v naslednji prizor. Skladno z vsebino je recitativ dramatičen; oblikovan je tako, da nudi igralcem oziroma pevcem ustrezno dramatično predstavitev dogajanja. 6. prizor: prejšnja, Nireno. Nastopi Nireno in sporoči Korneliji Ptolomejev ukaz, da mora biti Kornelija premeščena v njegov harem. Hkrati ponudi materi in sinu pomoč: kot sovražnik Ptolomejeve stranke bo obenem s Kornelijo povedel v harem tudi Seksta, ki jo bo lahko branil in se maščeval nad Ptolomejem, morilcem svojega očeta. V Korneliji se prebujata upanje. Sekst se naslaja nad maščevalnimi mislimi. *Glasba*: Nadaljuje se recitativ iz prejšnje scene. Nastop Nirena, s čimer se scena začne, glasbeno ni posebno poudarjen. Scena se zaključí z dvema arijama. V svoji 3. ariji (*Cessa omai di sospirare*) Kornelija izraža upanje: tudi v razburkanem morju krmar ne izgubi upanja; tako je mogoče zaupati, da nebo ne bo vedno jezno. Po kratkem Sekstovem recitativu sledi njegova 3. arija, ki je zopet arija s primero: ranjena kača ne miruje, dokler ne piči svojega sovražnika. Tako, poje v srednjem delu da capo arije, se tudi on ne bo imel za zmagovalca, dokler ne bo strl nizkotneževega srca. 7. prizor: Kleopatra, Cezar. Kleopatra pričakuje Cezarja. Rada bi vedela, kako delujejo nanj njeni čari, zato bo hlinila spanje. Tik preden se navidezno speča uleže, prosi boginjo Venero, da bi ji speči naklonila posebno lepoto. Vstopi Cezar, ki ne more prikriti občudovanja nad spečo Kleopatro, za katero misli, da je njena služabnica Lidija.

Reče celo, da bi jo želel imeti za ženo. Kleopatra se v tem preneha pretvarjati, da spi. Ko Cezar vidi, da je razumela njegove zadnje besede, jo posvari: Kleopatrina služabnica ne more gojiti tolikšnega upanja, da bi postala njegova žena. *Glasba*: Kratek Kleopatrin recitativ jo privede do njene 5. arije (*Venere bella*), v kateri se priporoča Veneri, naj jo spečo naredi posebno lepo. Nadaljevanje je v recitativu. *8. prizor*: prejšnja, Kurio. Nastopi Kurio z razburljivo vestjo, da se bližajo Cezarjevi morilci. Cezar namerava zbežati, a Lidija oziroma Kleopatra ga zadrži: razodene se mu, pove mu, da je ona Kleopatra, nakar se za trenutek umakne, da bi preprečila umor. Ko se vrne, spodbudi Cezarja k begu; očitno ni bila uspešna in morilci so že čisto blizu. Cezar se brani oditi in naklepa maščevanje. Slednjič s Kurielem zbežita. Takoj za tem so za vrati morilci, vprijoč grozeče besede. Kleopatra prosi bogove, da bi ohranili Cezarja. Če ji bogovi ne bodo pomagali, bo morala obenem s Cezarjem umreti tudi sama. *Glasba*: Dramatični prihod Kuria, ki uvede to razgibano sceno, je v recitativu. Tako tudi nadaljnji razburljivi dogodki. Kleopatrino razkritje, ki je eden od pomembnih momentov dramskega dogajanja, tako nima izrazite glasbene podobe. Preden Cezar zbeži, ima svojo dolgo 6. arijo (*Al lampo dell'armi*), v kateri se zaklinja, da se bo za vse to maščeval, čeprav mora zdaj bežati. Da v času, ko je treba bežati pred morilci, Cezar poje dolgo arijo, gotovo ni v skladu z verjetnostjo dramskega dogajanja, vendar pa ni v nasprotju z zamisljivo opere serie, kjer se duševna stanja oseb in vzdušja prizorov izražajo lahko le z ustreznimi arijami, kar zahteva določeni čas ne glede na hitrost poteka prikazovanih dogodkov. Cezarjeva arija je izredno hitra in virtuozna. Hitro, bliskavičje gibanje v instrumentalnem ritornellu je mogoče povezati z bliskanjem orožja, ki ga omenja besedilo. S splošno razgibanostjo je arija povsem v skladu z napeto situacijo. Vrhunec dramatičnosti nastopi, ko se v zaključni nastop instrumentalnega ritornella vmešajo vzkliki morilcev, ki so zdaj očitno že pred vrati. Ti vzkliki, vgrajeni v arijo, so ponovni primer prilaganja ustaljene konvencije izmenjujočih se recitativov in arij dramatičnemu dogajanju. Nadaljevanje scene je povsem drugačno. V Cezarja zaljubljena Kleopatra ostane sama. Svojo razdvojenost: umreti, se prepustiti usodi, ali pa se boriti, izrazi v spremljanem recitativu, v katerem zarisuje orkester s svojimi sunkovitimi vstopi junakinjine duševne vzgibe, še zlasti na mestih, ko ona sama ne poje. Sledi Kleopatrina 6. arija (*Se pietà di me non senti*). Junakinja se prepušča misli na smrt in poje počasno, umirjeno arijo, ki ne skriva težnje, da bi bila posebno lepa. Kot na mnogih mestih je dramska situacija skladatelju tudi tu nudila možnost, da si zamisli ustrezno novo glasbo. *9. prizor*: Ptolomej med ženami v svojem haremu, Kornelija, Sekst. Ptolomej poda Korneliji robček, kar pomeni, da si izmed svojih žena izbira prav njo. Prihiti Sekst, da bi

ubil Ptolomeja, a v tem priteče v harem Ahila in mu odvzame meč. *Glasba*: Prizor se začne s Ptolomejevo 3. arijo (*Belle dee*), v kateri izraža občudovanje do svojih »boginj«, žena. Arija izgleda kot arija da capo; a ko se začne domnevni srednji del arije, preide glasba v recitativ, ne da bi bila arija formalno zaključena. Recitativ se nadaljuje v naslednji prizor. *10. prizor*: prejšnji, Ahila. Ahila Ptolomeja posvari, da ni čas za ljubezen. Pove mu, da so zasledovali Cezarja, da bi ga ubili, a da je ta slednjič s Kuriem skočil v morje, kjer sta verjetno oba potonila. Ahila sporoči tudi to, da se je besna Kleopatra odpravila v rimski tabor, kjer snuje napad na brata. Ahila hoče za svoje dejanje obljubljeni Kornelijo, a Ptolomej ga zavrne: za to, kar je naredil, ne zasluži najlepše ženske. Ptolomej odide iz harema, odločen, da se vrne kot zmagovalc nad Kleopatro. *Glasba*: Vse dogajanje poteka v recitativu; tudi dramsko pomembni Ptolomejev odhod nima vidnejšega glasbenega izraza. *11. prizor*: Sekst in Kornelija. V haremu ostaneta Sekst in njegova mati Kornelija. Sekst, misleč, da je Cezar mrtev, ne vidi več rešitve in skuša se vreči na meč. Mati ga prestreže in vzpodbudi. Sekst se slednjič odloči, da bo zasledoval Ptolomeja, dokler ga ne ubije. *Glasba*: Prizor poteka v recitativu, zaključi pa se s Sekstovo 4. arijo (*Laura che spira*), oblikovano kot da capo. Arija izraža sovraštvo do Ptolomeja, v srednjem delu pa željo po maščevanju.

III. dejanje, 1. prizor: Ahila z vojaki. Ahila, užaljen, ker Ptolomej ni držal besede in mu ni dal Kornelije, se v pristanišču s svojimi vojaki odloči preiti v Kleopatrin tabor. Veseli se Ptolomejeve pogube. *Glasba*: Kratek Ahilov recitativ uvede njegovo 3. arijo (*Dal fulgor di questa spada*). Ahila izraža v njej željo, da bi njegov sovražnik (Ptolomej) umrl pod njegovim mečem. Kljub takšni vsebini je arija privlačno vesela. Skladatelju je bilo tu več do vsečne glasbe kot pa do uglasbitve ne ravno vesele vsebine. *2. prizor*: Ptolomej, Kleopatra, njuni vojski. Ptolomejeva in Kleopatrina vojska se spopadeta. Zmaga Ptolomej. Ob srečanju po bitki se mu Kleopatra kot zmagovalcu noče ukloniti, zato jo ukaže ukleniti. S silo jo bo pripravil k pokorščini in priznanju svoje kraljevske veličine. *Glasba*: Prizor se začne z instrumentalno kompozicijo, označeno v libretu kot »sinfonia«, ki slika bitko. Kratka, motorična, živahna in vedra kompozicija je oblikovno zaključena. Pogovor med bratom in sestro poteka v recitativu, ki omogoča ustrezno predstavitev sovražnih besed. Prizor se konča s Ptolomejevo 4. arijo (*Domerò la tua fierezza*), v kateri se priduša, da bo ponižal prevzetno Kleopatro. *3. prizor*: Kleopatra sama, prepričana, da je Cezar mrtev, toži nad svojo usodo. *Glasba*: Kratek Kleopatrin recitativ uvede njeno 7. arijo (*Piangerò la mia sorte*). V prvi kitici arije Kleopatra objokuje svojo usodo in svoj položaj, v drugi pa se zaklinja, da bo mrtva kot duh venomer preganjala tiranskega brata. Arija ima obliko da capo z dvema kontrastnima afektoma:

Prvi in tretji del arije je lamento, katerega basovski glas se venomer spušča navzdol, tudi preko intervala čiste kvarte; kot že omenjeno, je bila padajoča basovska linija značilna stalnica lamentov 17. in 18. stoletja. Srednji del arije je v močnem kontrastu; razgiban poteka v hitrejšem tempu in ima skladno z vsebino nebrzdani izraz. Drugače kot v običajni ariji da *capo* med obema deloma ni tematskih povezav. 4. prizor: Cezar, kasneje Sekst z Nirenom in Ahila. Cezar, ki se je rešil iz vode, v katero je skočil v begu pred morilci, se na pristaniškem bregu sprašuje, kje je. Ko vidi okrog sebe trupla, spozna, da je bila na kraju, kjer stoji, pred kratkim bitka. Nastopita Sekst in Nireno, ne da bi opazila Cezarja. Na drugem koncu pristanišča se zasliši Ahilov klic. Ahila, ki je bil v bitki smrtno ranjen, prosi Seksta in Nirena, naj sporočita njemu ljubi Korneliji, da je umrl v bitki in da je zasnoval splotko proti Cezarju le zato, da bi prišel do nje. Kasneje bi se maščeval tudi nad Ptolomejem. Sekstu da pečat, s katerim bo lahko prišel do stotih skritih vojakov, ki mu bodo poslušni; po podzemnem hodniku se bo Sekst s svojimi ljudmi lahko pretihotapil v harem in rešil svojo mater Kornelijo. Ahila za tem umre. V tem se Sekstu in Nirenu približa Cezar, odvzame Sekstu pečat in se da prepoznati. Pove, kako je ušel smrti in zasnuje načrt, kako bo s pomočjo pečata rešil Kornelijo in Kleopatro. *Glasba*: Prizor se začne z instrumentalnim preludijem, za katerega se kasneje izkaže, da je ritornello sledeče Cezarjeve arije. Preludij se brez presledka nadaljuje v Cezarjev spremljani recitativ, v katerem le-ta opiše svoj položaj: Se spodobi vladarju sveta, da tava sam po tem pesku? Recitativ preide v Cezarjevo 7. arijo (*Aure, deh, per pietà*), v kateri junak prosi, naj mu prijetni božajoči vetrovi nudijo tolažbe. Da je bil instrumentalni preludij na začetku prizora pravzaprav ritornello arije, se izkaže šele na njenem začetku. Srednji del arije je misel na ljubljeno Kleopatro. Ob koncu srednjega dela Cezar zapazi, da je med trupli, kar je ponovno uglasbeno kot spremljani recitativ. Za tem se ponovi prvi del arije, ki je, skladno s petimi besedami, rahla in neobtežena. Do tega mesta (tj. do konca arije) je prizor mogoče razlagati kot arijo da *capo*, ki ima dvoje obsežnih vrivkov, zasnovanih kot spremljani recitativ. Celotna arija z vrivki predstavlja odmik od ustaljenega konvencionalnega zaporedja arij in recitativov, ki si ga je skladatelj dovolil zaradi prilagajanja glasbene oblike dramskemu dogajanju. Nadaljnji dramatični dogodki so v recitativu, prizor pa se zaključi s Cezarjevo 8. arijo (*Quel torrente che cade*). Junak opere se tu pokaže v svoji stari, že znani podobi. Besedilo arije je – podobno kot nekatera besedila poprej – pesniška primera. Prva kitica opisuje hudournik, ki gre preko vsake zapreke. Druga kitica razvezuje primero: tudi Cezar bo tako pokončal vsakogar, ki bi se mu na njegovi poti zoperstavljal. Arija je zelo dinamična in živa. Z energijo in vehemenco skuša biti glasbena slika sile in moči. Hitre padajoče pasaže

v godalih nakazujejo hudourniški tok, kolorature njegovo neustavljivost. *5. prizor*: Sekst in Nireno. Sekst in Nireno ostaneta sama. Vrača se jima upanje na rešitev izpod Ptolomejevega trinoštva. *Glasba*: Kratek pogovor je recitativ, ki mu sledi Sekstova 5. arija (*La giustizia ha già sull'arco*). Sekst sluti, da bo pravičnost zdaj vendarle kaznovala izdajalca (Ptolomeja). Tudi ta arija je razgibana in polna energije. *6. prizor*: Kleopatra v svojih prostorih s spremstvom, kasneje Cezar z vojaki. Kleopatra, Ptolomejeva ujetnica, s svojimi spremljevalkami objokuje svojo usodo. Naenkrat se zasliši hrup orožja. V sobo plane Cezar s svojimi vojaki in jo osvobodi. Pošlje jo v pristanišče, kjer naj ga počaka. Njega, Cezarja, čaka namreč še odločilna bitka s Ptolomejem, po kateri bo vladar sveta. Kleopatra si zaželi, da bi končno nastopil mir. *Glasba*: Na začetku prizora je Kleopatrina tožba, uglasbena kot spremljani recitativ. Sredi tožbe Kleopatra zasliši hrup orožja prihajajočega Cezarja, ki ga onomatopejsko nakaže orkester. Pogovor je v recitativu. Prizor se zaključi z veselo in virtuosno 8. Kleopatrino arijo (*Da tempeste il legno infranto*). Tudi ta je pesniška primera: Ko se ladja po prestanih viharjih vrne v pristanišče, si ne želi ničesar več. Kot pove srednji del arije, je tako tudi s človeškim srcem. *7. prizor*: Ptolomej v svojem haremu, Kornelija. Ptolomej ponovno poskuša pridobiti naklonjenost Kornelije, ki ga vztrajno zavrača. Slednjič se mora Kornelija braniti z bodalom. *Glasba*: Pogovor poteka v recitativu, ki se brez presledka nadaljuje v naslednji prizor. *8. prizor*: prejšnja, Sekst. Ko Kornelija skuša zabosti Ptolomeja, vdere v harem Sekst. Pove, da je Cezar, ki ga očitno ščitijo bogovi, osvobodil Kleopatro in je zdaj namenjen k Ptolomeju na končni obračun. Sekst in Ptolomej se spopadeta in Ptolomej je poražen ter usmrčen. Kornelija si oddahne. *Glasba*: Dramatični dogodki so v recitativu, ki se nadaljuje iz prejšnjega prizora. Dvoboj, smrt, drugo dogajanje nimajo nobene posebne glasbene vsebine. Kornelija zapoje ob mrtvem tiranu vedro arijo, svojo 4. (*Non ha più che temere*). *9. prizor*: Cezar in Kleopatra v aleksandrijskem pristanišču, spremstvo Egipčanov, Kurio, Nireno, Sekst, Kornelija. Sekst poroča o Ptolomejevi smrti in Kornelija izroči Cezarju Ptolomejevo krono in žezlo. Cezar ju da Kleopatri, kraljici Egipta. Kleopatra vzame egiptovsko kraljestvo kot Cezarjev dar. Prizna ga za vladarja sveta. Cezar in Kleopatra si vzajemno izpovesta naklonjenost, ljubezen, občudovanje. Cezar pozove Egipt, naj uživa mir; rimska slava naj bo znana celemu svetu. Egipčani in Rimljani pozdravljajo mir. *Glasba*: Zadnjo sceno uvaja slovesna uvertura s trobili. Pogovori so v recitativu. Ko Cezar okrona Kleopatro, sledi njun duet (*Caro / Bella, più amabile beltà*). Po besedilu in funkciji je to pravi ljubezenski duet, vendar je zelo živahna in vesela kompozicija, kar ni najbolj tipično za ljubezenske duete. Nadaljevanje je zopet recitativno. Opero zaključi

dvokitična pesem, ki opeva mir. Prva kitica je preprost homofoni zbor; drugo pojeta Cezar in Kleopatra. Prva kitica se ponovi.

V Haymovem libretu, ki se v marsičem odmika od idealov opere serie, je težko videti dramo, ki bi resno obravnavala bodisi politična, družbena, bodisi moralna vprašanja. Zgodba prikazuje Cezarja kot absolutnega in apriornega junaka, ne da bi bile prikazane odlike, po katerih naj bi to bil. Njemu nasproti stoji Ptolomej kot barbarski neotesanec. V sporu med Ptolomejem in Kleopatro je Cezar na strani slednje, vendar iz ljubezenskih razlogov in pa zato, ker ve, da ga bo tudi kot egipčanska kraljica priznala za vladarja sveta. Opera se zaključí s popolno zmago Cezarja in smrtjo njegovih nasprotnikov, Ptolomeja in Ahile. Razvoj dogodkov se ne ozira na verjetnost, možnost ali psihološko utemeljenost. Ljubezenske zgodbe se zdijo le konvencionalno sredstvo v službi ustreznih zapletov, nujnih za razvoj zgodbe. Tudi grozni dogodki kot npr. Ptolomejev umor so brez tistih vsebinskih razsežnosti, ki bi jih naredile verjetne. Ptolomejeva smrt je le pričakovani dogodek, za katerega se nihče ne zmeni. Smrt v drami nima tragične razsežnosti.

Libreto je spisano v verzih; libretist je že sam predvidel, kaj naj bi bil recitativ, kaj arija. V recitativih se prosto vrstijo daljši in krajši verzi, ne da bi bili oblikovani v kitice. Arije so dvokitične pesmi; prva kitica naj bi bila uglasbena kot prvi del da capo arije, druga kot drugi del. Poezija arij je konvencionalna in pogosto se zdi celo prisiljena; očitno je njen glavni namen nuditi skladatelju možnost, da si zamisli ustrezno glasbo. Vse dvokitične pesmi je Händel uglasbil kot arije; poleg tega je kot arije uglasbil še nekaj drugih besedil, ki nimajo kitične oblike.

V oblikovnem pogledu je Händlov *Julij Cezar* iz izmenjujočih se recitativov in arij. Odstopanj od tega obrazca je v operi malo: zaporedje recitativov in arij je mestoma prilagojeno dogajanju, nekateri dramatični recitativi so spremljani z orkestrom, poleg arij je v operi tudi arioso. Recitativi in arije se v sklopu celote dopolnjujejo: Recitativi so kompozicijsko dovršeni, a glasbenovsebinsko močno omejeni. Kot glasba niso dramatični; dramatični so le v tem smislu, da nudijo pevcem ustrezni dramatični način podajanja posameznih izjav. Sami recitativi bi sicer predstavili zgodbo, a celota bi bila glasbeno borna. Glasbenovsebinsko polnost ji dajejo arije. Vsaka ima izrazito glasbeno vsebino in vsaka je izraz določene osebe v določeni situaciji. Bes določene osebe, izražen v ustrezni ariji, je njen bes v določenem trenutku drame; podobno je s potrto-stjo, veseljem in vsemi drugimi afekti. To pomeni, da arije nujno potrebujejo zgodbo, ki poteka preko recitativov, saj jim brez zgodbe ne bi bilo mogoče videti pravega smisla. Iz tega je razvidno, da Händlova glasbena dramaturgija

ni v postopnem razvijanju drame, pač pa v zaporedju različnih in nasprotnih si glasbenih vsebin, kot jih omogoča razvoj zgodbe.

Vsaka posamična oseba je v razvoju drame v različnih položajih in v različnih duševnih stanjih, ki jih izraža z ustreznimi arijami. Ker se osebe, ki pojejo arije, izmenjujejo, je glasbena podoba zaporedno vrstečih se arij zelo pestra. Celotna opera nudi tako raznoliko glasbo, ki sega od zamišljenih monologov preko liričnih izpovedi do dramatičnih pozivov, kar pomeni, da vključuje kar najširši prikaz človeških afektov in zelo širok spekter glasbenih vsebin. S tem je *Julij Cezar*, kot tudi številne druge opere 18. stoletja, kot glasbeno delo nekaj celostnega.

Preglednica 50: *Julij Cezar*, razporeditev arij

Oseba	I. dejanje	II. dejanje	III. dejanje	Skupaj
Cezar	4	2	2 + duet	8 + duet
Kleopatra	3	3	2 + duet	8 + duet
Sekst	2 + duet	2	1	5 + duet
Kornelija	1 + duet	2	1	4 + duet
Ptolomej	1	2	1	4
Ahila	1	1	1	3
Skupaj	12 + duet	12	8 + duet	32 + 2 dueta

Če si ogledamo število arij (in zanemarimo ariose in spremljane recitative), vidimo vrednostno razporeditev vlog, kot jih je poznala opera seria (gl. preglednico 50). Glavni igralski par, Cezar in Kleopatra, imata po osem arij in duet; drugi par, Sekst in Kornelija, imata pet oziroma štiri arije in duet. V tretjem rangu sta Ptolomej in Ahila; Kurio in Nireno sta stranski osebi, ki nastopata le v recitativih.

Kot omenjeno, sestoji *Julij Cezar* z nekaterimi odkloni in prilagoditvami iz recitativov in arij. Če si jih natančneje ogledamo, variirano ponavljamo že podano vsebino: Kot recitativ 18. stoletja nasploh je tudi Händlov v glasbenem smislu močno omejen. Čeprav ga ni mogoče označiti kot rutinskega v slabem pomenu besede, se poslužuje konvencij, kako uglasbiti različne vsebine oziroma izjave v različnih govornih položajih. Stavki: »O, jaz nesrečnica!«, »Za vse to se mu bom maščeval!«, »Kako lep obraz!« itd. so imeli v glasbi časa konvencionalne melodične konture, ki so bile zamišljene kot prenos govora v glasbo. Konvencionalno melodično recitativov vidimo tudi v obravnavani operi; vendar so njeni recitativi oblikovani tako, da omogočajo pevcem ustrezno dramsko predstavitev petih izjav.

Händlove arije so dovršene glasbene kompozicije. Vsaka ima takoj

razpoznavno glasbeno vsebino, afekt, izraz, in jasno razvidno glasbeno idejo, izraženo v temi. Vsaka je uresničitev v temi izražene ideje in kompozicijsko izpeljava teme v obliko da capo. Pevska linija se sicer večkrat ozira na smisel posamičnih besed, na njihov pomen; vendar pa je v Händlovih arijah razvoj glasbe nadrejen uglasbitvi posameznih besed in njihovem pomenu. Arija sledi zamisli celote, in njen glasbeni tok se le neobvezno ozira na smisel posameznih besed. Poslušalec, ki se vživlja v Händlovo glasbo, je lahko zmeraj znova očaran nad neustavljivim impulzom, ki ga čuti v razvoju kompozicije in ki skladatelja žene, da pripelje kompozicijo od prve ekspozicije teme do njenega zadnjega, skladbo zaokrožujočega nastopa.

Skoraj vse arije opere so v obliki da capo. Ena od pogostih Händlovih oblikovnih variant arije da capo je bila kot splošno znana že opisana (gl. str. 423): Orkestrski ritornello eksponira temo. Ta je večkrat le v dvoglasnem stavku, ki ga predstavljajo visoka godala in continuo. Po ritornellu vstopi solist, katerega prva fraza ponovno eksponira temo. Solist v zaporedju fraz enkrat ali dvakrat prepoje besedilo prve kitice, spremljan največkrat le s continuom; med posamičnimi frazami so pogosto kratki orkestrski mostiči, ki uvajajo naslednjo frazo. Ko solistični glas niza fraze, modulira glasbeni tok v tonaliteto dominante ali tonične paralele, in ko kadencira v novi tonaliteti, se v orkestru kot ritornello ponovno oglasi tema ali njen del. Pojavitev teme v tonaliteti dominante ali paralelnega dura nakazuje sredino prvega dela arije. Zopet sledi vrsta solistovih fraz, preko katerih je besedilo prve kitice še enkrat ali dvakrat prepeto ali pa se ponavljajo posamezne pomembne besede. Prvi del arije se pogosto konča tako, da se glasbeni tok nepričakovano ustavi; po dramatični pavzi pevec še enkrat zapoje prvo frazo arije, čemur sledi ponovitev uvodnega ritornella. Srednji del, s katerim je uglasbena druga kitica pesmi, je navadno krajši. Poteka lahko v paralelnem molu oziroma duru, če je arija v molu, in pogosto se harmonsko oddalji od osnovne tonalitete. Vendar je tematika srednjega dela največkrat povezana s tematiko prvega, pri čemer ima srednji del skoraj zmeraj isti ritmični impulz kot prvi. Prav to, da ima arija od začetka do konca isti ritmični impulz, je mogoče prepoznati kot osnovo njene enovitosti. Tretji del je neizpisani »da capo« in navada je bila, da je tu pevec variiral zapisano melodično linijo. Tik pred koncem arije, po dramatični pavzi, če se je njen prvi del zaključil na pravkar opisani način, nastopi solistova kadenca, namenjena razkazovanju njegovih pevskih sposobnosti, ob koncu katere pevec še enkrat emfatično zapoje glavno misel arije. V trenutku, ko doseže zadnji ton in toniko, zazveni v orkestru uvodni ritornello, s katerim se arija konča. Odrski učinek takega zaključka je bil podčrtan, če je pevec med igranjem zaključnega ritornella teatralično zapuščal oder.

ORATORIJI

Angleški oratorij predstavlja v glasbi 18. stoletja novi podžanr, ki ga je Händel razvil tako, da je sledil svoji osnovni nameri: prirejati sezone, serije subskripcijskih (abonmajskih) koncertov, ki bi bili družbeno uspešni in bi prinašali finančni uspeh. Ta zunanji cilj ga je ob opuščanju italijanske opere postopoma privedel do angleškega oratorija. Nastanek žanra vzorčno nakazuje že opisana zgodovina uprizarjanja Händlove maske *Esther* (gl. str. 505). Kot je bilo prikazano, je mladi Händel komponiral tudi italijanske oratorije in njegovi angleški oratoriji se gotovo navezujejo na njegova italijanska dela. Vendar so bili skladateljevi angleški oratoriji po svoji družbeni funkciji nekaj drugega kot italijanski oratorio volgare, saj niso nastajali niti za religiozna oratorijska srečanja niti kot religiozne, opero nadomeščujoče produkcije aristokratskih kapel.

Če jih želimo določiti žanrsko, so Händlovi angleški oratoriji celovečerna vokalna (oziroma vokalno-instrumentalna) dela, namenjena koncertni izvedbi. Večina jih pripoveduje zgodbo, dramo z religioznimi ali moralnimi implikacijami, pri čemer se v zgodbi nastopajoče osebe tudi prikazujejo, tako da dejansko nastopajo, čeprav brez dramske igre. Nekaj jih ima zgolj kontemplativno vsebino brez dogajanja, kot npr. *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* ('Veseli, zamišljeni in zmerni', 'Veselo, zamišljeno, zmerno'). Tudi sloviti *Mesija* je bolj kot prikaz dogodkov odreditvene zgodovine njena notranja drama. Vsebina pripovednih oratorijev je najpogosteje biblična ali religiozna, in ti so najbližje pravim italijanskim oratorijem časa. Nekaj jih nima religiozne vsebine, tako npr. *Semele*, *Hercules* in pravkar omenjeni *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*. Kljub temu, da so nekateri Händlovi oratoriji prežeti s krščanstvom, tako npr. *Mesija*, jih ni mogoče razumeti kot cerkveno glasbo.

G. F. HÄNDEL, JEPHTA

Jefte je Händlov zadnji oratorij in zadnje večje delo. Za njim je napisal le še nekaj dodatkov k svojim starim, a ponovno izvajanim delom in predelal en svoj že obstoječi oratorij. Tako je bilo med drugim zaradi njegovih pešajočih moči in še zlasti zaradi naraščajoče slepote. Oratorij je začel komponirati 21. januarja 1751. Dne 13. februarja 1751 je delo prekinil; ravno je komponiral zbor *How Dark, o Lord, are Thy Decrees*, ko se mu je vid na levem očesu tako poslabšal, da ni mogel nadaljevati. To je zabeležil, kot je bilo že omenjeno, v nastajajočo partituro. Na svoj šestinšestdeseti rojstni dan, dne 23. februarja 1751, je nadaljeval s komponiranjem, vendar ga je kmalu spet prekinil za tri mesece in pol. V tem času je bil med drugim v nekih zdravilnih toplicah.

Oratorij je bil tako dokončan šele 30. avgusta 1751. Prvič je bil izveden v okviru skladateljeve sezone koncertov dne 26. februarja 1752 v gledališču Covent Garden. Dirigiral je Händel sam. Z nekaterimi spremembami ga je imel na sporedu še v treh kasnejših sezonah.

Libreto oratorija je napisal Thomas Morell (1703–1784), libretist več drugih Händlovih oratorijev, sicer pa klasično izobraženi učenjak svojega časa. Snov oratorija je znana svetopisemska zgodba o Jefteju in njegovi prisegi, ki jo je kot oratorij skoraj stoletje poprej oblikoval tudi Giacomo Carissimi (gl. str. 193). Vendar je Morell dogajanje znatno razširil, vpletel osebe, ki jih svetopisemska zgodba nima, dal Jeftejevi v *Svetem pismu* brezimni hčeri ime in tudi bistveno spremenil izid zgodbe: Bogu zaobljubljeni hčeri ni treba umreti, pač pa se mora v zameno za to odpovedati zaročencu in živeti le Bogu posvečeno življenje. S tem je Morell preinterpretiral svetopisemsko vsebino. Drugače kot besedilo Carissimijevega oratorija je libreto Händlovega literarno delo, ki skozi zgodbo obravnava problem usode in njenega sprejemanja. Morell je vanj vpletel vrsto citatov iz del raznih pesnikov, med katerima sta John Milton in Alexander Pope. Prvi stavek libreta je pomenljiv: »It must be so.« Na začetku oratorija se sicer nanaša na manj usodno okoliščino, vendar je v njem, hote ali nehote, zaobjeto bistvo drame.

Oratorij ima tri dejanja in vsako od teh je razdeljeno na nekaj prizorov. Besedilo poteka v verzih, pri čemer je določeno, kaj naj bi bili recitativi in kaj arije, ki imajo drugačno pesniško obliko in rimo. Dogajanje se brez pripovedovalca prikazuje preko nastopov oseb, ki so vsi razmeroma dolgi, tudi v prizorih z več osebami. Pravega dogajalnega dialoga je malo. Delo daje vtis, da sestoji iz menjajočih se platojev.

V oratoriju nastopajo tele osebe: Jefte (Jephta), sin Izraelca Galaada; Zebul, njegov polbrat; Storgè, Jeftejeva žena; Iphis, Jeftejeva hčerka; Hamor, njen zaročenec; Izraelci (zbor); Angel. (V preglednici 51 so oštevilčene oblikovne enote oratorija; to oštevilčenje ni nujno isto kot oštevilčenje v partituri. Zaporedne arije oseb in zbori imajo svoje oštevilčenje.)

V jedru libreta lahko prepoznamo misel, ki jo strnjeno izražata oba citatna angleška navedka: Človek ni gospodar svoje usode in ne more vedeti, zakaj je takšna, kot je. Sam nima vpogleda v tisto, kar vodi človeške poti. Vendar je zanj dobro, da verjame, da je vse, kar ga doleti, prav. Tovrstna vdanost je poplačana s tem, da je srečen že na zemlji. Prikazane okoliščine, v katerih je Händel ustvarjal svoj zadnji oratorij, bi lahko vodile do sklepa, da se je nekako poistovetil z njegovo dramo, o kateri je nedvomno razmišljal, in da je kot človek sprejel njegovo moralno. A tega iz same glasbe ni mogoče nedvoumno razbrati.

Preglednica 51: G. F. Händel, *Jephta*

Št.	Oseba	Obl.	Vsebina	Ton.
1	Uvertura			g
2	Menuet			g
<i>I. dejanje</i>				
<i>1. prizor:</i> Zebul in njegovi bratje				
3	Zebul	R	»Biti mora tako:« Osvoboditi se je treba Amonitom, ki gospodujejo Izraelcem. Izbrati je treba junaka, ki bo vodil upor proti njim. Tak junak je Jefte.	g–a
4	Zebul 1	A	Naj se nehajo častiti gluhi in prazni maliki. (Izraelci očitno pozabljajo na svojega Boga.)	F–A
5	Zbor 1		Ne bo se več igralo in pelo pred amonitskim bogom Molohom.	D
<i>2. prizor:</i> Zebul, Jefte, Storgè				
6	Zebul Jefte	R	Zebul prosi Jefteja, naj pozabi krivice in pomaga svojemu narodu. Jefte je pripravljen voditi upor proti Amonitom, če ostane izraelski voditelj tudi po zmagi. Zebul privoli.	g–h
7	Jefte 1	A	Zanaša se na vrlino in dobroto; to ga bo varovalo pred vsem hudim in ga naredilo velikega.	G
8	Storgè	R	Zaskrbljena je za Jefteja, čeprav ve, da je rešitev ljudstva več kot njena čustva.	e–h
9	Storgè 1	A	V žalovanju bo čakala, da se Jefte vrne in da nastopita svoboda in ljubezen.	e
<i>3. prizor:</i> Hamor in Iphis				
10	Hamor	R	Vesel je srečanja z Iphis; v njej vidi svoje življenje, kot vidijo Izraelci up novega življenja v njenem očetu.	E–H
11	Hamor 1	A	Trpi v svojem hrepenenju; naj ga Iphis reši dvomov in mu da upanje.	E
12	Iphis	R	Zdaj je čas za vojaško slavo. Hamor naj se pridruži Jefteju. Ko se vrne, ne bo ostal praznih rok.	D–E
13	Iphis 1	A	Hamor naj v svojih prsih združi svoje in njeno srce. To bo jamstvo zmage.	A
14	Hamor	R	Odločno odhaja v boj.	F–C
15	Hamor Iphis	D	Kako bosta srečna, ko bodo sadovi zmage krasili praznik njune ljubezni.	F
<i>4. prizor:</i> Jefte (sam)				
16	Jefte	R	Mučijo ga strahovi in dvomi. Zaveda se, da je vse v rokah božjega duha.	B–a
17	Jefte	S	Se zaobljubi: če zmaga, bo tisto, kar bo prvo objel s pogledom, ko se vrne domov, žrtvovano Bogu.	F
18	Jefte	R	Pozove Izraelce, naj kličejo k Bogu.	d–a
19	Zbor 2		Izraelci prosijo Boga, naj jim pomaga.	d

Št.	Oseba	Obl.	Vsebina	Ton.
<i>5. prizor:</i> Storgè (sama)				
20	Storgè	R	Noč je in Storgè je strah.	c–b
21	Storgè 2	A	Preganjajo jo grozljivi prizori; ure dneva ji teko brez veselja.	f
<i>6. prizor:</i> Storgè, Iphis				
22	Iphis Storgè	R	Iphis, ki so jo materini nočni vzdih prebudili, sprašuje mater, kaj jo muči. Storgè odgovori, da se boji zanjo. Počuti se, kot da je oče že zmagal, in zaupa v božjo pomoč.	F–B
23	Iphis 2	A	Upa in je vesela; zdi se ji, da je celo leto pomlad.	Es
<i>7. prizor:</i> Zebul, Jefte				
24	Zebul	R	Zebul pove, da so Amoniti dokončno zavrnili kakršna koli pogajanja. Jefte pozove Izraelce na boj. Zanaša se na božjo pomoč.	F–D
25	Zbor 3		Grozeči valovi sredi nevihte ubogajo višje sile; a te jih obvladujejo in valovi se nemočni razbijejo na kljubujoči obali.	G
<i>II. dejanje</i>				
<i>1. prizor:</i> Hamor, Iphis				
26	Hamor	R	Hamor poroča o bitki in zmagi; potem ko so se z neba prikazali Kerubi in Serafi, v katerih je Jefte prepoznal božjo pomoč, so Izraelci zlahka premagali Amonite.	F–G
27	Zbor 4		Kerubi in Serafi so znanilci usode in poslušni višjemu ukazu.	C
28	Hamor 2	A	Za vojaško slavo in za ljubezen se je potegoval zaradi Iphis; zdaj, po zmagi, mu je le še do nje; vse druge časti se mu zdijo nepomembne.	C
29	Iphis	R	»Tako je prav.« Naj jo mladenke ozaljšajo, da bo taka pozdravila očeta zmagovalca.	D–E
30	Iphis 3	A	Naj radostno zvenijo lutnja, harfa, flavta.	A
<i>2. prizor:</i> Jefte				
31	Jefte	R	Prizna Hamorju in Zebulu zasluge; a prava slava gre Bogu.	d–C
32	Jefte 2	A	Božja roka je razpršila in uničila sovražnike.	F
33	Zbor 5		Bog, sam neviden in negiben, vidi in giblje vse.	B
<i>3. prizor:</i> Jefte, Iphis, Storgè				
34			Simfonija. (Sredi simfonije prideta Jefteju nasproti hči in žena.)	G
35	Iphis	R	Iphis z mladenkami pozdravi očeta.	G–D
36	Iphis 4	A	Iphis pozdravlja očeta; mir je več kot še tako vesel dan in še tako svetla pomlad.	G

Št.	Oseba	Obl.	Vsebina	Ton.
37	Zbor 6		Mladenke pozdravljajo Jefteja kot junaka, ki ga mora slaviti lira, in kot božjega poslanca, ki proslavlja božje ime.	G
38	Jefte	R	Jefte, ki je sprevidel, da bo moral žrtveno usmrtiti lastno hčer (ki mu je prišla prva nasproti), je zgrožen. Ne da bi povedal zakaj, ukaže hčeri, naj odide.	Es–G
39	Jefte 3	A	Naj se odpre zemlja in ga pogoltne, preden bo moral narediti tako grozno dejanje.	c
40	Zebul Jefte	R	Zebul sprašuje, zakaj je zavrnil hčerin sprejem, in Jefte pove, kaj je bila vsebina njegove prisege. Grozi se nad tem, kako se je njegovo prevzetno veselje v trenutku sprevrglo v največjo nesrečo.	g–h
41	Storgè	R	Storgè se postavi po robu: Je nebo naklonilo hčerko zato, da jo oče ubije?	e–Fis
42	Storgè 3	A	Naj umre vse drugo prej, preden bi se oče omadeževal s krvjo hčere, tako čiste in dobre.	h
43	Hamor	R	Hamor se ponudi, da gre namesto Iphis v smrt.	G–D
44	Hamor 3	A	Naj se slepa usoda znese nad njim. Če bo njegovega življenja konec, bo to le milost, saj je brez Iphis življenje zanj brez vsakega veselja.	G
45	Zebul Storgè Hamor Jefte	K	Zebul, Storgè, Hamor rotijo Jefteja, naj ohrani hčer. Jefte se brani, saj njena smrt ni bila njegova odločitev, pač pa odločitev usode. Odgovarjajo mu, da nebo zavrača takšne žrtve, kot se darujejo Molohu (amonitskemu bogu).	e
4. prizor: Zebul, Storgè, Hamor, Jefte, Iphis				
46	Iphis	R S	Iphis je v tem že izvedela, kaj je vzrok žalosti. Pripravljena se je žrtvovati. Nebo je naklonilo Izraelcem zmago, kar pomeni, da je sprejelo in potrdilo Jeftejevo prisego.	h–D
47	Iphis 5	A	Radovoljno je pripravljena iti v smrt.	h
48	Jefte	S	Je ganjen nad hčerino dobroto. Za razliko od gluhih malikov je nebo slišalo njegovo prisego. To pomeni, da »mora biti tako«.	fis–G
49	Zbor 7		»How dark, o Lord, are Thy decrees.« Te odločitve so skrite človeškim očem. »Whatever is, is right.«	c
III. dejanje				
1. prizor: Jefte, Iphis, duhovniki				
50	Jefte 4	A	Jefte, ki se pripravlja, da bo usmrtil hčer, roti sonce, naj skrije svoj pogled.	e
51	Jefte	S	Oče daruje hčer v zameno za zmago in mir.	h
52	Jefte 5	A	Naj Iphis angeli odnesejo v nebo.	G

Št.	Oseba	Obl.	Vsebina	Ton.
53	Iphis	S	Zakaj se duhovnikom tresejo roke? Sama je pripravljena ponižno slediti klicu z neba.	e–H
54	Iphis 6	A	Se poslavlja od sveta, kjer so ure veselja kratke, leta trpljenja dolga.	e–E
55	Zbor 8		Doživlja sveti strah; obrača se na Boga, ki naj vendar razodene svojo voljo.	a
56			Simfonija. (Uvaja nastop Angela.)	D
57	Angel	R	Angel zaustavi Jefeja in duhovnike, naj ne usmrtijo Iphis. Sveti duh, ki je sam narekoval Jefeju prisego, si jo je predstavljal drugače: Iphis ne bo umrla, pač pa bo živela le Bogu posvečeno življenje.	G–D
58	Angel 1	A	Iphis bo srečna; mladenke ji bodo igrale na harfo z zlatimi strunami; pozna leta jo bodo okronala z neminljivo hvalo.	G
59	Jefte 6	A	Naj bo za zmeraj blagoslovljeno ime Izraelovega boga.	B
60	Zbor 9		Bogu, ki je pravičen in usmiljen, velja večna hvala.	B
2. prizor: Zebul, Storgè, Hamor, Iphis				
61	Zebul	R	Zebul prizna bratu, da je izvedel pomembno dejanje. Vsi naj slavijo njegovo hčerko.	G–D
62	Zebul 2	A	Vsi naj hvalijo Iphis: mladenke, angeli. Vrline kot ljubezen in resnica zaslužijo pesem.	G
63	Storgè	R	Iphis naj sprejme Bogu posvečeno življenje.	A
64	Storgè 4	A	Hči je njeno veselje; hči je blagoslov za oba starša.	D
65	Iphis	R	Reče Hamorju, naj ga previdnost vodi h kaki srečnejši izbiri.	–e
66	Iphis Hamor	D	Vse, kar je v zvezi s Hamorjem, Iphis prepušča nebu; vse, kar Hamor čuti do Iphis, prepušča nebu. Iphis bo še nadalje spoštovala Hamorja, on še nadalje občudoval njo.	G–g
	Jefte Zebul Storgè		Življenje Iphis naj bo okronano z veseljem, njeno ime z večno slavo.	
67	Zbor 10		Naj se Galaadova hiša veseli; vladal bo mir. Blagoslovljeni so tisti, ki se bojijo Boga.	D
R – recitativ; A – arija; S – spremljani recitativ; D – duet; K – kvartet; Obl. – oblika; Ton. – tonalni potek				

Oratorij ponazarja obliko Händlovih oratorijev: Na začetku je francoska uvertura, na koncu mogočen in pompozni zbor. Vmes se vrste recitativi, arije, zbori. Nekaj pomembnejših recitativnih besedil je uglasbeno kot spremljani recitativ. Dve instrumentalni kompoziciji, obe označeni kot simfoniji, spremljata dvoje dogajanj, ki si ju je ob odsotnosti igre treba le misliti. Medtem

ko so arije, ansambli, zbori, pa tudi uvertura in obe simfoniji oblikovno in tonalno zaključene kompozicije, je to težko reči za nemotivirane recitative, ki od tonalitete ene zaključene kompozicije vodijo k tonaliteti naslednje. Kot je razvidno iz preglednice 52, so arije, spremljani recitativi in ansambli primerno razporejeni na dejanja in na osebe z ozirom na njihov rang. Podobno velja za zборе. A to ni Händlovo delo, saj je tako določil že libretist.

Preglednica 52: G. F. Händel, *Jephta*, sestavine po dejanjih

Oseba	Arije	S	D	K	Zbori	Skupaj
Jefte	1+2+3	1+1+1		0+1+0		6 arij, 3 spr. rec., kv.
Iphis	2+3+1	0+1+1	1+0+1			6 arij, 2 spr. rec., 2 d.
Storgè	2+1+1			0+1+0		4 arije, kvartet
Hamor	1+2+0		1+0+1	0+1+0		3 arije, 2 dueta, kv.
Zebul	1+0+1			0+1+0		2 ariji, kvartet
Angel	0+0+1					1 arija
Zbor					3+4+3	10

S – spremljani recitativ; D – duet; K – kvartet

Kot v nekaterih drugih Händlovih delih je tudi v tem oratoriju nekaj odstopanj od stroge oblikovne sheme izmenjavanja glasbenih recitativov, arij in zborov. Zaključni duet (v preglednici 51 št. 66) je sicer pravi duet, vendar se, sledeč libretu, vanj vključijo še ostale tri osebe. Recitativ Iphis ob koncu drugega dejanja (št. 46) brez zareze preide v spremljani recitativ. Večina arij nima oblike da capo, pri čemer ni jasno, ali po Händlovi ali že po libretistovi volji; nekatere so oblikovno nenavadne.

Kot primer arije z nenavadno obliko lahko vzamemo tretjo arijo Storgè (št. 42 v preglednici 51), ki jo poje po tem, ko izve za prisego in njeno posledico (gl. preglednico 53). Besedilo ima dva vsebinsko različna dela. V prvem delu se mati pridruša, naj prej propade vse drugo, preden bi moral oče žrtvovati hčer. To je uglasbeno kot učinkovita arija besa. Druga podoba besedila slika hčerine odlike: je lepa, neomadeževana, dobra. Glasba teh besed skuša biti nežna, lepa, sočutna, taka pa je nasprotna glasbi začetnega dela arije. Celota bi lahko imela obliko da capo, katere prvi in tretji del bi bila izraz besa. Vendar je besedilo zasnovano v enem samem stavku; Händel tako ni mogel ponoviti le začetnega dela, pač pa celotno besedilo. Nastala je štiri- oziroma petdelna oblika, ki se konča s tem, da orkester povzame osnovno tematiko arije (v preglednici 53 tematika A), ki izraža njeno osnovno razpoloženje.

Preglednica 53: G. F. Händel, *Let Other Creatures Die*

Besedilo, ritornello	Vsebinsko izhodišče	Tem.	T. p.
Let other creatures die; ritornello Or heav'n, earth, seas and sky In one confusion lie,	bes	A	h–D
Ere in a daughter's blood, So fair, so chaste, so good, A father's hand's embued.	nežnost	B	h–fis
Let other creatures die; ritornello Or heav'n, earth, seas and sky In one confusion lie,	bes	A	D–h
Ere in a daughter's blood, So fair, so chaste, so good, A father's hand's embued.	nežnost	B	h
ritornello	bes	A	h
Tem. – tematika; T. p. – tonalni potek			

Tisto, kar na prvi pogled loči Händlove oratorije od oper in kar je tudi bistvena poteza *Jefteja*, so zbori, ki jih opere nimajo. Zbor oratorija *Jefte* je zbor Izraelcev, ki poleg tega, da je udeleženec zgodbe, komentira dogajanje in izreka iz dogajanja razvidne resnice. Tak ima že v samem libretu vlogo tragiškega zbora. V glasbenovsebinskem smislu se zbori razlikujejo od arij; medtem ko so arije prikaz osebnih čustev ali duševnega stanja oseb v poteku drame, imajo zbori objektivnejši izraz. Učinkujejo kot impozantni stebri, s katerimi se prikazovanje zgodbe za nekaj časa zaustavi.

Kot je bil Händel sveže domiseln v arijah, je z lahkoto in suvereno pisal za zbor. Njegovi oratorijski zbori imajo zmeraj neki lahkotni polet, s čimer se ločijo od Bachovih. Tudi ko so polifono zapleteni, so za razliko od nekaterih Bachovih vodeni tako, da je v prepletu glasov razmeroma lahko slediti osrednji niti kompozicije. Tematsko in glasbenovsebinsko so največkrat osrediščene kompozicije z razločno in izpostavljeno izhodiščno tematiko.

Zbori v oratoriju *Jefte* nekoliko odstopajo od tega opisa. Večina jih je takih, da imajo misli in podobe njihovih besedil vsaka svojo tematiko; tako se v isti kompoziciji navezujejo drugi na drugega tematsko različni deli, ki pa so daljši in med sabo tudi razločno ločeni. Včasih izgledajo kot manjše zaključene kompozicije.

Tak je tudi najslavnejši zbor oratorija, *How Dark* (št. 49), znan tako zaradi svoje globoko razmišljajoče glasbe kot zaradi vsebine, ki jo preveva duh tragiških zborov. Skladno s skladateljevim razumevanjem besedila ima

štiri medsebojno ločene dele (gl. preglednico 54). Vsak ima svojo tematiko. Prvi del je oblikovan v počasni homofoniji, ki jo orkester napeto spremlja s stalno isto utripajočo ritmično figuro. Drugi je zasnovan kot vrsta dvoglasnih kanonov; kanonično imitirana melodija sestoji iz treh fraz in vsaki pripada en verz besedila. Tretji del se začne kot fuga; s temo se prepojeta prva dva verza, z njenim kontrasubjektom druga dva. V nadaljevanju se tema in kontrasubjekt z istima dvojicama verzov pojavljata kot prosto nastopajoča motiva zunaj oblike fuge. Zadnji del zbora sestoji iz večkratnega zatrjevalnega prepetja obeh zadnjih stavkov, od katerih ima vsak svojsko glasbo. Prvi stavek se podaja v imitacijski polifoniji, sprva z enim, v nadaljevanju pa z drugim motivom. Besedi »is right« se zmeraj zapojeta kot kratka in odločna izjava.

Preglednica 54: G. F. Händel, *How Dark, o Lord, are Thy Decrees*

Besedilo (razdeljeno na dele zbora)	Motivi	Tonalni potek
How dark, o Lord, are Thy decrees, All hid from mortal sight!		c–As
All our joys to sorrow turning, And our triumphs into mourning, As the night succeeds the day.	a b c	f–g
No certain bliss, No solid peace We mortals know On earth below.	d e	Es–G (dominanta)
Yet on this maxim still obey: Whatever is, is right.	f, g h	c

Ob *Jefteju* se lahko ponovno zamislimo v način, kako je Händel sledil vsebini libreta in njegovi drami: Medtem ko so recitativi glasbeno maloizrazni, imajo arije kot tudi druge zaključene kompozicije oratorija razločno glasbeno vsebino. Ta je na neki način povezana z vsebino petih besed oziroma s čustvenimi stanji nastopajočih oseb na posameznih mestih drame. Vtis je, da se je skladatelj intenzivno vživljal v trenutno, v tisto, kar naj bi doživljala dana oseba v trenutku svojega nastopa, pri čemer je ostala drama kot celota v ozadju: Arija, ki jo poje očeta pozdravljajoča Iphis (št. 36), je vesela in vedra ne glede na grozljivost situacije, ki je iz glasbe nikakor ne moremo razbrati. Dramaturgija celote ima tako posledični značaj: zdi se, da je skladatelj ni načrtoval vnapraj, pač pa je nastala kot posledica tega, da je z glasbo verno sledil vsebini vsakega od vrstečih se besedil arij in zborov.

Podobno kot v operah si tudi v poteku oratorija sledi cela vrsta raznolikih glasbenih podob čustev, drž, položajev, misli, ki se vrstijo skladno z razvojem

drame in usodami njenih oseb. Tudi *Jefte* je celostna galerija glasbenih vsebin, ki so vzporedno s potekom drame razporejene v rahlo napet lok.

HÄNDEL KOT UMETNIK

Händel je svojo umetniško pot začel kot skladatelj, ki je prevzel in do popolnosti obvladal italijanski glasbeni idiom. Na tej osnovi si je skozi leta in desetletja s stalnim komponiranjem ustvarjal lastni glasbeni svet, tj. svet lastnih glasbenih vsebin, iz katerega je lahko neprestano zajemal. S tem, ko je na osnovi starega ustvarjal novo, je svoj glasbeni svet nenehno večal in širil.

Novo delo, opero, oratorij, je Händel ustvarjal na osnovi svojega že obstoječega arzenala glasbenih vsebin. Stvarneje si to lahko predstavljamo takole: Vsak libreto, bodisi oratorijski bodisi operni, prikazuje v okviru zgodbe vrsto raznih človeških razpoloženj, stanj, položajev. Z vsakim novim libretom se je Händel vračal k istim literarnim vsebinam in v sklopu svojega umetniškega sveta k istim glasbenovsebinskim temam. Ko je pri komponiranju nove opere ali oratorija prišel do ljubezenske arije, ljubezenskega dueta, arije besa, pastorele itd., se je na neki način oprl na svoje poprejšnje kompozicije s podobnimi glasbenimi vsebinami in na njihovi osnovi ustvarjal nove glasbene vsebine. Simfonija iz *Jefteja* (št. 34) je npr. nadaljnji primer skladbe istega tipa kot *Pifa* iz oratorija *Mesija*; arija besa, ki jo poje Storgè (št. 42), je nadaljnji primerek istega tipa kot Cezarjeva arija besa s konca 3. prizora I. dejanja opere *Julij Cezar* (*Empio, dirò, tu sei*) itd. V tem smislu je mogoče Händlove arije in zборе razvrščati v tipe glasbenovsebinsko bolj ali manj sorodnih kompozicij, ki so, zavedno ali ne, nastajale v smislu opisanega navezovanja.

Če ta pogled prenesemo na novo delo kot celoto, ga lahko razumemo kot novo, svežo in na novi način preurejeno predstavitev bolj ali manj popolnega sklopa skladateljevih glasbenovsebinskih tem in njegovega umetniškega sveta. Vsako novo delo, ki ga je izvedel, je bilo *novi* koncert *njegove* glasbe.

Händlova glasba je umetnost v emfatičnem smislu. Če si zaradi boljšega razumevanja izposodimo primero iz slikarstva, kjer se da ločiti predmet sam od načina njegove predstavitve, lahko rečemo, da noben Händlov »predmet« ni tak, kot v resnici je, pač pa je zmeraj predstavljen skozi kopreno umetniškosti, iz katere diha aristokratsko vzvišeni in plemeniti teatralični patos. Ta lastnost, ki je nekako razumljiva in samoumevna v impozantnih zborih ali heroičnih arijah, je toliko bolj opazna, ko skuša biti Händel preprosto naraven, saj se izkaže, da preproste naravnosti zanj sploh ni, če ni povzdignjena na raven patosa. Händlova umetnost ne pozna neposredne intimnosti, saj je le-ta pri njem zmeraj teatralično privzdignjena. Takšno doživljanje in pojmovanje Händlove glasbe se da povezovati ali vzporejati z vrsto drugih konceptov: z

ustrojem evropske družbe 18. stoletja, z njeno duhovnostjo, z vlogo, ki jo je imela v njej umetnost.

Glasba v nemških deželah v prvi polovici 18. stoletja

Glasbeno življenje

Žanrska slika glasbe nemških dežel

Johann Joseph Fux

Fux kot umetnik

Georg Philipp Telemann

Telemann kot umetnik

GLASBENO ŽIVLJENJE

Medtem ko se je v Franciji in Angliji vse glasbeno pomembnejše dogajalo v obeh prestolnicah, je bilo v politično razdrobljenih nemških deželah glasbeno življenje bolj razpršeno. Kot poprej je glasba obstajala zlasti na dvorih, ki so imeli svoje glasbene kapele in gledališča, in v cerkvah. Poleg tega je v 18. stoletju postajalo vse bolj vidno javno glasbeno življenje: javni koncerti in javnosti odprte operne predstave.

Dvori s pomembnejšimi kapelami so bili v glavnem isti kot poprej: cesarski dvor na Dunaju, dvor bavarskega vojvode in volilnega kneza v Münchnu, dvor saškega volilnega kneza in od leta 1697 tudi poljskega kralja v Dresdnu, dvor brandenburškega volilnega kneza in od leta 1701 pruskega kralja v Berlinu, dvor v Stuttgartu, kjer je bilo središče vojvodine Württemberg, dvor v Wolfenbüttlu kot središču kneževine Braunschweig-Wolfenbüttel, dvor v Hannoveru, kjer je bilo od leta 1636 središče kneževine Brunswick-Lüneburg ali Calenberg; vojvoda Brunswick-Lüneburški je bil od leta 1692 tudi volilni knez. Pomembnejšim dvornim kapelam se je v 18. stoletju pridružila kapela v Mannheimu: Leta 1720 je pfalški volilni knez (palatinski volilni knez, knez dežele Pfalz), ki je bil katolik, prenesel pfalški dvor iz Heidelberga v Mannheim, ki je tako postal rezidenčno mesto. Kot je znano, je bil orkester mannheimske kapele v drugi polovici 18. stoletja nosilec nove instrumentalne glasbe.

Na dvorih se je gojila sakralna glasba, bodisi katoliška bodisi luteranska, prav tako salonsko muziciranje: instrumentalna glasba in lirika. A tisto, kar je bilo v njihovem glasbenem življenju najbolj vidno, je bilo glasbeno gledališče. Vsi pomembnejši dvori so imeli gledališča, kjer so se v povezavi z dvornimi praznovanji uprizarjale igre, igre s petjem, baleti in v celoti peta gledališka dela, bodisi nemška, še zlasti pa italijanske opere serie. Vse to je obstajalo že prej, vendar je bil prodor sočasne italijanske opere na sever v prvi polovici 18. stoletja še močnejši in intenzivnejši, tako da je segel do domala vsake glasbene ustanove. Vzporedno s tem so bili na čelu nemških dvornih kapel zelo pogosto italijanski skladatelji in tudi med drugimi dvornimi glasbeniki je bilo veliko italijanskih pevcev in instrumentalistov. Za posamezne priložnosti ali sezone so nemški dvori poleg tega še posebej najemali italijanske operne skupine, pevce in skladatelje. Marsikatero dvorno gledališče je bilo do določene mere dostopno tudi širšemu meščanstvu; tako je imelo glasbeno življenje nemških dvorov in mest pogosto izrazito italijansko proščanje. O vsaki dvorni kapeli in vsaki dvorni operi je mogoče pisati zgodovino, naštevati predstave, ugotavljati vrhunce, njihov pomen itd.

Na področju sakralnega je treba ločiti luteranski sever od katoliškega juga. Bavarska in habsburške dežele so bile katoliške, ostalo večinoma luteransko. Vendar so bili v luteranskem okolju posamezni dvori katoliški, tako npr. dresdenski dvor saškega volilnega kneza, ki je bil kot poljski kralj katolik. V dresdenski dvorni kapeli se je tako v prvi polovici 18. stoletja igrala katoliška sakralna glasba, kar se je dobro ujemalo s siceršnjo italijansko usmerjenostjo celotne kapele.

V 18. stoletju je vse glasnejše postajalo tudi javno glasbeno življenje, zlasti v večjih in pomembnejših mestih, kot so bila kraljevi Berlin in trgovsko naravna Hamburg in Leipzig. Vse pogostejši so bili javni koncerti, ki so jih prirejala združenja tipa *collegium musicum*, pa tudi drugače organizirane skupine. V sklop javnega je treba vključiti tudi javnosti dostopno operno uprizarjanje: Kot omenjeno, so bila nekatera dvorna gledališča odprta javnosti; poleg tega so po mestih začenjale gostovati italijanske in nemške gledališke skupine, ki so uprizarjale igre s petjem in italijanske ali nemške opere.

Še zmeraj je delovala hamburška javna opera, v kateri je s prihodom skladatelja Reinharda Keiserja (1674–1739) leta 1695 nastopilo novo obdobje. Keiser je v naslednjih desetletjih napisal in v hamburškem gledališču izvedel okoli 60 svojih oper, od katerih pa je ohranjeno le 17. Kot je bilo prikazano (gl. str. 500), je bil nekaj let v hamburški operi tudi mladi Georg Friedrich Händel (1703–1706), ki je zanj napisal štiri operna dela. Kasneje je ustanovo vodil Georg Philipp Telemann, ki je v dvajsetih in tridesetih letih ustvaril zanj okoli 20 oper. Gledališče je v tem času sicer zabredlo v finančne težave, tako da se je leta 1738 po enainšestdesetih letih operno uprizarjanje v njem končalo. Leta 1763 so hamburško operno stavbo na Gänsemarkt podrli.

Kot sestavni del javnega glasbenega življenja je treba omeniti glasbeno publicistiko, se pravi sprotno pisanje o glasbi, ki je bilo predvsem kritiško in kot tako namenjeno ne le poznavalcem, pač pa tudi širši kulturni javnosti. Lorenz Christoph Mizler, ustanovitelj učenega društva *Societät der musikalischen Wissenschaften* ('Društvo glasbenih znanosti'), je v letih 1736–1754 v Leipzigu izdajal časopis z naslovom *Musikalische Bibliothek*; Johann Adolf Scheibe, kritik Bachove umetnosti, pa je v približno istem času (1737–1740) v Hamburgu izdajal časopis *Der Critische Musicus* ('Kritični glasbenik'). S tovrstnim pisanjem se je krepila razsvetljenska zavest o glasbi kot skupnem dobrem.

ŽANRSKA SLIKA GLASBE NEMŠKIH DEŽEL

Ob razvejanosti nemškega glasbenega življenja je žanrska podoba nemške

glasbe prve polovice 18. stoletja razpršena in težko določljiva. V luteranskih deželah se je nadaljevala tradicija protestantskih sakralnih žanrov in nemške orgelske glasbe, kar vse je doseglo vrhunec v delu J. S. Bacha. Velja, da je razvoj luteranske sakralne glasbe sredi 18. stoletja zastal, kar slučajno sovpada z letom Bachove smrti (1750).

Če ostanemo pri izrecno nemških vokalnih žanrih, se je iz 17. stoletja nadaljevalo uprizarjanje glasbenogledaliških del v nemščini, iger s petjem in nemških oper. Številna tovrstna dela so nastala pod močnim vplivom italijanske opere, in če bi odmislili jezik, bi bilo najbrž težko ločiti italijanske opere od nemških. Še nadalje je obstajala nemška lirika v obliki nemške pesmi s continuom ali manjšim ansamblom. Tudi ta žanr se je na različne načine križal z italijansko kantato. Za posamezne aristokratske ali meščanske svečanosti in praznovanja so se že v 17. stoletju komponirale daljše večstavčne ali večdelne vokalne skladbe v nemščini, kot jih med drugim najdemo v Schützevem opusu, ne da bi bile tam žanrsko posebej izpostavljene. Za tovrstne kompozicije, primerljive z angleškimi odami, se je uveljavil izraz posvetna kantata, najbrž po analogiji s protestantsko sakralno kantato. Poleg tega so se v 18. stoletju tako v katoliškem kot luteranskem okolju uveljavila daljša nemška pripovedna dela brez igre s skoraj obvezno religiozno vsebino, se pravi oratoriji, čeprav zunaj družbenega konteksta oratorijskih srečanj.

Na instrumentalnem področju je ob že omenjeni orgelski umetnosti še nadalje obstajala močna tradicija čembalske glasbe s svojimi tipičnimi žanri, kot so bili plesi, suite in variacije. Komponirale so se številne ansambelske sonate, suite in tudi koncerti po zgledu italijanskega instrumentalnega koncerta. V nemških deželah je bil močan vpliv francoske glasbe in tako so nekateri skladatelji komponirali orkestrske uverture s suitami ali zgolj orkestrske suite.

V prvi polovici 18. stoletja je v nemških deželah delovalo na desetine skladateljev. Vse je zasenčilo ime J. S. Bacha, zaradi česar je njihova glasba z nekaterimi izjemami v splošnem malo znana. Vidnejši so bili tile: Gottlieb Muffat (1690–1770), sin skladatelja Georga Muffata, je bil dolgoletni organist na cesarskem dvoru; je avtor številnih orgelskih del. Johann Christoph Graupner (1683–1760) je deloval na darmstadtskem dvoru; v njegovem opusu je ogromno število protestantskih kantat in različnih instrumentalnih kompozicij. Johann Adolf Hasse (1699–1783) je bil eden najslavnejših opernih skladateljev svojega časa (gl. str. 432). Brata Carl Heinrich Graun (ok. 1703–1759) in Johann Gottlieb Graun (ok. 1702–1759) sta bila nazadnje na dvoru Friderika Velikega v Berlinu, kjer sta bila dejavna zlasti kot operna skladatelja. Johann Mattheson (1681–1764) je bil dolgoletni vodja glasbe v hamburški katedrali; znan je predvsem kot plodovit in gostobeseden pisec o glasbi svojega časa. Še

bi lahko naštevali. Za ilustracijo dogajanja v nemškem glasbenem prostoru si lahko natančneje ogledamo kariere dveh skladateljev: enega s katoliškega juga in enega s protestantskega severa.

JOHANN JOSEPH FUX

Življenje (Hirtenfeld pri Sankt Mareinu v okolici Gradca 1660 – Dunaj 1741). Fux je bil kmečkega porekla. Njegov oče je bil povezan s cerkvijo v kraju Sankt Marein in tako tudi z nekaterimi graškimi cerkvenimi glasbeniki. Najbrž je po tej poti leta 1680 Fux postal študent graške univerze, ki je bila v rokah jezuitov; od leta 1681 dalje je bil tudi varovanec graškega jezuitskega Ferdinandeja (Ferdinandeum, imenovan po ustanovitelju, nadvojvodi Ferdinandu in od leta 1619 cesarju Ferdinandu II., je bil internat študentov graške univerze). V dokumentih te ustanove je beležka, da je skrivaj odšel. Šolanje je od leta 1683 nadaljeval na univerzi v bavarskem Ingolstadt, ki je bila tudi v jezuitskih rokah. Tu je študiral pravo. Leta 1685 je postal v organist v ingolstadtski cerkvi sv. Mavricija (Moritzkirche).

Kje je bil Fux med letom 1689, ko je cerkev sv. Mavricija pridobila drugega organista, in letom 1696, ko se je na Dunaju poročil, ni znano. Po nekem ne povsem zanesljivem poročilu naj bi bil v službi nekega visokega madžarskega cerkvenega dostojanstvenika, s katerim je bil morda tudi v Rimu, kjer bi se lahko seznanil z nekaterimi italijanskimi skladatelji in pri njih celo študiral. Cesar Leopold I., ki je bil v dobrih odnosih z omenjenim madžarskim dostojanstvenikom, naj bi po tem poročilu slišal neko Fuxovo mašo, ki mu je toliko ugajala, da je njenega avtorja sprejel v dvorno kapelo. Sredi devetdesetih let se je Fux res ustalil na Dunaju, kjer je bil sprva organist v Schottenkirche. Leta 1696 se je poročil z dekletom iz družine, ki je bila povezana z dvorom; leta 1698 je postal dvorni glasbenik, a zelo verjetno je z dvorom sodeloval že pred tem.

Na dvoru je imel Fux različne glasbene nazive in zadolžitve, dejaven pa je bil tudi zunaj dvora. Do leta 1702 je bil organist v Schottenkirche. Po smrti Leopolda I. (1705) je bil pod njegovim naslednikom Jožefom I. dvorni skladatelj. V tem času je postal namestnik vodje kapele in kasneje vodja kapele v katedrali sv. Štefana. Po smrti Jožefa I. leta 1711 je pod Karlom VI. dobil mesto namestnika vodje cesarske kapele, leta 1715 pa mesto dvornega kapelnika – vodje celotne kapele, kar je ostal do konca življenja. Fuxov dolgoletni namestnik je bil sloviti italijanski skladatelj Antonio Caldara. Karel VI. je znatno povečal dvorno glasbeno kapelo s 86 na 134 glasbenikov.

Kot dvorni glasbenik je Fux veliko komponiral: glasbo za dvorno

bogoslužje, oratorije, opere, ki so se uprizarjale ob raznih praznovanjih, in instrumentalno glasbo, ki se je igrala kot priobedna (Tafelmusik) in druga glasba v vsakdanjem življenju cesarske družine. Na zunaj je bil njegov največji uspeh opera *Costanza e Fortezza* ('Stanovitnost in moč'), izvedena ob priliki kronanja Karla VI. za češkega kralja. Na praških Hradčanih jo je avgusta leta 1723 izvedel Antonio Caldara; sam avtor se slovesnosti zaradi bolezni ni mogel udeležiti. Od poznih dvajsetih let dalje je vse manj komponiral; njegov obsežni opus je bil v glavnem dokončan.

Opus. Kot je bilo že nakazano, je bilo Fuxovo skladateljstvo močno povezano z dvorom in s to okoliščino je zaznamovana žanrske slika njegovega opusa. Njegova sakralna dela so nastajala zlasti za dvorno bogoslužje. Tu je 95 maš, 9 rekviemov, 25 litanij, 25 večernic (s čimer so mišljene uglasbitve vseh besedil določenih večernic), nekaj čez 50 uglasbitev posameznih večerniških psalmov, 5 uglasbitev besedil sklepnic, kakih 100 uglasbitev raznih drugih liturgičnih besedil (marijanske antifone, himnusi, introiti, komuniji, sekvence, Te Deum) in okoli 115 motetov, s čimer velja razumeti predvsem uglasbitve paraliturgičnih latinskih besedil. (Podane številke vključujejo tudi izgubljena dela; tako tudi v nadaljevanju.) Tudi Fuxovi oratoriji, ki jih je 13, so bili namenjeni dvoru. Razen enega nemškega so vsi italijanski. Med njimi pripadajo nekateri tipu sepolcro.

Kot operni skladatelj je Fux komponiral predvsem dela za praznike v cesarski družini, medtem ko so bile opere za velike državne prireditve (kronanje, poroke itd.) z nekaj izjemami poverjene drugim. Prav zato obsega večina njegovih glasbenogledaliških del, ki jih je vseh skupaj 22, le po eno dejanje. Z ozirom na libreto oziroma priložnost so se Fuxove enodejanke označevale z izrazi kot »festa teatrale«, »componimento per musica«, »poemetto musicale«; nekatere od njih so bližje serenati kot operi. Vendar ima nekaj njegovih del po tri dejanja in so prave opere serie. Med temi je že omenjena *Costanza e Fortezza*. Z izjemo neke izgubljene šolske igre v latinščini so vsa ta dela italijanska.

V skladateljevem instrumentalnem opusu so zlasti številne ansambelske sonate, ki jih je okoli 65, in ansambelske partite, ki jih je 12. Vsa ta dela so zasnovana za triosonatne zasedbe ali pa za večje število glasbil s continuo. Poleg tega je Fux avtor okoli 24 drugih ansambelskih ali orkestrskih skladb z raznimi naslovi: uvertura, simfonija, serenada itd. Slednjič je v njegovem opusu peščica 21 čembalskih skladb z naslovi kot partita, arija, ciaccona, fuga, menuet ipd. in še nekaj drugih drobcev.

Leta 1725 je Fux izdal svoje znamenito teoretično delo *Gradus ad Parnassum* ('Stopnice na Parnas', 'Vzpon na Parnas', 'Hoja na Parnas'), pisano v latinščini kot pogovor med učiteljem (Aloysius) in učencem (Josephus). To je

sistematični učbenik kontrapunkta Palestrinovega polifonega stavka, kot ga je razumelo 18. stoletje, in tak je za dolgo časa obveljal kot temelj kompozicijskega znanja. Knjigo je imel v svoji knjižnici tudi J. S. Bach.

FUX KOT UMETNIK

Fux je obveljal za konservativnega umetnika. Ta sodba ima oporo tako v njegovem kompozicijskem mišljenju kot v vsebini njegove glasbe. Fux je cenil, študiral in posnemal polifonijo 16. stoletja. To se v njegovi glasbi odraža na dva načina: (1) Posamezne njegove sakralne kompozicije, zlasti zborovske ali njihovi zborovski deli, so v polifonem stile antico. Ob tem je treba omeniti, da je Fuxov stile antico predvsem v prevzemanju kontrapunktskih postopkov stare polifonije in v vodenju glasov v njihovi medsebojni soodvisnosti, ne pa v pojmovanju tonalnosti. Tudi tiste Fuxove kompozicije, ki so v očitnem stile antico, so zamišljene v tonalnosti, kakršna je obstajala v njegovem času. Fuxova kompozicijska konservativnost torej ni bila anahronistično obrnjena nazaj; bila je usklajena s svojim časom in v tem smislu tudi sodobna. (2) Po drugi strani se je Fux ob študiju stare polifonije oblikoval kot skladatelj. Tudi tista njegova dela, ki niso v stile antico, kažejo kompozicijsko strogost in obvladanost, kot jo vidimo v stari polifoniji. Prav zaradi tega je stroga meja, kaj je v stile antico in kaj ne, pri Fuxu pogosto nejasna.

Fuxova glasba velja za tipični primer italijanske umetnosti habsburškega cesarskega dvora, umetnosti, ki naj bi odražala dvorno ideologijo in bila njen nosilec. Taka naj bi izražala in utrjevala v rimskem katolicizmu utemeljeni red, po katerem naj bi bil absolutistični habsburški monarh kot rimski cesar prvi med vsemi vladarji. Impozantnost Fuxove glasbe, ki pogosto veje iz nje, je mogoče povezovati s to njeno funkcijo.

GEORG PHILIPP TELEMANN

Življenje (Magdeburg 1681 – Hamburg 1767). Telemannov oče je bil protestantski duhovnik, po službenem mestu diakon v Magdeburgu. Ko je umrl, je imel Georg Philipp štiri leta in mati je morala odslej sama skrbeti za dva mladoletna sinova. Telemann je obiskoval mestno gimnazijo (Altstädtisches Gymnasium), kjer je med drugim razvil nagnjenje do nemške poezije, ki ga je spremljalo celo življenje. Kazal je tudi nenavadno nadarjenost za glasbo. V glasbo sta ga uvajala mestni kantor in organist, ki ga je učil igre na glasbila s tipkami. Sam se je učil igrati kljunasto flavto in violino. S prepisovanjem dostopnih skladb, med njimi tudi kantorjevih, je osvojil osnovne kompozicijske

principe in začel komponirati. Med drugim je z dvanajstimi leti napisal svojo prvo opero.

Zdi se, da mati ni bila zadovoljna s tako naglim razvojem njegovih glasbenih nagnenj in da mu je namenjala drugi, donosnejši poklic. Da bi se mladeničeva pozornost preusmerila, ga je poslala v nadaljnje šolanje v bližnji Zellerfeld (zdaj Clausthal-Zellerfeld), vendar se Telemann tu ni odvrnil od glasbe. Eden od njegovih novih učiteljev mu je odprl oči za povezavo med glasbo in matematiko; sam je študiral generalni bas, komponiral in med drugim za šolski zbor skoraj vsak teden prispeval izvirni motet. Od leta 1697 dalje je nadaljeval šolanje na gimnaziji v Hildesheimu (Gymnasium Andreaneum). Tudi tu se je ukvarjal z glasbo: Komponiral je za latinske šolske igre, uglasbil pesmi v nekem učbeniku geografije, ki je podajal snov v obliki verzov (*Singende Geographie*, 'Pojoča geografija'), komponirati je začel protestantske kantate. Učil se je igrati na vrsto glasbil, ki jih do takrat še ni obvladal. Seznanil se je s sodobno italijansko in francosko glasbo, vključno z opero. Kljub vsem tem dejavnostim je šolo dokončal kot eden njenih najboljših učencev.

Jeseni 1701 se je Telemann vpisal na leipziško univerzo, kjer naj bi študiral pravo. A bolj kot študiju se je posvečal glasbi: Po odkritju njegovega talenta je po naročilu leipziškega župana vsakih štirinajst dni prispeval glasbo, ki se je izvajala v eni ali drugi od obeh glavnih mestnih cerkva, pri sv. Tomažu ali pa pri sv. Nikolaju. (Na podoben način je kasneje obe imenovani cerkvi oskrboval s kantatami J. S. Bach.) Nadalje je v Leipzigu ustanovil collegium musicum, ki ga je nekaj desetletij kasneje vodil J. S. Bach. Kolegij je sestajal iz okoli 40 instrumentalistov in pevcev, večinoma študentov, ki so prirejali javne koncerte in skrbeli za glasbo v leipziški Neukirche ('Nova cerkev'). Leta 1702 je postal glasbeni vodja leipziške opere. Pod njegovim vodstvom so v njej pogosto nastopali člani collegium musicum in tudi sam se je v njenih predstavah občasno pojavljal kot pevec. Za leipziško operno gledališče je napisal tudi več opernih del. Slednjič je postal še vodja glasbe v Neukirche, v kateri je s collegium musicum nastopal že poprej.

Telemannova široka dejavnost je posegla v kompetence glasbenega direktorja mesta Johanna Kuhnaua, Bachovega predhodnika na mestu kantorja pri sv. Tomažu. S Telemannovim delovanjem v Neukirche mu je bil namreč odvzet nadzor nad glasbo v njej; poleg tega je Telemannovo angažiranje študentov privedlo do tega, da so se manj udeleževali pri sv. Tomažu – njihovo delovanje v operi je bilo torej na škodo cerkveni glasbi. Zaradi vsega tega je Kuhnau, ki naj bi imel kot glasbeni direktor mesta, director musices, pri vseh glasbenih zadevah odločilno besedo, večkrat protestiral, vendar je dosegel le to, da je mestni svet Telemannu kot cerkvenemu glasbeniku prepovedal nastopati v

opernih predstavah. Nasprotno je Telemann cenil Kuhnaua in kasneje priznal, da se je iz njegove glasbe veliko naučil.

Leta 1705 je Telemann zapustil Leipzig in odšel na Lužiško, v Žary (nem. Sorau, zdaj na Poljskem), kjer je postal kapelnik na dvoru grofa Erdmanna II. Promniškega (Erdmann II. von Promnitz). Ta se je takrat pravkar vrnil iz Italije in Francije in na svojem dvoru je hotel imeti francosko glasbo. Telemann mu je v dveh letih, kar je bil pri njem, po lastnih besedah napisal okoli 200 »uvertur«, s čimer je mislil najbrž tako skladbe v obliki francoske uverture kot raznovrstne suite. V Žaryju se je Telemann seznanil s pesnikom protestantskih kantatnih besedil Erdmannom Neumeistrom, ki je bil tam dvorni kaplan. Neumeister je bil kasneje boter prvi skladateljevi hčeri, še kasneje pa mu je pomagal doseči pomembno službeno mesto v Hamburgu. Telemann je večkrat spremljal grofa na njegovih potovanjih; tako je prišel v stik s poljsko ljudsko glasbo, katere »prava barbarska lepota«, kot se je izrazil sam, ga je očarala.

Leta 1708 je odšel Telemann v Eisenach, središče vojvodine Sachsen-Eisenach, kjer se je na dvoru prav takrat ustanavljala nova glasbena kapela. Telemann je bil sprva njen koncertni mojster, leta 1709 pa je postal njen vodja. Kasneje se je spominjal, da je bila eisenaska kapela zelo dobra, boljša kot orkester pariške Opere, ki ga je slišal, ko je bil v letih 1737–1738 v Parizu. Med glavnimi nalogami kapele je bilo izvajanje protestantskih kantat, ki jih je komponiral predvsem Telemann, in tako naj bi tu, v Eisenachu, poleg drugih sakralnih del napisal kar pet kantatnih ciklusov. Za rojstne dneve in godove pomembnih dvorjanov je komponiral serenate, pogosto na lastna nemška besedila, italijanske kantate in zalagal dvor z instrumentalno glasbo. Na jesen 1709 si je izprosil dopust in se vrnil v Žary, kjer se je poročil z neko grofičino dvorno damo. Ta je po rojstvu njune prve hčere leta 1711 umrla. V času, ko je bil v Eisenachu, se je Telemann domnevno seznanil z J. S. Bachom, saj je bil kasneje, leta 1714, boter njegovemu sinu Carlu Philippu Emanuelu.

Razmere na eisenaskem dvoru Telemannu sčasoma niso bile več po volji, menda zlasti zaradi obsežnosti dela in slabega odnosa dvorjanov do glasbe. Tako se je prijavil na izpraznjeno mesto glasbenega direktorja mesta Frankfurt, ki je bilo združeno z mestom kapelnika v frankfurtski cerkvi Barfüsserkirche. V začetku leta 1712 se je preselil v Frankfurt, kjer je moral skrbeti za glasbo dveh cerkva: imenovane in cerkve sv. Katarine. Nadaljeval je z obsežno produkcijo protestantskih kantat, ki so se izvajale v imenovanih dveh cerkvah, komponiral pa je tudi za razne druge mestne priložnosti. Poleg tega je po službeni dolžnosti nadziral glasbeni pouk v frankfurtski latinski šoli in sam poučeval nekaj učencev po lastni izbiri. V Frankfurtu je imel Telemann prostejšje roke kot v Eisenachu in tako je tu ustanovil collegium musicum, ki je bil sestavljen

predvsem iz frankfurtskih meščanov diletantov. Ti so v razmiku dveh tednov prirejali javne koncerte, ki predstavljajo začetke frankfurtskega koncertnega življenja. Leta 1716 je Telemann postal še »zunanji« kapelnik eisenškega dvora (»von Haus aus«); ta naziv je med drugimi kompozicijami vključeval letni cikel kantat, ki naj bi ga skladatelj prispeval vsako drugo leto in ki naj bi se določeni čas ne izvajale nikjer drugje kot le na dvoru v Eisenachu. V Frankfurtu se je Telemann leta 1714 ponovno poročil. Njegova druga žena, šestnajstletna Maria Catharina Textor, je bila hči mestnega uradnika.

Telemann je imel v Frankfurtu tako visoke dohodke, da se je lahko meril z najvišjimi državnimi nameščenci. Kljub temu se je leta 1721 odzval vabilu, da zasede mesto glasbenega direktorja mesta Hamburg, ki je bilo združeno s kantoratom v hamburški humanistični gimnaziji Johanneum. Na tem mestu je ostal vse do konca svojega življenja. Na dan, ko je nastopil službo v cvetočem hanzeatskem mestu, je imel v latinščini panegirik o odličnosti cerkvene glasbe. Sledilo je njegovo najbolj plodno obdobje. Zadolžen je bil za glasbo petih mestnih cerkva. Vsak teden naj bi zanje napisal dve novi kantati, vsako leto novi pasijon. V Hamburgu so bili vsi pomembnejši politični ali družabni dogodki spremljani z glasbo in tudi to naj bi oskrbel glasbeni direktor mesta. Med drugim je vsako leto ob izvolitvi kapitana mestnih orožnikov napisal in izvedel takoimenovano 'kapitansko glasbo' (»Kapitänsmusik«), ki je sestajala iz religioznega oratorija in sledeče posvetne serenate. Poleg tega je štirikrat tedensko kot kantor v Johanneumu poučeval glasbo. Vodil je tudi collegium musicum, ki je v zimskih mesecih prirejal priljubljene koncerte, in slednjič je leta 1722 postal še direktor hamburške opere (na Gänsemarkt), kjer je izvajal svoja dela, pa tudi Händlova, Keiserjeva in druga. Nekateri hamburški cerkveni krogi so nasprotovali kantorjevemu ukvarjanju z operno glasbo, a mestni svet jim ni sledil. Zaradi slabega finančnega stanja se je opera, kot omenjeno, leta 1738 zaprla. Vse te dejavnosti Telemannu očitno niso preprečevale, da ne bi bil nekaj let še zunanji kapelnik bayreuthskega dvora, kar je pomenilo, da ga je zalagal z instrumentalno glasbo in vsako leto prispeval zanj novo opero. Nasploh se je Telemann v hamburškem javnem in kulturnem življenju živo udejstvoval, med drugim tudi kot literat, pesnik. Tu se je osebno seznanil s pesnikom Bartholdom Heinrichom Brockesom, katerega pasijon je uglasbil, še preden je prišel v Hamburg (komponirala sta ga tudi Reinhard Keiser in Georg Friedrich Händel). Kot znani glasbenik je Telemann prejel vabilo, da bi odšel na ruski dvor v Peterburg, vendar se za ta korak ni odločil.

Leta 1722, prav na začetku svoje hamburške kariere, se je Telemann prijavil na izpraznjeno mesto kantora pri cerkvi sv. Tomaža v Leipzigu. Avgusta meseca je imel v Leipzigu preizkus in bil nekaj dni za tem enoglasno izbran,

čeprav je zavrnil možnost, da bi kot kantor tudi poučeval. Ko je v Hamburgu zaprosil za odpust, je sprva ostal brez odgovora; ko pa je v drugem pisanju namignil, da bi ostal, če bi se mu plača povečala, mu je hamburški mestni svet povečal dohodke in tako se je odločil, da ostane v Hamburgu. Kot je znano, je leipziški kantorat nekaj mesecev kasneje zasedel J. S. Bach.

Iz Hamburga je Telemann še vedno vzdrževal stike z eisenaskim dvorom, in sicer kot njegov dopisni agent, ki naj bi poročal o novicah z nemškega severa. Znan je bil z domala vsemi hamburškimi tujimi diplomati, poleg tega pa je imel v raznih evropskih mestih mnogo znancev, kar vse mu je omogočalo zbirati in posredovati razne koristne informacije. V dvajsetih letih se je njegov zakon z Mario Catharino, s katero sta imela devet otrok, razdril, domnevno zaradi njene ljubezenske afere z nekim švedskim oficirjem. Leta 1736 je dokončno zapustila družino. Desetletja kasneje je umrla v nekem frankfurtskem samostanu.

Leta 1725 je Telemann, ki je že poprej natisnil nekaj svoje glasbe, zasnoval obsežen program izdaje svojih glasbenih del in v naslednjih petnajstih letih je izšlo nič manj kot 43 zvezkov z njegovimi kompozicijami, ne všteti ponatise. Znano je, da je sam vrezoval plošče, ki so služile razmnoževanju in ki jih je kasneje skušal prodati; sam je tudi skrbel za prodajo, in sicer preko svojih znancev in agentov v raznih nemških in tujih mestih. Od jeseni 1737 do maja 1738 se je mudil v Parizu, kar je bilo njegovo edino potovanje zunaj meja nemško govorečih dežel. Eden od vzrokov za potovanje v Pariz, kamor so ga povabili nekateri tamkajšnji glasbeniki, je bil, da bi preprečil piratske ponatise svojih del v Franciji. Tu je res pridobil privilegij za tisk in izdal dve zbirki svojih kompozicij. V Parizu je bila v okviru slovitega Concert spirituel, takratnega mednarodnega skladateljskega foruma, izvedena njegova uglasbitev Ps 72, Deus judicium tuum.

Čeprav je še vedno izpolnjeval svoje obveznosti, je Telemann v petdesetih letih manj komponiral. Vendar je ostal v stiku z glasbenim dogajanjem, o čemer priča dejstvo, da si je dopisoval z mnogimi mlajšimi skladatelji, med katerimi sta bila tudi Carl Philipp Emanuel Bach in Joachim Quantz. Leta 1755, ko mu je bilo štiriinsedemdeset let, se je navdušil nad nekaterimi nemškimi pesniki, kar ga je napeljalo k ustvaritvi vrste oratorijev na njihova besedila. Na starost se je privatno ukvarjal z gojenjem nenavadnih rastlin, kar je bila v Hamburgu takrat precej razširjena modna dejavnost. Nekaj rastlin mu je poslal tudi znanec Händel. Umrl je v visoki starosti šestinosemdesetih let; na službenem mestu ga je nasledil Carl Philipp Emanuel Bach, sin J. S. Bacha.

Opus. Kot je razvidno iz življenjepisa, je vsesplošno agilni Telemann nenehno komponiral; tako je zapustil ogromen skladateljski opus, ki je gotovo eden največjih v glasbeni zgodovini prve polovice 18. stoletja. Ker je bil kot skladatelj

ves čas vpet v svoje okolje, je žanrska slika njegovega opusa značilna za protestantsko Nemčijo prve polovice 18. stoletja. Seznam Telemannovih del se pri vokalnih orientira po namenu, ne po obliki ali žanru, pri instrumentalnih pa po zasedbi, zaradi česar je večkrat težko določiti, kaj posamezna dela ali skupine del dejansko so. Za skladatelja samega to najbrž ni bilo pomembno.

Telemann je napisal okoli 1700 protestantskih kantat, od katerih jih je ohranjeno okoli 1400. Njegov kantatni opus je vseboval vsaj 20 celotnih kantatnih letnikov, od katerih jih je ohranjeno 12. Številne njegove kantate so ostale zunaj letnikov; poleg teh je v njegovem opusu še vrsta kantat za razne posebne priložnosti, kot so bile posvetitve cerkva in pogrebi. V Hamburgu je veljal red, da sta se pri nedeljskem bogoslužju izvedli dve kantati: ena pred pridigo in druga po njej. Poleg tega se je ob koncu bogoslužja običajno zapela arija – Telemann jo je vzel iz kake svoje že obstoječe kantate –, čemur je sledil koral. Tudi to je eden od razlogov za tako veliko število kantat. Vendar velja ob tem omeniti, da so številne Telemannove kantate razmeroma kratke in preproste, tako da sestojijo le iz dveh arij z vmesnim recitativom.

Telemann je nadalje napisal 46 pasijonov, od katerih je ohranjena le polovica. V Hamburgu se je v svetem tridnevju vsako leto izvedel pasijon po drugem od štirih evangelijev, kar pomeni, da je skladatelj vsaka štiri leta ponovno komponiral Matejev pasijon (in v podobnem štiriletnem razmiku tudi ostale tri). Telemannovi pasijoni pripadajo tipu oratorijskega pasijona, ki je poleg evangelijskih besedil vključeval še druga na novo spesnena besedila in korale.

Za protestantsko bogoslužje je Telemann napisal še okoli 15 maš ali posameznih mašnih stavkov v nemščini ali latinščini, okoli 30 nemških ali latinskih psalmov, okoli 16 nemških motetov (se pravi zbornskih kompozicij s continuum), 4 Magnificat; v eni od njegovih tiskanih zbirk je nekaj čez 2000 postavitev protestantskih koralov za štiri glasove in continuo. Poleg vsega tega je v njegovem opusu še dober ducat raznih drugih kompozicij, nastalih za razne cerkvene priložnosti.

Telemann je nadalje avtor okoli 15 nemških oratorijev, od katerih imajo nekateri pasijonsko vsebino in so zato zelo blizu pravkar omenjenim oratorijskim pasijonom. Tak je tudi t. i. Brockesov pasijon, katerega besedilo je spisal hamburški pesnik Berthold Heinrich Brockes. Razlika med enimi in drugimi je predvsem funkcijska, saj se oratoriji s pasijonsko vsebino niso izvajali kot del liturgije, pač pa na raznih javnih prizoriščih zunaj cerkve, tako kot drugi oratoriji.

Tudi Telemannova profana vokalna glasba je žanrsko pisana. Tu je okoli 115 nemških pesmi, več deset del, ki bi jih lahko razumeli kot posvetne kantate, se pravi kompozicije za priložnosti kot poroke, rojstni dnevi, politični dogodki

itd. Marsikatera od teh skladb je podobna serenati ali celo oratoriju in nekatere so v seznamu označene kot posvetni oratoriji. Drugačnje so spet po italijanskih vzorih narejene nemške ali italijanske kantate za enega, dva ali redkeje več solistov s continuum ali manjšim ansamblom, ki jih je okoli 50. Med profana dela sodi tudi »kapitanska glasba«. Telemann je celih šestintrideset let prispeval glasbo za vsakoletno menjavo kapitana hamburških mestnih orožnikov. Kot že omenjeno, je ta glasba sestajala iz kratkega oratorija s sakralno vsebino in serenate; ohranjeno je 9 parov in nekaj posameznih oratorijev oziroma serenat.

Telemann je napisal vsaj 29 oper oziroma glasbenogledaliških del, a v celoti jih je ohranjeno le 9. Dve sta komični operi, štiri opere serie – dve od teh imata komične sestavine –, *Orpheus* ('Orfej') pa je zelo blizu francoski lirični tragediji. Tu sta še enodejanka *Don Quichotte* ('Don Kihot'), ki tendira k nemški spevoigri (Singspiel) in komični intermezzo *Pimpinone*. To delo, ki obsega tri prizore, je bilo leta 1725 izvedeno v hamburški operi v smislu intermedijev k Händlovi operi *Tamerlano*. Po vsebini, glasbi kot tudi po žanru je primerljivo z osem let mlajšo *La serva padrona* ('Služkinja gospodarica') G. B. Pergolesija. Telemannova glasbenogledališka dela so skladno s prakso hamburškega gledališča največkrat večjezična: recitativi so nemški, arije pa nemške in italijanske. *Orpheus*, narejen po francoski lirični tragediji, ima nemške recitative, italijanske, nemške in francoske arije ter francoske zборе; *Pimpinone*, ki je Telemannovo najbolj znano gledališko delo, sestoji iz nemških recitativov ter nemških in italijanskih arij.

Impozanten in raznolik je tudi Telemannov instrumentalni opus. Za orkester je napisal okoli 125 suit, okoli 125 koncertov za eno, dve, tri, štiri solistična glasbila za orkestrom ali pa za sam orkester brez solistov, in še nekaj deset drugih orkestrskih ali ansambelskih skladb: uvertur, simfonij in raznih enostavčnih kompozicij. Ansambelska dela vključujejo 87 skladb za eno glasbilo s continuum, 130 za dve, 40 za tri (v pregledu so te kompozicije označene kot soli, trii in kvarteti) in še nekaj za več kot štiri glasbila s continuum. Tu je še okoli 80 skladb za eno ali več glasbil brez continua. Vsa ta dela so bodisi večstavčne sonate, suite, križanci med sonato in suito ali pa različno naslovljena enostavčna dela. Slednjič je Telemann zapustil 145 klavirskih del: fug, plesov, suit, uvertur, koralnih preludijev, in dve zbirki po 50 čembalskih menuetov.

TELEMANN KOT UMETNIK

Telemann je živel v stiku z realnostjo in sledil je glasbenemu razvoju svojega časa. V tem smislu bi ga bilo mogoče jemati kot vzorčni primer razvoja nemške glasbe v prvi polovici 18. stoletja, v kateri so se občutno manifestirali italijanski in francoski vplivi.

Telemannova glasba je v kompozicijskem smislu zmeraj mojstrsko dovršena. Poleg tega se ozira na poslušalca: nikoli ni preobložena, pač pa je pregledna, gladko tekoča, elegantna in poslušljiva. Ne glede na vse te pohvalne lastnosti pa je v glasbenem življenju 20. stoletja Telemann močno zaostal za Bachom. V nemški glasbi prve polovice 18. stoletja mu je bilo prisojeno sicer drugo mesto – če spregledamo mednarodni figuri Händla in Hasseja –, vendar je to daleč pod tistim, ki ga ima J. S. Bach. Sprašujemo se lahko, zakaj je tako. Odgovor bi bilo možno iskati v tej smeri: Telemann je izdeloval umetniška dela, ki so zmeraj na najpopolnejši in vrhunski način zapolnjevala potrebo po glasbi. Kot umetnik je slonel na ramenih svojih poslušalcev; ni videti, da bi vlogo izpolnjevalca sicer najvišjih glasbenih pričakovanj svojega okolja skušal preseči.

Johann Sebastian Bach

Življenje

Kratek pregled opusa

Sakralna glasba

Kantate

Kantata Christ lag in Todesbanden

Kantate prvega in drugega letnika

Kantata Wachet auf

Orgelska dela

Preludiji in fuge

Toccata v C

Toccata v E

Toccata in fuga v F

Koralne kompozicije

Orgel-Büchlein

Sechs Choräle von verschiedener Art

Clavier-Übung III

Leipziška zbirka

Čembalska dela

Suite

Temperirani klavir

Invencije in simfonije

Clavier-Übung II

Goldbergove variacije

Bach in fuga

Komorna dela

Sei Solo

Sonate za solistično glasbilo

in obligatni čembalo

Sonata v A za violino in obligatni čembalo

Koncerti in suite

Brandenburški koncert št. 2

Johann Sebastian Bach kot umetnik

ŽIVLJENJE

(Eisenach 1685 – Leipzig 1750)

V glasbenem življenju zadnjega stoletja in pol velja Johann Sebastian Bach za osrednjo skladateljsko osebnost vse glasbene zgodovine. Mnogi glasbeniki, glasboslovci in misleci so v njegovi glasbi prepoznali do popolnosti uresničeni ideal. Njegova glasba je postala odločilno merilo tako izvajalcem kot skladateljem: izvajalcem preizkusni kamen zmožnosti razumevanja in podajanja težke in abstraktne glasbene snovi, skladateljem zgled do popolnosti izdelanega glasbenega stavka z nezmotljivo kompozicijsko logiko.

Bach je bil v svojem času priznan kot eden vidnejših skladateljev in organistov. Vendar pa njegovo okolje v njem ni videlo tiste popolnosti in veličine, ki se mu pripisuje danes.

Zgodnja leta (1685–1703). Bach je izšel iz turiške rodbine glasbenikov, ki je dala mnogo znanih organistov, kantorjev in skladateljev. Rodil se je 21. marca 1685 v Eisenachu kot najmlajši od osmih otrok Johanna Ambrosiusa Bacha, direktorja eisenških mestnih glasbenikov (ravnatelja mestne glasbe), ki je bil poleg tega kot glasbenik dejaven tudi na eisenškem dvoru. Eisenški dvor je bil v tistem času središče vojvodine Sachsen-Eisenach, ki ji je načeloval Johann Georg I. von Sachsen-Eisenach. Mati Johanna Sebastiana je bila iz iste družine kot mati Johanna Gottfrieda Waltherja, organista, skladatelja in glasbenega leksikografa. Iz dokumentov eisenške latinske šole je razvidno, da je bil Johann Sebastian leta 1693 že njen gojenec. Predstavljati si je mogoče, da je bila njegova prva glasbena izobrazba prepevanje v šolskem zboru in pouk v igranju godal, ki bi ga lahko dobil pri svojem očetu.

Še preden je Johann Sebastian dopolnil deseto leto starosti, sta mu umrla mati in oče; skupaj s tri leta starejšim bratom je našel zatočišče pri svojem najstarejšem bratu, Johannu Christophu Bachu, ki je bil v tistem času organist v kakih 15 km oddaljenem Ohrdrufu. Pri Johannu Christophu, učencu Johanna Pachelbla, je Bach dobil osnovno znanje iz klavirske igre. Tu se je zelo verjetno seznanil tudi z deli nekaterih nemških orgelskih in čembalskih skladateljev, kot so bili Johann Jacob Froberger, Johann Caspar Kerl in Johann Pachelbel. Po anekdoti v Bachovem nekrologu je mladi Johann Sebastian, ki mu brat ni hotel izročiti zvezka s prepisi del imenovanih skladateljev, skrivaj ob luninem svitu prepisoval njihove kompozicije in se tako uvajal v svet njihove glasbe. V Ohrdrufu je Bach obiskoval licej in v šolskem letu 1699–1700 dosegel najvišji razred (»Prima«), a zdi se, da ga ni dokončal, kajti spomladi tega leta se je preselil v Lüneburg, manjše mesto kakih 30–40 km južno od Hamburga, kjer

je postal pevec zborist v kantoriji pri cerkvi sv. Mihaela. V Lüneburgu se je Bach preselil najbrž zato, ker se je s tem ekonomsko osamosvojil: kot pevec je bil namreč deležen brezplačnega bivanja in šolanja na gimnaziji pri sv. Mihaelu, zaslužil pa je tudi nekaj denarja. V novem okolju se je Bach podrobneje seznanil s cerkveno glasbo, ki jo je prepeval kot pevec kantorije, spoznal pa je tudi dela nekaterih severnonemških orgelskih skladateljev. V Bachovem nekrologu je namreč navedeno, da je v tem času večkrat potoval v Hamburg, in sicer zato, da bi slišal slovitega organista in skladatelja Johanna Adama Reinckena, ki je služboval v tamkajšnji cerkvi sv. Katarine. Zelo verjetno se je v tem času seznanil tudi z glasbo Georga Böhma, organista v lüneburški cerkvi sv. Janeza, čeprav o morebitnih stikih med Bachom in Böhmom ni podatkov. Ni znano, koliko časa je Bach ostal v Lüneburgu, saj so dokumenti gimnazije pri sv. Mihaelu za čas po letu 1700 izgubljeni.

Arnstadt (1703–1707). Bachovo formalno izobraževanje se je očitno zaključilo v Lüneburgu. Iz plačilnih seznamov weimarskega dvora je namreč razvidno, da je bil osemnajstleten sredi leta 1703 nekaj časa zaposlen na weimarskem dvoru, čeprav ni znano, s katerimi zadolžitvami. Poleti istega leta je nastopil svojo prvo dlje časa trajajočo službo: postal je organist v cerkvi sv. Bonifacija (Neue Kirche) v Arnstadtu v Turingiji (med Eisenachom in Weimarjem, kakih 10 km južno od Erfurta). Cerkev sv. Bonifacija ni bila glavna mestna cerkev, saj je bila arnstadtska kantorija v drugi mestni cerkvi. Bach se je v Arnstadtu posvečal tako predvsem igranju orgel in komponiranju orgelskih skladb. Jeseni 1705 si je pri konzistoriju – v protestantskem okolju so se upravni organi cerkva imenovali konzistoriji – izprosil štiritedenski dopust, da bi lahko odšel v Lübeck, kjer bi se seznanil z glasbo Dietricha Buxtehudeja, organista v tamkajšnji Marijini cerkvi. Kaj natančneje je delal v Lübecku, kjer je bil v jesenskih in zimskih mesecih leta 1705–1706, ni znano, a gotovo se je zanimal za glasbeno življenje mesta. Jeseni 1705 bi lahko poslušal Buxtehudejevo slovito 'večerno glasbo' (»Abendmusik«), zlasti pa so ga privlačile njegove orgelske kompozicije, saj se je vrnil s prepisi nekaterih od njih. Prepise Buxtehudejevih del, ki jih je prinesel v Arnstadt, je posredoval tudi bratu Johannu Christophu. Ta jih je uvrstil v svojo rokopisno zbirko orgelskih skladb in nekaj Buxtehudejevih del se je ohranilo le preko zbirke Johanna Christoph Bacha.

Bach je v Lübecku ostal približno štirikrat dlje, kot mu je bilo dovoljeno, zaradi česar se je moral februarja 1706 zagovarjati pred konzistorijem. Konzistorij mu je očital tudi to, da na nenavaden način spremlja petje korala, da vnaša v spremljavo »tuje« tone in da dela nenavadne »variacije«, kar moti vernike (»in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet«). Slednjič mu je bilo očitano, da ne sodeluje z učenci,

se pravi, da ne skrbi za petje pri bogoslužju. Bach je na ta očitek odgovoril, da potrebuje primernega »direktorja«, tj. zborovodjo (»einen rechtschaffenen Director«). Zdi se, da se je od Bacha, ki je bil v službi kot organist, pričakovalo tudi to, da bo spremljal in skrbel za bogoslužno petje. Vzrok, da se je branil sodelovanja z učenci, tj. pevci, je bil morda v tem, da je imel na voljo le slabše pevce, saj je bila arnstadtska kantorija, v kateri so prepevali glasbeno boljši učenci, v drugi mestni cerkvi.

Mühlhausen (1707–1708). Konec leta 1706 se je zaradi smrti izpraznilo mesto organista v cerkvi sv. Blaža v Mühlhausnu. Za mesto njegovega naslednika se je potegovalo več kandidatov, med drugimi tudi Johann Gottfried Walther in J. S. Bach. Na veliko noč 1707 je bil Bach kot možni kandidat povabljen na preizkušnjo in domneva se, da je poleg tega, da se je predstavil kot organist, ob tej priložnosti izvedel svojo velikonočno kantato *Christ lag in Todesbanden* ('Kristus je ležal v sponah smrti', BWV 4). Mestni svet oziroma tisti člani mestnega sveta, ki so pripadali župniji sv. Blaža, so za novega organista izbrali Bacha. V Mühlhausnu se je Bach kot organist posvečal orglam in komponiranju orgelskih skladb; a tu je bila navada, da je organist komponiral in izvajal tudi vokalne, bogoslužju namenjene skladbe. Bach je tako v Mühlhausnu začel komponirati kantate in za šest njegovih tovrstnih del se domneva, da so nastala tu. Poleg tega je moral organist komponirati za potrebe mestnega sveta in še ne triindvajsetletni skladatelj je za priložnost menjave mestnega sveta napisal kantato *Gott ist mein König* ('Bog je moj kralj', BWV 71). Izvedena je bila v drugi mühlhausenski cerkvi, cerkvi sv. Marije, in sicer med bogoslužjem, sredi katerega je bil slovesno umeščen novi mestni svet. Kompozicija, ki jo mühlhausenska mestna kronika imenuje »Rats-Stückchen« ('skladba za mestni svet'), Bach sam pa jo je označil kot »glückwünschende Kirchen-Motetto« ('pozdravni cerkveni motet'), je bila na stroške mestnega sveta kasneje natisnjena. V primerjavi z Arnstadtom je Bach v Mühlhausnu razširil področje svojega delovanja, saj si je začel pridobivati izkušnje kot skladatelj sakralne vokalne glasbe.

V času, ko je bil v Mühlhausnu, se je dvaindvajsetletni Bach poročil z oddaljeno sorodnico Mario Barbaro Bach – očeta sta bila bratranca. Poroča je bila dne 17. oktobra 1707 v Dornheimu, vasi v bližini Arnstadta, kjer je pastoroval prijatelj nevestine družine. V zakonu se je rodilo sedem otrok; skladatelj Wilhelm Friedemann in Carl Philipp Emanuel, rojena v Weimarju, sta bila sinova Marie Barbare.

Weimar (1708–1717). Leta 1708 se je Bach priložnostno mudil v Weimarju in kot organist nastopil pred vojvodom Wilhelmom Ernstom (Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar). Ker je njegova igra naredila dober vtis, mu je bilo ponujeno

mesto dvornega organista. Bach ga je sprejel, dobil v Mühlhausnu odpustnico in se v drugi polovici leta 1708 z ženo preselil v Weimar. Kot dvorni organist je Bach v Weimarju nasledil prav z njegovim prihodom upokojenega predhodnika. Glede na to, da je bil ta še živ, bi bilo normalno, da bi si dvor za čas do njegove smrti poiskal le namestnika. Dejstvo, da je bil Bach takoj sprejet na mesto organista s plačo, ki je presejala plačo predhodnega organista, kaže, da si je weimarski dvor prizadeval pridobiti prav njega.

Razmere na dvoru so bile sicer kočljive; obenem z vojvodo Wilhelmom Ernstom je od leta 1709, ko je postal polnoleten, vladal kot soregent tudi njegov nečak, vojvoda Ernst August von Sachsen-Weimar. Med obema vojvodoma je stalno prihajalo do nesoglasij in sporov, za katere se zdi, da so se reševali včasih tudi na hrbtih članov dvorne kapele, ki so kot skupni dvorni služabniki pripadali obema. V Weimarju se je Bach spoprijateljil s princem Johannom Ernstom von Sachsen-Weimar, mlajšim bratom soregenta vojvode Ernsta Augusta. Johann Ernst je bil nadarjen glasbenik in skladatelj, učenec Johanna Gottfrieda Waltherja, ki je bil v tistem času weimarski mestni organist. Zdi se, da je prav mladi princ seznanil Bacha z Vivaldijevim op. 3 (*L'estro armonico*), kar je odločilno vplivalo na njegovo umetniško pot. Bolehni princ je leta 1715, še preden je dosegel dvajseto leto starosti, umrl.

Na začetku leta 1714 je Bach dobil višji naziv. Postal je koncertni mojster, vendar ne v današnjem smislu; njegova nova funkcija je vključevala to, da je moral vsake štiri tedne napisati kantato. Prva od teh je bila izvedena na cvetno nedeljo 1714, zadnja pa na 4. adventno nedeljo 1716. Poleg orgelske glasbe, ki se ji je v Weimarju zlasti posvečal, se je od leta 1714 dalje Bach ukvarjal tako tudi s komponiranjem kantat, ki so se izvajale pri dvornem bogoslužju. Besedila zanje je pesnil weimarski dvorni pesnik Salomo Franck.

Bachov odhod iz Weimarja je bil povezan s hudim sporom. Konec leta 1716 je umrl vodja weimarske kapele in Bach je namesto njega oskrbel kantate za adventne nedelje 1716. Hkrati se mu je povečala plača, kar bi lahko pomenilo, da je dejansko prevzel dolžnosti umrlega kapelnika. Kljub temu pa za novega kapelnika ni bil imenovan ne on ne sin umrlega kapelnika, ki je bil njegov namestnik in je upal, da bo nasledil očeta. Negotovost v zvezi z novim weimarskim kapelnikom, ki jo je morda treba pripisati nesoglasju med obema vladarjema, je trajala vse leto 1717 in s temi okoliščinami je najbrž povezano dejstvo, da je konec adventa 1716 Bach ustavil komponiranje kantat. Iz leta 1717 ni namreč ohranjena nobena Bachova kantata in malo verjetno je, da bi bile vse izgubljene. Zdi se, da je Bach s tem, da je prenehal komponirati kantate, opozarjal na nerešeno vprašanje novega kapelnika. Opisane razmere so bile najbrž razlog, da je Bach leta 1717 sprejel vabilo, da bi odšel na dvor v Köthen,

kamor ga je povabil tamkajšnji knez Leopold Anhalt-Köthenski. Bach je od avgusta 1717 dobival iz Köthna tudi prejemke, vendar ni dobil odpustnice svojih weimarskih gospodov. Zaradi spora v zvezi z odpustom, ki ga je Bach očitno hotel doseči, mu je bil 6. novembra odrejen celo pripor, iz katerega je bil spuščen 2. decembra 1717. Takoj za tem se je preselil v Köthen.

V Weimarju se je Bach uveljavil kot orgelski virtuoz in skladatelj, kar je razvidno tudi iz tega, da ga je Johann Mattheson v leta 1717 izdanem delu *Das beschützte Orchestre* označil kot »slovitega weimarskega organista«. Prav zaradi tega so ga pogosto vabili, da preizkuša nove orgle, kar mu je omogočalo, da je pokazal svojo virtuoznost. Kot omenjeno, je v Weimarju komponiral predvsem orgelska dela in kantate, kar je sodilo v njegov službeni delokrog. Vendar je tu nastala tudi vrsta orgelskih in čembalskih transkripcij tujih koncertov, med drugim Vivaldijevih. S temi deli, ki so bila namenjena salonskemu muziciranju, si je Bach prisvojil idiom sodobne italijanske koncertne glasbe. V Weimarju je imel tudi več učencev, ki jih je med drugim poučeval tako, da jim je dajal v prepis in študij lastne kompozicije. Nekatere Bachove orgelske skladbe so se ohranile le preko takšnih študijskih prepisov.

Köthen (1717–1723). S prevzemom dolžnosti vodje kapele kneza Leopolda Anhalt-Köthenskega se je Bachov delokrog popolnoma spremenil. Če je v Weimarju komponiral orgelska dela in sakralne kantate, se je v Köthnu posvetil predvsem instrumentalni glasbi. Köthenski dvor je bil kalvinistično usmerjen, zaradi česar ni gojil bogoslužne glasbe. Vendar se je knez Leopold, ki je sam igral več instrumentov, intenzivno posvečal instrumentalnemu muziciranju: kot poslušalec, ki je stremel za novimi deli svojega skladatelja, in kot izvajalec, ki je sodeloval pri njihovih izvedbah. Köthenska kapela je obsegala okoli 17 glasbenikov. Javnih funkcij ni imela; igrala je le v glasbeno rezvedrilo kneza Leopolda, drugih dvorjanov in samih glasbenikov.

Med Bachovimi köthenskimi kompozicijami so *Brandenburški koncerti*, klavirske invencije, klavirske simfonije (triglasne invencije), prvi del zbirke *Temperirani klavir*, *Angleške suite*, 6 sonat in partit za solistično violino in drugo. Edine priložnosti, za katere je Bach v Köthnu ustvarjal vokalna dela, so bili knezovi rojstni dnevi in praznovanja novega leta. Za te dneve je pisal posvetne kantate, ki so se igrale in pele sredi slovesnih dvornih praznovanj.

V času, ko je bil v Köthnu, je Bach ovdovel in se ponovno poročil. Poleti 1720 je skupaj s še nekaterimi drugimi člani kapele spremljal kneza v zdravilišče Carlsbad. Ko se je po nekajtedenski odsotnosti julija meseca vrnil v Köthen, je izvedel, da je Maria Barbara v tem času zbolela, umrla in da je bila tudi že pokopana. Konec leta 1721 se je poročil s takrat komaj dvajsetletno Anno

Magdaleno Wilcke, pevko, o kateri se do njene poroke z Bachom ne ve veliko. Z njo je imel v času do leta 1742 trinajst otrok.

Čeprav je bil Bach v Köthnu zadovoljen, se je občasno vendarle razgledoval po novem službenem mestu. Leta 1720 je imel dvourni orgelski recital v cerkvi sv. Katarine v Hamburgu, po katerem je žel odobravanje hamburškega takrat že skoraj osemdesetletnega organista in skladatelja Johanna Adama Reinckena. Istega leta je bil med kandidati za mesto organista v drugi hamburški cerkvi, cerkvi sv. Jakoba. Zdi se, da bi ga lahko dobil, a da se za menjavo službe ni mogel odločiti. Tudi iz francosko pisanega posvetila *Brandenburških koncertov* – posvetil jih je mejnemu grofu Christianu Ludwigu von Brandenburg – zveni ponudba glasbenih uslug. Enega od razlogov za iskanje nove službe je Bach v pismu prijatelju Georgu Erdmannu leta 1730 navedel tudi sam: Knezovo veselje do glasbe naj bi po tem, ko se je leta 1721 poročil, vidno upadlo, saj naj bi nova kneginja ne imela prav nobenega razumevanja za to umetnost. Po Bachovih besedah naj bi bila povsem nemuzikalna, »eine Amusa«. A najbrž je bila tudi številna družina vzrok, da si je skušal najti zanesljivejšo službo. Nova priložnost se je odprla, ko se je leta 1722 s smrtjo skladatelja Johanna Kuhnaua izpraznilo mesto kantorja pri cerkvi sv. Tomaža v Leipzigu, ki je bilo eno najboljših v deželi.

Leipzig (1723–1750). Izbira novega kantorja je bila za leipziški mestni svet pomembno opravilo, saj je bila od kantorja odvisna glasbena podoba bogoslužja mestnih cerkva. Postopek je trajal več mesecev. Vsak prijavljeni kandidat se je moral predstaviti kot glasbenik, se pravi, da je moral sredi samega bogoslužja izvesti svoje glasbeno delo, kantato. V prvem krogu prijavljenih, v katerem še ni bilo Bacha, je bil najuglednejši Georg Philipp Telemann in mestni svet je izbral njega. A Telemann se je na novo delovno mesto prijavil najbrž le zato, da bi dosegel povišanje svoje dotedanje plače, saj je potem, ko mu je bilo v Hamburgu, kjer je bil kantor in glasbeni direktor mesta, ugodeno povišanje, svojo prijavo umaknil. Po Telemannovem umiku so se poleg starih kandidatov pojavili še novi, med drugim tudi Bach, ki je med bogoslužjem ene izmed februarских nedelj 1723 opravil preizkus z izvedbo dveh svojih kantat. Mestni svet se je odločil za renomiranega darmstadtskega dvornega kapelnika Christopha Graupnerja, ki pa ni dobil odpustnice svojega gospoda. Tako je bil izbran Bach, ki se je po odpustu s köthenskega dvora maja 1723 preselil v Leipzig.

Tako kot protestantske kantorije nasploh je bila tudi leipziška združena s šolo pri cerkvi sv. Tomaža. Bach je postal tako član učiteljskega zbora in po rangi na šoli je bil za rektorjem in konrektorjem tretji. Moral bi tudi poučevati, vendar je mestni svet, ki je odločal tudi o pomembnih šolskih zadevah, dovolil, da je na njegove (Bachove) stroške poučeval nekdo drugi. Po stari nemški

tradiciji je bila s službo kantorja združena še funkcija glasbenega direktorja mesta; Bach je s prevzemom kantorata postal tako še leipziški »director musices«, ki naj bi soodločal o vseh glasbeno pomembnih vprašanjih.

Nova služba je bila za Bacha ugodna. Z njo je zasedel vodilno glasbeno mesto v živahnem univerzitetnem središču, kar mu je omogočalo ukvarjanje z glasbo na najvišji ravni. Kantorat je bil poleg tega kot služba zanesljivejši od dvornega kapelništva in Bach je lahko živel v prepričanju, da bo stalno prejemal dohodke. Med drugimi ugodnostmi je dobil v šoli pri cerkvi sv. Tomaža prostorno stanovanje in slednjič si je s preselitvijo v univerzitetno mesto lahko predstavljal, da je rešil problem šolanja svojih sinov.

Kot kantor je moral Bach oskrbovati z glasbo štiri mestne cerkve: obe glavni, sv. Tomaža in sv. Nikolaja, poleg teh pa še cerkev sv. Petra in 'Novo cerkev' (»Neukirche«). V vsaki od teh je bilo ob nedeljah in praznikih bogoslužje, za katerega glasbo je bil odgovoren kantor. Bach je imel za svoje delo na voljo učence šole pri sv. Tomažu, ki jih je bilo okoli 55, mestne glasbenike, ki so sestavljali ansambel oziroma orkester, in nekatere glasbe večše študente instrumentaliste, ki jih je kot glasbenike honoriral mestni svet. Učence je Bach razdelil na štiri zборе. S prvim, najboljšim, je ob sodelovanju instrumentalistov izvajal glasbo pri bogoslužju v obeh glavnih cerkvah, in sicer izmenično: eno nedeljo v cerkvi sv. Tomaža, drugo nedeljo v cerkvi sv. Nikolaja, potem zopet v cerkvi sv. Tomaža itd. Tudi drugi zbor je pel v glavnih dveh cerkvah, kjer se je iz tedna v teden izmenjeval s prvim. Ta zbor je imel manj zahteven, danes težko določljiv repertoar. Vodil ga je »prefekt«, ki ga je določil kantor. Tretji in četrti zbor, ki so ga sestavljali glasbeno manj sposobni učenci, sta oskrbovala z glasbo bogoslužje v Petrovi in Novi cerkvi, kjer sta prepevala le zelo preproste korale in koralne priredbe.

Nedeljsko in praznično bogoslužje je v cerkvah sv. Tomaža in sv. Nikolaja sestajalo iz glavnega bogoslužja, vsebinsko vzporednice katoliške maše, in večernic. Glavno bogoslužje se je začinjalo ob sedmih zjutraj in trajalo je kake tri do štiri ure. Glasba glavnega bogoslužja je vključevala petje korolov, zbornske kompozicije, tj. motete, posamične stavke latinskega mašnega ordinarija, zlasti Kyrie, Gloria in Sanctus, orgelske kompozicije in kantato, imenovano največkrat »Hauptmusik« ('glavno glasbeno delo'). Ta osrednja glasbena sestavina bogoslužja je trajala okoli pol ure in izvajala se je po branju evangelija. Nekatere kantate so imela dva dela, od katerih se je prvi izvedel po branju evangelija pred pridigo, drugi pa neposredno po pridigi.

Kantata se je z izjemo druge, tretje in četrte adventne nedelje ter postnih nedelj izvajala vsako nedeljo; poleg tega se je izvajala tudi na nekatere druge praznike, kar pomeni, da je moral Bach vsako leto izvesti nekaj manj kot

60 kantat. Od kantorja se je pričakovalo, da bo izvajal lastne, po možnosti novonastale kantate, vendar se je mogel posluževati tudi kompozicij drugih skladateljev. V prvih leipziških letih se je Bach intenzivno posvetil ustvarjanju lastnega repertoarja kantat, ki jih je iz tedna v teden komponiral, dal prepisovati in izvajal v obeh glavnih cerkvah. Tako je nastala glavnina njegovega kantatnega opusa, ki obsega nekaj manj kot tri letne cikle (letnike). Poleg kantat je moral leipziški kantor za večernice velikega petka pripraviti tudi pasijon, ki se je izvajal izmenično eno leto v cerkvi sv. Tomaža, drugo pa v cerkvi sv. Nikolaja. Bach je že malo manj kot leto po prihodu v Leipzig, na veliki petek 1724, izvedel svoj *Pasijon po Janezu*, ki ga je ponovil na veliki petek naslednjega leta. Leta 1726 je izvedel pasijon Reinharda Keiserja, za leto 1727 pa je skomponiral in izvedel delo, ki velja za največjo protestantsko skladbo, svoj *Pasijon po Mateju*. Zdi se, da je konec dvajsetih let petinštiridesetletni J. S. Bach pojmoval svoj sakralni opus kot zaključen. Od tega časa dalje je le še občasno komponiral kantate, in sicer za posebne priložnosti ali pa zato, da je zapolnjeval praznine v svojih prejšnjih letnikih. To pomeni, da je v kasnejših leipziških letih v glavnem ponavljal svojo že ustvarjeno glasbo.

Bachova vsakotedenska publika je štela okoli dva tisoč ljudi, kolikor jih je mogla sprejeti cerkev sv. Tomaža. Za boljše razumevanje so se kantatna besedila tiskala in z izkupičkom v kantorjev prid tudi prodajala. Tako so verniki resnično lahko sledili besedilu in Bachovim glasbenim interpretacijam. Knjižic s kantatnimi besedili je bilo najbrž veliko, a ohranjenih je le pet, vključno z natisom besedil *Božičnega oratorija*, ki sestoji iz šestih kantat ze šest božičnih praznikov. Vsaka knjižica je vsebovala besedila za več zaporednih nedelj in praznikov, tako da je bila uporabna več tednov. Bachovo vsakotedensko izvajanje lastnih kantat je imelo v javnem življenju Leipziga pomemben položaj, saj so domala vsi leipziški meščani sredi družbeno najpomembnejšega dogodka tedna iz leta v leto poslušali Bachovo glasbo. Vendar pa javnih odzivov na Bachov sakralni opus, ki je v dvajsetih letih nastajal pred očmi in ušesi leipziških meščanov, ni bilo, z izjemo dveh priložnostnih pohvalnih omemb v sočasnem leipziškem časopisu.

Trideseta leta so prinesla v zunanje okvire Bachovega delovanja novost: Leta 1729 je prevzel vodstvo leipziškega collegium musicum, ki ga je na začetku stoletja kot leipziški študent ustanovil Georg Philipp Telemann. Collegium musicum je bil skupina glasbenikov, zlasti študentov, ki so prirejali javne koncerte. Redno so muzicirali v prostorih Zimmermannove kavarne v Leipzigu, igrali pa so tudi ob raznih drugih priložnostih, kot so bila različna praznovanja, zlasti v zvezi s pomembnimi osebnostmi dresdenskega dvora. Za collegium je Bach komponiral t. i. posvetne kantate, pa tudi instrumentalne koncerte. Zdi

se, da so bili njegovi koncerti za enega do štiri čembale in orkester namenjeni njegovim sinovom in učencem, ki so se v okviru kolegijskih prireditev predstavljali z njimi kot solisti. Collegium je bil pod Bachovim vodstvom vse do leta 1737, ponovno pa med letoma 1739 in 1741.

Čeprav si je Bach v prvih leipziških letih prizadeval ustvariti repertoar sakralnih del, se je posvečal tudi drugemu. Za univerzitetne slovesnosti, kot so bili jubileji tamkajšnjih profesorjev, in za slovesnosti na dresdenskem dvoru je komponiral posvetne kantate, katerih glasbo je kasneje večkrat uporabil tudi za nove sakralne kantate. Instrumentalno komponiranje je v prvih leipziških letih stopilo v ozadje; kljub temu je v tem času nastala zbirka t. i. *Francoskih suit*, šest sonat za violino in obligatni čembalo in šest čembalskih partit. Slednje je izdajal v posamičnih tiskih, leta 1731 pa jih je kot opus 1 združil v zbirko, ki je izšla z naslovom *Clavier-Übung I* ('Klavirska vaja').

Po letu 1729 je v Bachovem sakralnem ustvarjanju, prostem vsakotedskega komponiranja kantat, čutili težnjo po oblikovanju večjih ali ciklično zao-kroženih kompozicij, ki so nastajale dlje časa. Leta 1731 je bil izveden izgubljeni *Pasijon po Marku*; vrsto let je postopno nastajala *Maša v h-molu*; v božičnem času leta 1734–1735 pa se je izvajal cikel njegovih novih kantat za božične praznike, znan kot *Božični oratorij*. Ob manjšem obsegu sakralnih vokalnih del se je Bach v tridesetih letih v večji meri posvečal instrumentalnemu komponiranju. Nastala je vrsta orgelskih kompozicij tipa preludij in fuga ter šest orgelskih triosonat; nadaljeval je z zbirkami »klavirskih vaj«, katerih zadnja, *Clavier-Übung IV*, v kateri je objavil t. i. *Goldbergove variacije*, je izšla leta 1741.

Bachovi leipziški spori. V tridesetih letih se je Bach zapletel v spore s svojimi nadrejenimi. Poleti 1730 se je mestni svet, razpravljajoč o šoli pri sv. Tomažu, pritožil nad kantorjem: Učitelj, ki bi moral poučevati kot Bachov namestnik, svojega dela ne opravlja; kantor si dovoljuje neupravičene izostanke, ne kaže delovne vneme in se za povrh o svojem nepočetju niti ni pripravljen izjasniti (»es thue der Cantor nicht allein nichts, sondern wolle sich auch diesfals nicht erklären«). Bach je na to odgovoril z memorandumom, naslovljenim kot 'Kratek, vendar zelo potreben oris dobro organizirane cerkvene glasbe z nekaterimi nezavezujočimi mislimi o njenem propadanju' (»Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigen unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben«), v katerem pojasnjuje svoj položaj: Glasba v cerkvi ne more biti takšna, kot bi lahko bila, saj je med učenci premalo sposobnih pevcev; poleg tega je mestni svet znižal honorarje za sodelujoče študente, z vsem tem pa so kantorju odvzete možnosti uspešnega dela. Odgovor na memorandum ni znan, a Bach se v tem času gotovo ni počutil dobro. To je razvidno iz pisma, ki ga je konec oktobra 1730

pisal svojemu prijatelju, diplomatu Georgu Erdmannu. V njem se med drugim pritožuje, da živi sredi zlovolje, nevoščljivosti in preganjanja (»fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung«), in prosi za pomoč pri iskanju nove službe.

Leta 1736 se je Bach ponovno zapletel v hud, kaki dve leti trajajoči spor, tokrat s svojim predstojnikom, rektorjem šole pri sv. Tomažu. Spor je izbruhnil ob vprašanju, kdo sme imenovati zborovodje (prefekte) šolskih zborov. Bach si je kot kantor lastil pravico, da o tem odloča sam, a šolske oblasti, ki so mu tudi tokrat očitale neizpolnjevanje obveznosti, so bile drugega mnenja. Bach je iskal zaslombe pri višjih instancah, pri mestnem svetu, cerkvenem konzistoriju, slednjič na saškem dvoru v Dresdnu, vendar ni bil uspešen. Zdi se, da so se ob tem sporu odnosi med njim in njegovimi nadrejenimi za vedno skalili. V luči Bachovih leipziških težav si je mogoče razlagati njegovo prizadevanje, da bi si pridobil naklonjenost saškega dvora. Leta 1733 je poslal na saški dvor v Dresden svojo takrat le dva stavka obsegajočo *Mašo v h-molu* s prošnjo, da bi mu volilni knez Friderik Avgust II. podelil naziv glasbenika saške dvorne kapele. Podelitev takega naziva, ki sicer ne bi pomenila dejansko plačane službe, bi bila za Bacha predvsem prestižna čast, ki bi ga lahko štutila pred njegovimi leipziškimi nasprotniki. Bachu je bilo ugodeno šele tri leta kasneje, ko je ponovno zaprosil za imenovanje in dobil naziv dvornega skladatelja (»Compositeur bey Dero HofCapelle«).

V času spora s predpostavljenimi je Bach doživel javno izničujočo kritiko svojega dela. Johann Adolf Scheibe, sin leipziškega izdelovalca orgel, je v Hamburgu začel izdajati periodično publikacijo, že omenjeni časopis *Der Critische Musicus* ('Kritični glasbenik'), v katerem je leta 1737 objavil svoj pogled na Bachovo glasbo. Bach bi po njegovem mnenju gotovo vzbujal občudovanje vsega naroda, če ne bi z zapletenostjo in preobloženostjo svojim kompozicijam odvzel naravno (»wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge«); v Bachovi glasbi je lepota zakrita s preveliko umetelnostjo (»allzugrosse Kunst«), in tako je ves skladatelj sicer občudovanja vredni trud zaman, saj je usmerjen zoper naravo (»die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewendet ist, weil sie wider die Natur streitet«). Bach sam ni odgovoril, pač pa je za odgovor pridobil Adolfa Birnbauma, profesorja leipziške univerze. Ta v zgodovini glasbenoestetske misli pomenljivi spor je preko obojestranskih replik trajal do leta 1739.

Zadnje desetletje. Tudi zadnje desetletje Bachovega življenja je potekalo brez posebnih dogodkov. Leipziški kantor in njegovi nadrejeni so živeli v obojestranski resignaciji. Kot poprej so monotono življenje prekinjala le vabila na recitale, na katerih je Bach preizkušal nove orgle.

Med Bachovimi potovanji je bilo najslikovitejše potovanje v Potsdam k pruskemu kralju Frideriku II. Velikemu, pri katerem je kot glasbenik služboval Bachov sin Carl Philipp Emanuel. Bach se je v Potsdamu mudil 7. in 8. maja 1747. Kralj, ki je bil sam glasbenik, je imel v svoji rezidenci v Potsdamu vsakodnevni večerni koncert in dne 7. maja je na tem koncertu nastopil J. S. Bach. Kot je poročal berlinski časopis, morda pod vplivom Carla Philippa Emanuela, je Bach na tem koncertu improviziral fugo, in sicer na temo, ki mu jo je dal sam kralj. Naslednji dan je imel Bach recital v potsdamski cerkvi sv. Duha (Heiliggeistkirche), zvečer pa je ponovno nastopil pred kraljem, tokrat z improvizacijo šestglasne fuge na lastno temo. Bach je dva meseca kasneje izdal pruskemu kralju posvečeno zbirko kompozicij z naslovom *Musikalisches Opfer* ('Glasbeno darilo', 'Glasbeni poklon'), ki sestoji iz vrste kompozicij na 'kraljevo temo', »Thema Regium«, tisto, ki naj bi jo Bachu dal kralj. Ta tema je tako tipično Bachova, da se upravičeno dvomi o njenem kraljevem poreklu.

Junija 1747 je Bach sprejel članstvo v 'Korespondenčnem društvu glasbenih znanosti' (»Correspondirende Societät der musicalischen Wissenschaften«), ki ga je nekaj let poprej ustanovil izobraženi glasbeni ljubitelj Lorenz Christoph Mizler. Namen društva je bil znanstveno ukvarjanje z glasbo, kar naj bi potekalo preko medsebojnega dopisovanja njegovih članov. Bach je postal štirinajsti član društva, v katerem sta bila med drugimi tudi Georg Philipp Telemann in Georg Friedrich Händel. Člani društva naj bi vsako leto prispevali neko delo, ki naj bi služilo društvenemu cilju, in Bach se je v tem smislu leta 1747 odzval s svojimi orgelskimi kanoničnimi variacijami (*Einige Canonische Veränderungen*) na koral *Vom Himmel hoch da komm ich her* ('Prihajam z visokega neba').

V zadnjem desetletju se je Bach posvečal predvsem komponiranju za instrumente s tipkami. 1739 in 1741 sta izšla tretji in četrti del zbirke *Clavier-Übung*; v zgodnjih štiridesetih letih je dokončal drugi del zbirke *Temperirani klavir*, ki sicer nima naslova; nastala je zbirka orgelskih koralnih preludijev, znana kot *Achtzehn Choräle*. Temu je potrebno dodati že omenjene *Einige Canonische Veränderungen*, *Musikalisches Opfer* in izvedbeno nedoločeno zbirko *Die Kunst der Fuge* ('Umetnost fuge'). Med poznimi vokalnimi deli je *Cantate burlesque*, znana kot *Kmečka kantata*; vse do oktobra 1749 se je ukvarjal s svojo veliko *Mašo v h-molu*.

Poleti 1748 se je Bachov rokopis močno spremenil, kar kaže na določene motorične motnje sicer neznanega izvora. Kljub temu se zdi, da je še vedno normalno opravljal svoje kantorsko delo. Čeprav ni znano, da bi bil bolan ali nesposoben, je mestni svet pomladi 1749 že priredil preizkus novega kantorja, kar je bilo tudi po takratnih merilih skrajno netaktno. Kandidat, ki je imel močnega zaščitnika v nekem vplivnem grofu in ki je brez vsakega nadaljnega

preizkušanja drugih kandidatov v resnici nasledil Bacha, je 8. junija ob velikem navdušenju prisotnih izvedel neko svojo kantato. Pomladi 1750 je bil Bach dvakrat brez uspeha operiran na očeh. Zdi se, da sta ga operaciji splošno oslabili. Zadet od kapi je umrl 28. julija 1750 zvečer.

KRATEK PREGLED OPUSA

Za Bachom je ostala velika množina muzikalij: njegovi rokopisi, zlasti njegovih, pa tudi drugih del, priredbe bodisi lastnih bodisi drugih del v njegovem rokopisu, tiski, tujeročni prepisi njegovih del, prepisi njegovih priredb, priredbe njegovih del in še kaj. Številne njegove ali domnevno njegove kompozicije so se ohranile tudi preko raznih prepisov njegovih učencev ali drugih ljudi iz njemu bližnjih krogov. Vse to je bilo potrebno zbrati, preučiti in popisati. To delo je opravil Wolfgang Schmieder, ki je leta 1950 izdal tematski katalog Bachovih del z naslovom *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs* ('Tematsko-sistematični katalog del J. S. Bacha'). Ta katalog, za katerega se običajno uporablja okrajšava BWV (tako tudi v nadaljevanju), obsega 1080 števil, pod katerimi so opisane posamezne skladbe, poleg tega pa še vrsto dodatkov. Navedena številka bi načeloma morala pomeniti, da obsega Bachov opus prav toliko skladb, vendar je glede obsega Bachovega opusa ta številka le približna orientacija, saj je s posamezno številko lahko označeno velikansko delo ali pa tudi najdrobnejša skladba ali predelava. BWV podaja incipite vseh kompozicij in vseh njihovih stavkov ter podatke o njihovih virih: ali so avtografi, prepisi, izdaje itd., sodbe o času nastanka in morebitne dvome glede avtorstva, pri čemer navaja vso pomembno literaturo. Delo je doživelo več nadaljnjih redakcij z novimi dognanji in spoznanji, vendar so številke, s katerimi je Schmieder označil posamezna Bachova dela, ostale nespremenjene.

Kantate. BWV je urejen sistemsko, ne kronološko, se pravi po žanrskih skupinah in žanrih. Najprej so obdelana vokalna dela, potem instrumentalna, in sicer po glasbilih in zasedbah, slednjič dela brez določene zasedbe. Znotraj vokalnih del so na prvem mestu kantate (BWV 1–224): najprej sakralne (protestantske), namenjene protestantskemu bogoslužju (BWV 1–191), za tem pa kantate kot večstavčna vokalna dela za razne druge priložnosti (BWV 192–224). Nekatere od teh kantat so na meji med profanim in sakralnim, tako tiste, ki so nastale za priložnosti kot npr. posvetitev novih orgel, smrt, umestitev novega mestnega sveta, poroka. Druge so bolj očitno profane in se večkrat označujejo kot posvetne kantate. Priložnosti, za katere so nastajale, so bile npr. poklon kakemu aristokratu (»Huldigungskantate«, 'poklonitvena

kantata'), god ali rojstni dan pomembnega aristokrata, imenovanje za kralja, slovesnost na univerzi ali kak drugi slovesni dogodek. Nekaj teh kantat ima rahlo dramsko poanto, v tem smislu, da pripovedujejo zgodbo, katere osebe nastopajo kot pevci v prvi osebi. Kantate z nekaj izjemami vsebujejo nemško pesnjena besedila. Med sakralnimi kantatami je izjema v latinščini, med profanimi pa je nekaj italijanskih.

Moteti. Sledijo t. i. moteti (BWV 225–231). To so večstavčne kompozicije za enega ali dva zbora brez glasbil, le v enem motetu se zboru pridruži continuo. Moteti imajo nemška besedila in nastali so bodisi ob smrti kake osebnosti ali za kake druge nedoločene priložnosti. Da so pisani zgolj za pevce, je delno razložljivo s priložnostjo nastanka – petje ob grobu ni moglo biti spremljano z glasbili. Po žanru so istovrstne kompozicije kot Schützev *Das ist je gewißlich wahr* (gl. str. 225), se pravi, da sodijo v staro tradicijo nemških motetov. Dejansko jih je šest, saj je zadnji med njimi (BWV 231) le en sam motetni stavek, neprimerljiv s predhodnimi kompozicijami.

Maše in Magnificat. V naslednji skupini so maše in uglasbitve kantika Magnificat (BWV 232–243). Na začetku je eno največjih Bachovih del, *Maša v h-molu* (BWV 232). Ostalo so protestantske maše, ki obsegajo le stavka Kyrie in Gloria, ali pa uglasbitve posamičnih delov mašnega ordinarija. Tudi uglasbitev hvalospeva Magnificat je v bistvu le ena, vendar obstoji v dveh verzijah: v D (BWV 243) in v Es (BWV 243a). Slednja verzija vključuje še nekaj drugobesedilnih dodatkov; Bach je lastnoročno zabeležil, na katera mesta naj bi se vstavili ti dodatni stavki.

Pasijoni in oratoriji. Katalog nadalje navaja pasijone in oratorije (BWV 244–249). Ohranjena in zanesljivo Bachova pasijona sta le dva, po Mateju in po Janezu. Pasijon po Luku najbrž ni Bachov, oni po Marku pa je izgubljen. Oratoriji (božični, velikonočni in vnebohodni) so po funkciji kantate, namenjene bogoslužju navedenih praznikov. *Božični oratorij* obsega šest kantat za posamezne božične praznike. Kot oratorij je bil označen že na naslovnici tiska z njegovim besedilom; tisk je spremljal igranje šesterice kantat v leipziških cerkvah ob božičnih praznikih leta 1734–1735. Bachovi oratoriji niso oratoriji v pravem pomenu besede; tako se imenujejo le zaradi pripovedne vsebine.

Korali. Pod številkami BWV 250–438 so Bachove štiriglasne harmonizacije posameznih protestantskih koralov v kancionalnem slogu. Razen prvih treh so to korali tiskane zbirke Bachovih koralov, ki sta jo v letih 1784–1787 izdala Bachov učenec Johann Philipp Kirnberger in Bachov sin Carl Philipp Emanuel. Številne korale zbirke sta vzela iz mojstrovih kantat, kar pomeni, da jih katalog navaja tudi tam.

Pesmi, arije. V zadnji skupini vokalnih del so razne kratke, ne večstavčne

skladbe za solista s continuum (BWV 439–524). Na začetku so duhovne pesmi iz zbirke, ki jo je v Leipzigu leta 1736 izdal Georg Christian Schemelli (BWV 439–507); nekatere od teh najbrž niso Bachove. Sledijo razne pesmi sakralne ali profane vsebine, ki bi jih bilo žanrsko mogoče uvrstiti v nemško glasbeno liriko. Med drugim so tu pesmi ali kratke arije iz notnega zvezka Anne Magdalene Bach, se pravi glasba iz Bachovega družinskega kroga.

Orgelska dela, nekoralna. Popis instrumentalnih del se začne z orgelskimi, med katerimi so najprej tista, ki ne temeljijo na koralnih melodijah (BWV 525–598). Tu je najprej šest sonat (BWV 525–530), ki jih je mogoče videti kot prenos triosonate da chiesa na orgle. Vse so strogo triglasne; vsaka roka igra enega od visokih glasov, basovski glas pa je poverjen pedalu. Sledijo kompozicije tipa preludij in fuga, od katerih so nekatere variantno naslovljene kot toccata in fuga ali fantazija in fuga. Vseh je 21 (BWV 531–552). Med njimi so številne poznane in veliko igrane skladbe: *Dorska toccata in fuga* (BWV 538), *Toccata in fuga v F* (BWV 540), *Fantazija in fuga v g* (BWV 542) itd. Naslednjo skupino predstavlja zbirka *Osem malih preludijev in fug*, ki najbrž niso Bachovo delo (BWV 553–560). Nadalje je tu nekaj skladb, naslovljenih kot fantazija in fuga ter tri toccate: *Toccata v C* (BWV 564), široko poznana *Toccata v d* (BWV 565) in *Toccata v E* (BWV 566). Te toccate so večdelne kompozicije in predstavljajo nadaljevanje Buxtehudejevega tipa preludija oziroma toccate. Sledi vrsta posameznih preludijev ali fantazij brez fug, vrsta fug, nekaj triglasnih skladb, naslovljenih kot trio, in nekaj osamelcev: velika in slovita *Passacaglia v c* (BWV 582), *Pastorala v F* (BWV 590) in *Kleines harmonisches Labyrinth* ('Mali harmonski labirint', BWV 591), ki skuša biti kar najbolj harmonsko zapleten, vendar morda niti ni Bachovo delo. Na koncu prve skupine orgelskih kompozicij je šest priredb raznih koncertov za orgle, zlasti Vivaldijevih (BWV 592–597). Tudi za te transkripcije ni povsem gotovo, da so vse Bachove.

Orgelska dela, koralna. Med kompozicijami na izbrane koralne melodije (BWV 599–771) je daleč največ koralnih preludijev. Najprej so tu koralni preludiji iz Bachove rokopisne zbirke *Orgel-Büchlein* ('Orgelska knjižica', BWV 599–644). Naslednjo skupino predstavlja šest t. i. Schüblerjevih koralov, *Sechs Choräle von verschiedener Art* ('Šest različnih koralov', BWV 645–650). Ti koralni preludiji so izšli v tisku, ki ga je v poznih štiridesetih letih 18. stoletja izdal založnik Johann Georg Schübler. Vsi razen enega so priredbe raznih koralnih stavkov iz Bachovih kantat. Sledi 18 koralnih preludijev iz različnih obdobj Bachovega življenja, ki si jih je mojster zamislil kot zbirko (BWV 651–668); izdelal je njihovo čistopisno predlogo, vendar do natisa ni prišlo. Koralom iz Bachove zbirke *Clavier-Übung III* (BWV 669–689) sledijo razne koralne kompozicije, predvsem preludiji, ohranjeni na različne načine, med

drugim preko zbirke njegovega učenca Johanna Philippa Kirnbergerja. Popis orgelskih del se zaključuje s koralnimi variacijami (BWV 766–771), označenimi največkrat kot partite; med temi so najbolj znane kompozicijsko zapletene *Einige Canonische Veränderungen* ('Kanonične variacije') na božični koral *Vom Himmel hoch* (BWV 769), ki jih je Bach, kot omenjeno, napisal za Mizlerjevo društvo. Že po objavi kataloga BWV se je v osemdesetih letih 20. stoletja našla zbirka s prepisi do takrat še neznanih Bachovih koralnih kompozicij, ki si jo je izdelal neki Johann Gottfried Neumeister (1757–1840). Novoodkrita dela so dobila nadaljnje kataložne številke (BWV 1090–1120). Tako je vseh Bachovih koralnih orgelskih kompozicij po popisu sodeč 214.

Klavirska dela. Kompozicije, ki jih seznam navaja kot klavirske, so bile namenjene kateremu koli strunskemu glasbilu s tipkami. V Bachovem času so se največkrat izvajale na čembalu. Na začetku popisa je 15 dvoglasnih skladb, ki jih je Bach sam poimenoval kot invencije, in 15 triglasnih, ki jih je poimenoval kot simfonije, »sinfonie« (BWV 772–801). Urejene so po tonalitetah, ki so v obeh skupinah iste. Iz uvoda v čistopis iz leta 1723 je razvidno, da si jih je Bach zamislil po eni strani kot primere dobre invencije in njene kompozicijske izpeljave, po drugi pa kot skladbe, primerne za učenje čembalske igre. Zgodnejše verzije teh skladb so v notnem zvezku, namenjenem njegovemu prvemu sinu Wilhelmu Friedemannu Bachu, kar pomeni, da je bil on tisti, ki se je na njih učil prvi. Sledijo t. i. dueti, dvoglasne skladbe iz zbirke *Clavier-Übung III* (BWV 802–805). Naslednjo obsežno skupino predstavljajo suite in posamezni plesni stavki. Med temi izstopajo zbirke: šest *Francoskih suit* (BWV 812–817), šest *Angleških suit* (BWV 806–811), šest *Partit* (BWV 825–830), ki so izšle kot *Clavier-Übung I*, in *Partita v h* (BWV 831), objavljena v *Clavier-Übung II*. Imeni »angleške« in »francoske« suite nista Bachovi; zakaj se prve imenujejo tako, je le predmet raznih razlag. Po eni od teh naj bi bile nekako povezane s suitami v Angliji delujočega francoskega skladatelja Charlesa Dieuparta (po 1667–ok. 1740) ali pa celo s suitami v Angliji delujočega G. F. Händla. Tako »angleške« kot »francoske« so francoske v tem smislu, da se navezujejo na izročilo francoskih čembalistov. Naslovi njihovih stavkov so zmeraj v francoščini.

Sledita dve zbirki po 24 preludijev in fug z naslovom *Das wohltemperierte Klavier* (BWV 846–893; vsaka dvojica preludija in fuge ima svojo številko). Strogo vzeto druga zbirka, ki je veliko mlajša od prve, nima tega naslova, ki pa se smiselno uporablja tudi zanjo. Naslov pomeni 'Temperirani klavir', tj. temperirano uglašeno glasbilo s tipkami, na katerem je mogoče igrati v vseh tonalitetah. Nanaša se na to, da so preludiji in fuge v obeh zbirkah v vseh tonalitetah, v vseh durih in molih, pri čemer so razvrščeni po rastoči kromatični lestvici (C, c, Cis, cis, D, d itd.). Katalog se nadaljuje z vrsto drugih kompozicij

tipa preludij in fuga ali fantazija in fuga, med katerimi je znamenita *Kromatična fantazija in fuga* v d (BWV 903). Sledijo toccate, ki so v tradiciji Buxtehudejevih preludijev vse večdelne ali večstavčne z rapsodično fantazijskim uvodom in po dvema fugama. V nadaljevanju navaja katalog samostojne fantazije in preludije brez fug in samostojne fuge. Med temi je tudi *Devet malih preludijev* iz notnega zvezka za Wilhelma Friedemanna Bacha, *Šest malih preludijev* in *Pet malih preludijev* (BWV 924–943), ki so vsi kratki in izvajalsko manj zahtevni, zaradi česar se igrajo na začetni stopnji klavirskega pouka (uvrščeni v sodobni didaktični zbirki z naslovoma *Dvanajst malih preludijev* in *Šest malih preludijev*). Sledijo štiri večstavčne in ena enostavčna sonata, ki pa so z eno izjemo priredbe; dve sta priredbi sonat iz Reinckenove zbirke *Hortus musicus* ('Glasbeni vrt'). Če spregledamo nekaj drobnih posameznih skladb, navaja katalog v nadaljevanju koncerte. Prvi je *Italijanski koncert* (BWV 971), objavljen v skladateljevi zbirki *Clavier-Übung II*, temu pa sledi 16 čembalskih transkripcij koncertov drugih skladateljev (BWV 972–987). Nekateri teh koncertov nimajo ugotovljenih predlog, avtorji drugih pa so: Antonio Vivaldi, princ Johann Ernst, Benedetto Marcello in Georg Philipp Telemann. Katalog se nadaljuje z variacijami, med katerimi so daleč najboljše *Goldbergove variacije*, imenovane *Aria mit verschiedenen Veränderungen* ('Arija z različnimi variacijami', BWV 988), objavljene kot mojstrova zbirka *Clavier-Übung IV*. Bach jih je napisal po naročilu grofa Hermanna Carla Keyserlingka; menda jih je ta želel imeti zato, da bi si z njimi blažil ure nespečnosti. Igral mu jih je njegov čembalist Johann Theophil Goldberg, tudi Bachov učenec. Ob koncu kataloga klavirskih del sta dva capriccia. Prvi od teh je Bachov mladostni *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* ('Capriccio nad odsotnostjo preljubega brata', BWV 992) s programskimi naslovi stavkov. Napisan je bil ob priliki, ko je Bachov brat odšel v vojaško službo na Švedsko. Zadnja med klavirskimi skladbami je *Applicatio* (BWV 994) iz notnega zvezka za Wilhelma Friedemanna; to je drobna skladbica, napisana z namenom, da je oče sinu pokazal, kako se igra lestvica po belih tipkah – kako se prsti 'aplicirajo' na tipke. Prav zato je opremljena z zanimivim prstnim redom.

Lutnja. V Bachovem opusu je peščica del za lutnjo (BWV 995–1000): dve suiti, dve drugi večstavčni skladbi, preludij in fuga. Dve od teh skladb sta priredbi lastnih del, dve sta dvomljevga avtorstva. *Preludij* v c (BWV 999) je gotovo Bachov in gotovo je pisan za lutnjo. Transkribiran za klavir je bil uvrščen v sodobno didaktično zbirko *Dvanajstih malih preludijev* (št. 3).

Komorna dela. Bachov komornoglasbeni opus vključuje zbirke istovrstnih kompozicij, kot jih je (zbirke) oblikoval že avtor sam, kot tudi posamična dela. Zbirke so: *Tri sonate in tri partite za solistično violino* (BWV 1001–1006);

Šest sonat za solistični violončelo (BWV 1007–1012); Šest sonat za violino in obligatni čembalo (BWV 1014–1019). Kompozicijam za solistično violino ob bok lahko postavimo suito za solistično flavto (BWV 1013). V nadaljevanju je vrsta posamičnih skladb za eno solistično glasbilo in obligatni čembalo ali continuo: še nekaj sonat, ena suita in ena fuga za violino z obligatnim čembalom ali continuo (BWV 1020–1026); tri sonate za violino da gamba in obligatni čembalo (BWV 1027–1029); tri sonate za prečno flavto in obligatni čembalo in tri sonate za prečno flavto in continuo (BWV 1030–1035). Popis komornih del se zaključuje z deli za trionsonatno zasedbo (BWV 1038–1040), med katerimi je nekaj večstavčnih sonat in en samostojni stavek.

Koncerti. Med koncerti za soliste in orkester ali ansambel so na prvem mestu trije zelo poznani: violinski v a (BWV 1041), violinski v E (BWV 1042) in koncert za dve violini v d (BWV 1043). Če izpustimo nekaj števil, je naslednja skupina šest *Brandenburških koncertov* za različne zasedbe, poimenovanih tako zato, ker jih je Bach posvetil mejnemu grofu Christianu Ludwigu von Brandenburg (BWV 1046–1051). Sledi sedem koncertov za čembalo in orkester, ki so vsi priredbe Bachovih lastnih del, čeravno v nekaterih primerih predloge niso poznane (BWV 1052–1058). Po fragmentarno ohranjenem delu se katalog nadaljuje s tremi koncerti za dva čembala, z dvema za tri čembale in enim za štiri čembale in orkester (BWV 1065). Tudi ti so z izjemo enega priredbe lastnih ali neidentificiranih del drugih skladateljev. Koncert za štiri čembale je predelava nekega Vivaldijevega koncerta.

Uverture, simfonije. V tej skupini, ki obsega orkestrska dela, so najprej štiri znane uverture (BWV 1066–1069): to so v resnici suite plesnih stavkov, ki jih uvaja francoska uvertura. Temu sledita še ena podobna, vendar avtorsko dvomljiva uvertura ter kot simfonija (»sinfonia«) označena priredba prvega od *Brandenburških koncertov*.

Kanoni. Kompozicije BWV 1072–1078 so različni kanoni: glasbene uganke brez označenih zasedb.

Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge. Katalog se zaključuje z dvema monumentalnima opusoma: *Musikalisches Opfer* ('Glasbeno darilo', 'Glasbeni poklon', BWV 1079) je vrsta kompozicij na temo, ki naj bi jo ob priliki sprejema na potsdamskem dvoru Bachu dal kralj Friderik II. Veliki. Le nekatere od skladb zbirke imajo določeno zasedbo. *Die Kunst der Fuge* ('Umetnost fuge', BWV 1080) sestoji iz vrste fug na isto temo, v nekaterih primerih tudi na njeno variacijo. Bach je v tem delu skušal pokazati različne tipe fug, ne da bi določil, na katerem glasbilu naj se igrajo. Zadnja od fug, trojna fuga, ni dokončana; prekine se kmalu potem, ko se uvede njena tretja tema, ki jo je avtor izpeljal iz svojega imena: B–A–C–H.

SAKRALNA GLASBA

Bachova sakralna glasba ni sakralna le v tem smislu, da je bila namenjena bogoslužju, pač pa tudi v tem, da izhaja iz smisla uglasbenih besedil, kot jih je osebno razumel in doživljal Bach sam. Ne glede na to, kako jih presojujamo ali ocenjujemo kot pesniška besedila, imajo besedila Bachovih sakralnih del zmeraj določeno religiozno ali teološko vsebino. Za Bacha je bila ta vsebina pomembna. Bach sakralnih besedil ni uglasbljal kot pesniška dela svojih sodobnikov – tako kot so to delali romantični skladatelji samosppevov –, pač pa kot besedila, ki posredujejo določeno religiozno vsebino. To vsebino je upošteval skrajno resno, ne glede na značaj in siceršnja umetniško vrednost pesniških ubeseditev. Očitno se je poglobljal v religiozni smisel uglasbljanih besedil in v njem iskal lastno glasbeno inspiracijo. Zamišljati si je skušal glasbo, ki bi religiozno vsebino besedila, ki ga je uglasbljal, izžarevala tudi sama, oziroma glasbo, ki bi religiozno vsebino besedila glasbeno interpretirala. Bachove glasbene zamisli kot tudi številne kompozicijske rešitve in kompozicijski postopki, kot jih vidimo v njegovih sakralnih delih, imajo svoj izvor v njegovem lastnem razumevanju in doživljanju religioznih vsebin.

KANTATE

Bach je občasno komponiral kantate morda že v Arnstadt, gotovo pa v Mühlhausnu; komponiral jih je v Weimarju, kjer je nastalo 22 del; v Köthnu njegovo službeno mesto ni predpostavljalo komponiranja sakralne glasbe; načrtno pa se je lotil komponiranja kantat v Leipzigu. Kot je bilo omenjeno, je v svojih prvih leipziških letih, nekako do leta 1730, ustvaril lastni repertoar kantat in druge sakralne glasbe, ki ga je kasneje priložnostno še dopolnjeval. V Bachovem nekrologu, ki sta ga napisala njegov sin Carl Philipp Emanuel in Bachov učenec Johann Friedrich Agricola, je navedeno, da je Bach napisal pet letnikov kantat, kar bi pomenilo čez 300 del. Če je bilo to res, sta dve petini njegovih kantat izgubljeni, saj je po najnovejših dognanjih v Bachovem opusu le 194 kantat.

V Leipzigu je Bach svoje kantate zasnavljal ali urejeval v smislu letnikov. Bachov prvi leipziški letnik sestoji iz 63 del in obsega kantate, ki jih je izvajal od 1. nedelje po prazniku sv. Trojice leta 1723 (tega leta 30. maja) do vključno praznika sv. Trojice leta 1724 (tega leta 4. junija). V tem časovnem obdobju je napisal in izvedel 37 novih del. Na nedelje in praznike, ki jih ni oskrbel z novimi kantatami, je izvajal svoja weimarska dela, ki jih je včasih tudi primerno

predelal, ali pa je za besedila, ki naj bi se uglasbila kot nove kantate, uporabil glasbo svojih že ustvarjenih posvetnih kantat, se pravi, da jih je parodiral.

Drugi letnik Bachovih kantat predstavljajo kantate, ki jih je izvajal od prve nedelje po sv. Trojici leta 1724 (11. junija) do praznika sv. Trojice leta 1725 (27. maja). Letnik vključuje 54 kantat, ki so z izjemo dveh vse nastale v omenjenem času. Kar zadeva Bachovo komponiranje kantat, je bilo leto 1724–1725 gotovo najbolj plodovito. Z drugim letnikom je Bach izoblikoval svoj tip koralne kantate. Vendar vključuje Bachov drugi letnik enako zasnovane koralne kantate le od prve nedelje po sv. Trojici do praznika Marijinega oznanjenja (25. marec 1725). Po tem času je Bach iz neznanega razloga – morda zaradi smrti pesnika, ki je pesnil kantatna besedila – prenehal komponirati koralne kantate, in preostale kantate njegovega drugega letnika so oblikovno raznolike. V kasnejših letih je Bach ustvaril še nekaj koralnih kantat, zasnovanih podobno kot večina kantat njegovega drugega letnika. Morda ga je hotel dopolniti, tako da bi imel v svojem opusu celotni letnik enako zasnovanih koralnih kantat, a svojega namena ni izpeljal do konca.

Kantate, ki veljajo danes za Bachov tretji letnik, so nastajale dve leti: 1725–1726 in 1726–1727, vendar letnik ni popoln. Očitno je Bach z letom 1725 nekoliko upočasnil svoj skladateljski tempo in prenehal s kontinuiranim tedenskim komponiranjem kantat. V času skladateljskih premorov je v navedenih letih izvajal druga dela, npr. kantate svojega sorodnika Johanna Ludwiga Bacha. Bachov četrti letnik kantat naj bi bil »Picandrov letnik«. Leipziški poet Christian Friedrich Henrici, znan pod psevdonimom Picander, je leta 1728 izdal kantatna besedila za celotno liturgično leto. V Bachovem opusu je 10 kantat na Picandrova besedila, nastalih in izvedenih domnevno zlasti v letu 1728–1729. Zdi se, da je Bach v tem času napisal še več kantat na besedila tega pesnika in morda je nameraval ustvariti ali celo je v resnici ustvaril celotni letnik Picandrovih kantat, ki pa je v tem primeru z izjemo desetih kantat izgubljen. O petem letniku Bachovih kantat ni sledu.

Po letu 1729 je Bach le še občasno komponiral kantate. Med drugim je napisal nekaj koralnih kantat, ki so bile morda zamišljene kot dopolnilo njegovemu drugemu letniku; napisal je *Božični oratorij*, skupino šestih kantat za božične praznike 1734–1735. A zdi se, da je pojmoval svoj sakralni opus kot bolj ali manj zaključen; pri dejanskem bogoslužju je kot kantor ponavljal svoja stara dela.

Nekatere Bachove sakralne kantate so zunaj liturgičnega leta. To so dela, ki so bila napisana za priložnosti kot pogrebno bogoslužje, poročno bogoslužje, bogoslužje ob umestitvi novega mestnega sveta, posvetitev orgel in še kaj. V glavnih potezah se te kantate ne razločujejo od kantat, ki so nastale za nedelje in praznike liturgičnega leta.

KANTATA CHRIST LAG IN TODESBANDEN

Bachove zgodnje kantate so pisane v tradiciji 17. stoletja. Med njimi je velikonočna kantata *Christ lag in Todesbanden* ('Kristus je ležal v sponah smrti', BWV 4), ki je nastala domnevno še v Arnstadtu, vendar jo je Bach izvajal tudi v Leipzigu, in sicer na veliko noč 1724 kot tudi na veliko noč 1725 (tega leta 1. aprila). Pomenljivo je, da jo je leta 1725 vključil v program prav v času, ko je prenehal s strnjanim komponiranjem koralnih kantat: Zadnja koralna kantata letnika je bila namreč izvedena nekaj dni pred tem, na praznik Marijinega oznanjenja, dne 25. marca 1725; to je bila kantata *Wie schön leuchtet der Morgenstern* ('Kako lepo sveti jutranja zvezda', BWV 1). Kantata *Christ lag* je znana le v obliki, kot jo je imela ob ponovni oživitvi v Leipzigu, a verjame se, da je bila takšna že ob svojem nastanku sedemnajst let poprej.

Kantata *Christ lag in Todesbanden* je koralna kantata »per omnes versus«, 'za vse verze', kar pomeni, da vključuje vseh sedem kitic istoimenskega Luthrovega velikonočnega koral. Začenja se s kratko instrumentalno predigro (gl. preglednico 55), označeno kot »sinfonia«. Sledi sedem stavkov, ki ustrezajo sedmim kiticam koral. Koralna melodija se pojavlja v vseh stavkih, in sicer razpoznavna, čeprav tudi parafrazirana. Vendar je v vsakem stavku kompozicijsko drugače obravnavana: Prvi in zadnji stavek sta štiriglasna zbor s koralno melodijo v sopranu; drugi in šesti sta dueta s koralno melodijo v višjem glasu, obakrat v sopranu; v tretjem in petem stavku solistični glas sam poje ustrezno koralno kitico; osrednji stavek je zbor s koralno melodijo v altu. Kompozicija ima torej simetrično zasnovo.

Preglednica 55: J. S. Bach, *Christ lag*

Kitica	Zasedba
	simfonija
1	zbor
2	duet
3	arija
4	zbor
5	arija
6	duet
7	zbor

Simetrično zasnovo kantate so nekateri vzporejali z obliko križa. Ni izključeno, da se je Bach ob snovanju tega zgodnjega dela zares zamišljal v podobo križa in verjel v povezavo med svojo glasbo in simbolom smrti in vstajenja.

KANTATE PRVEGA IN DRUGEGA LETNIKA

Pri obravnavanju Bachovih kot tudi drugih kantat je treba upoštevati, da so njihova pesniška besedila pogosto že sama nakazovala, kaj naj bi bilo uglasbeno kot zbor, kaj kot recitativ, arija, duet. Večkrat so besedila vključevala tudi kitice izbranih koralov, kar je za skladatelja pomenilo, da je v stavek vpeljal ustrezno koralno melodijo. V svojem prvem leipziškem letu je Bach jemal besedila različnih, mestoma tudi neugotovljenih avtorjev, in tudi zato prvi letnik njegovih kantat ni enoten. A kljub raznovrstnosti je zanj značilna tale oblika (gl. preglednico 56): Na začetku je zbor, ki je uglasbitev krajšega bibličnega besedila, vsebinsko povezanega z evangelijem, prebranim tik pred izvedbo kantate. Zboru sledi vrsta recitativov in arij. Kateri od srednjih stavkov je lahko kitica katerega od koralov in tak lahko vključuje tudi ustrezno koralno melodijo. Zadnji stavek je praviloma kitica izbranega koral, ki ni nujno isti kot sredi kantate, in sicer v štiriglasni Bachovi harmonizaciji (v kancionalnem slogu).

Preglednica 56: Značilni tip kantate Bachovega prvega letnika

Stavki	Način uglasbitve
1	zbor (biblični citat)
2	recitativ
3	arija
4	koral
5	recitativ
6	arija
7	koral v kancionalnem slogu

Drugače kot prvi letnik je drugi letnik do kantate za praznik Marijinega oznanjenja (*Wie schön leuchtet der Morgenstern*, BWV 1) enoten. Kot je bilo omenjeno, je z drugim letnikom Bach ustvaril svoj tip koralne kantate. Vsaka od štiridesetih koralnih kantat tega letnika ima za osnovo izbrani koral in vsaka ima načeloma toliko stavkov, kolikor ima koral kitic. Besedila koralnih kantat Bachovega drugega letnika, delo nepoznanega pesnika, so zasnovana tako, da so prva in zadnja kitica, včasih pa tudi katera od osrednjih kitic koralna nespremenjene, ostale pa prepesnjene. Prepesnjene so bodisi v proste verze, ki naj bi bili uglasbeni kot recitativ, ali pa v katero od kitičnih oblik, ki je nakazovala arijo. Vendar prepesnitev notranjih kitic koral ni le formalna, narejena zato, da je omogočala zaporedje recitativov in arij, pač pa tudi pesniška. Kitice so preubesedene v jezik z bogato pesniško figuraliko, mnogimi pesniškimi podobami in aluzijami, kar vse je moglo vzbujati Bachovo glasbeno invencijo.

Izhajajoč iz prikazanega imajo Bachove koralne kantate značilno obliko (gl. preglednico 57): Prvi stavek, prva kitica koral, je zbor, ki vključuje koralno melodijo. Največkrat je zasnovan kot obsežna polifona koralna fantazija za zbor in orkester. Sledi nekaj recitativov in arij, ki največkrat ne vključujejo koralne melodije. Kateri od notranjih stavkov, pogosto sredinski, lahko obenem z neprepesnjem koralnim besedilom ponovno uvede iz prvega stavka znano melodijo, poverjeno npr. le solistu. Zadnji stavek kantate, po funkciji zaključna kitica, je vedno zgolj preprosta štiriglasna harmonizacija zadnje kitice koral. Celotno delo se torej razpenja od uvodne koralne fantazije do zaključnega koral, ki podaja osrednjo melodijo kantate v preprosti kancionalni harmonizaciji.

Preglednica 57: Značilni tip kantate Bachovega drugega letnika

Kitica	Način uglasbitve
1	koralna fantazija za zbor in orkester
2	recitativ
3	arija
4	koral (isti kot v koralni fantaziji)
5	recitativ
6	arija
7	koral v kancionalnem slogu (isti kot v koralni fantaziji)

KANTATA *WACHET AUF*

Ena od Bachovih kasnejših koralnih kantat je kantata *Wachet auf, ruft uns die Stimme* ('Vstanite, kliče nas glas', BWV 140). Zasnovana je tako kot kantate njegovega koralnega letnika, le da obe dvojici recitativa in arije nista parafrazirali koralnega besedila, saj obsega koral *Wachet auf* le tri kitice.

Kantata je bila namenjena 27. nedelji po prazniku sv. Trojice. Ker je nedelja sv. Trojice premični praznik – teden dni po binkoštih, ki so petdeseti dan po veliki noči –, je bil čas po sv. Trojici v različnih letih različno dolg, saj ga je pozno jeseni zamejevala prva adventna nedelja. 27. nedelja tako ni nastopila vsako leto in v času Bachovega leipziškega bivanja se je to dogodilo le dvakrat: leta 1731 in leta 1742. Domneva se, da je kantata *Wachet auf* nastala leta 1731, kar pomeni, da je bila prvič izvedena v nedeljo, 25. novembra imenovanega leta.

Evangeljska perikopa 27. nedelje po binkoštih je bila v Bachovem času prilika o desetih mladenkah (Mt 25, 1–13) in nanjo se nanaša tudi kantata *Wachet auf*, ki ima za osnovo istoimenski koral. Avtor besedila tega koral, najbrž pa tudi glasbe, je nemški teolog Philipp Nicolai. Objavil ga je v svojem

teološkem delu z naslovom *Frewden Spiegel deß ewigen Lebens* ('Veselje večnega življenja'), ki je izšlo leta 1599. Nicolaijeva pesem, ki je postala del splošno poznane repertoarja protestantskih koralov, je trikitična parafraza prilike o mladenkah, perikope 27. nedelje, in prav zato je bila izbrana kot osnova za kantato, namenjeno tej nedelji. Kdo je oblikoval besedilo Bachove kantate, tj. kdo je Nicolaijev trikitični koral smiselno nadgradil z novimi, dodanimi pesniškimi besedili in ga prilagodil za kantatno besedilo, ni znano. Morda je bil to Bachov leipziški pesnik Picander.

Kot celota izkazuje kantata simetrijo (gl. preglednico 58), ki izhaja iz oblike in vsebine njenega besedila. Prvi, srednji in zadnji stavek so besedilno in glasbeno kitice koral. Kot omenjeno, se v teh kiticah preko pesniško oblikovanega besedila obnavlja biblična parabola: Prvi stavek je poziv glasnikov, da prihaja Odrešenik; četrti stavek govori o tem, kako se Sion – s tem je mišljeno človeštvo, ki pričakuje Odrešenikov prihod – odziva klicu in gre naproti svojemu rešitelju. V vsebinski zasnovi kantate pomeni ta stavek preobrat. Zadnji stavek je poziv k opevanju božje slave, ki je je deležno odrešeno človeštvo. Med tremi kiticami koral sta dve dvojici recitativa in arije, katerih besedilo je poosebljena konkretizacija vsebine koral. Prvi recitativ je zamišljen kot dramatični poziv glasnika, ki v premem govoru prebujajo speče. Sledeča arija je duet med Dušo in Odrešenikom; Duša hrepeni po Odrešeniku, ta pa ji zagotavlja, da že prihaja. Prvi recitativ in prvi duet imata simetrični odgovor v petem in šestem stavku, ki sledita vsebinskemu preobratu. V petem stavku, tj. v drugem recitativu, Odrešenik, govoreč v premem govoru, vabi Dušo, ki zdaj lahko pozabi vse hudo, k sebi. Sledeča arija pa je duet med Dušo in njenim Odrešenikom. Kot že omenjeno, sledi zadnja kitica koral, katere pesniška tema je odrešeno človeštvo.

Preglednica 58: J. S. Bach, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

Stavek	Kitica	Način uglasbitve	Tonalno središče
1	1	koralna fantazija	Es
2		recitativ	c
3		duet	c
4	2	koral (trio)	Es
5		recitativ	Es–B
6		duet	B
7	3	koral v kancionalnem slogu	Es

Kantata je tonalno enotna: Koralni stavki so v Es; prvi recitativ in arija sta v paralelnem molu; drugi recitativ modulira iz Es v B, v katerem je druga arija.

Koralni stavki delujejo kot tonalna os kompozicije, dvojici recitativa in arije pa predstavljata odmika: enkrat v paralelni mol, drugič v tonaliteto na dominantni.

Vse tri kitice Nicolaijevega besedila imajo enako pesniško obliko in sestojijo iz 12 neenako dolgih verzov. Glasbeno ima vsak verz svojo frazo in celotna koralna melodija ima tako 12 s premori oddeljenih fraz. Kot je v koralu pogosto, je po prvih treh frazah ponavljal, kar pomeni, da se 4., 5. in 6. verz pojejo enako kot prvi trije. Tudi 7. in 8. fraza sta enaki, čeprav ponovitev ni označena; slednjič je zaključna glasbena fraza celotne melodije enaka zaključni frazi njenega prvega dela. Glasbena oblika koral je torej tale: a b c a b c d d e f g c. Bach je upošteval prikazano obliko koralne melodije, ki pa je v vsakem od treh koralnih stavkov obravnavana drugače.

Kantata se začne s sijajno koralno fantazijo za zbor in orkester. Medtem ko orkester igra od začetka do konca, so nastopi zbora ločeni; vseh skupaj je 12, toliko kot ima kitica verzov. Če si ogleđamo zbarske glasove, vidimo, da so fraze koralne melodije vedno v sopranu, kjer nastopajo v dolgih notnih vrednostih. Ostali trije zbarski glasovi potekajo hitreje. Največkrat vstopajo za sopranom, se pravi za nastopom dane fraze koralne melodije, nekajkrat tudi pred njim. Glasovi, ki ne pojejo koralne melodije, tj. spodnji trije, si delijo isto motiviko; izmenjujejo si iste motive, drugi drugemu odgovarjajo, največkrat v smislu zelo prostega imitiranja. Vsako frazo koralne melodije spremlja tako v spodnjih glasovih svojska motivika. Ta je neodvisna od hkrati potekajoče koralne fraze, čeprav podrobnejši pogled včasih pokaže, da je mestoma izpeljana iz nje. Zaradi svoje vsebine je drugače oblikovan 9. verz, ki je zgolj vzklík »Alleluia«; začne se z imitacijo dolge in melizmatške melodije v treh spodnjih glasovih; ko se melodija še tretjič izpoje – v basu, nastopi v sopranu deveta fraza koral, ki obsega le štiri tone. Ker imajo enake koralne fraze enako polifono obdelavo, ima celotna kompozicija isto obliko kot koralna melodija.

Če zbarske nastope primerjamo z orkestrom, takoj opazimo, da ima orkester povsem drugo motiviko, neodvisno tako od koralne melodije kot tudi od motivike drugih, nekoralnih zbarskih glasov. Orkestrski uvod, ki privede do prvega nastopa zbora, ima v celotni kompoziciji vlogo ritornella, saj nastopi v nadaljevanju še dvakrat: po 3. frazi in na koncu kompozicije. Kot v samem koralu se namreč glasba prvih treh verzov ponovi za naslednje tri, in prav v tem smislu je treba razumeti nastop ritornella pred 4. frazo koral. Ker pa je 3. fraza koral enaka 12. frazi, tj. zadnji, je zaključek celotne kompozicije enak zaključku tretjega dela; in tako kot tretjemu delu kompozicije sledi ritornello, tako sledi tudi zadnjemu. Druga orkestrska motivika – tako v presledkih med posameznimi nastopi zbora kot tudi tista, ki se razvija obenem z zbarskimi nastopi –, je dosledno izpeljana iz ritornella in kontrastno različna od motivike

zborskih glasov. Posamični motivi ritornella se v kompoziciji ponavljajo; zlasti pogost je prvi motiv ritornella z značilnim punktiranim ritmom, ki predstavlja središčni motiv celotne kompozicije. Po 9. frazi nastopi v c, po 10. v As. Ta mesta lahko razumemo kot okrajšane nastope ritornella, in če gledamo tako, se koralna fantazija približuje obliki z ritornellom, kjer se tema ne pojavlja le v tonični, pač pa tudi v sosednjih tonalitetah. Shematsko in poenostavljeno si lahko celotno kompozicijo predstavljamo takole: **R a b c R a b c d d e R f R g c R**. Nekreпки R pomeni le prvi del ritornella v eni od sosednjih tonalitet.

Oglejmo si sam ritornello, iz katerega je izpeljana celotna tematika orkestrskega dela kompozicije. Ima tri dele in vsak od njih ima lastni motiv: prvi del temelji na motivu, za katerega je značilen punktirani ritem; za drugega je značilen motiv obigravanja tonov es, g, b; tretji del obvladuje motiv vzpenjajoče se pasaže. Ob zaključku ritornella se pasažnemu motivu pridruži drugi motiv, motiv obigravanja, medtem ko se v basu pojavlja ritem prvega motiva. Prisotni so torej vsi trije hkrati. Čeprav sestoji iz treh motivično različnih delov, je ritornello zasnovan v enem samem loku, tako da ima poslušalec vtis povsem naravnega razvoja glasbenih misli.

Nekateri razlagalci si predstavljajo, da skušajo Bachovi motivi podajati v evangeljski paraboli in prvi kitici koralna opisano dogajanje. Prvi motiv s punktiranim ritmom naj bi imitiral polnočno bitje ure. Ta motiv je v resnici mogoče slišati kot udarce; v vsakem taktu so trije in skupaj jih je 12, toliko kot udarcev na zvon opolnoči. Drugi motiv naj bi s svojim postopom navzgor ponazarjal prebuditev. Ta motiv je izpeljan iz začetka prve koralne fraze (es, g, b), vendar ni njegova imitacija, saj je njegov estetski učinek povsem drugačen. Slednjič naj bi tretji motiv s svojimi pasažami nakazoval, kako mladenke vznemirjeno hitijo nasproti prihajajočemu ženinu. Ni izključeno, da je imel Bach ob komponiranju takšne ali podobne predstave, vendar pa domneve o tem niso zgodovinska dejstva. Poleg tega prikazane razlage niso ključ za razumevanje Bachove kompozicije.

Naj strnemo: Koral *Wachet auf*, polifono preoblikovan v zbornem stavku s koralno melodijo v sopranu in prostimi imitacijami od koralna neodvisne motivike v ostalih glasovih, je položen v orkestrsko kompozicijo, ki izkazuje obliko z ritornellom in katere motivika je neodvisna od koralna. Celotna koralna fantazija je torej spoj oblike koralne melodije *Wachet auf* z obliko koncerta z ritornellom.

Bachove tovrstne obdelave koralnih melodij se večkrat označujejo kot koralne fantazije, čeprav se z ozirom na to, v katerem odnosu so do koralne melodije, kako se le-ta kompozicijsko obravnava, razlikujejo od koralne fantazije kot istoimenskega orgelskega žanra.

Srednji stavek kantate podaja drugo kitico koralala. Zasnovan je kot trio: sestoji iz treh glasov, od katerih ima vsak dosledno svojo vlogo. Koralna melodija je nespremenjena dodeljena zborskemu tenorju, ki jo poje enoglasno. Visoka godala, ki predstavljajo najvišji glas tria, imajo od koralala povsem različno tematiko in svoj glasbeni tok. Tretji glas je continuo, ki je tu zgolj harmonska osnova, kar pomeni, da ne prinaša ne koralne motivike ne motivike instrumentalnega glasu. Stavek se začne z daljšim instrumentalnim uvodom, ki sestoji iz štirih lahko razpoznavnih in motivično različnih delov. V nadaljevanju se v različnem vrstnem redu nenehno vrstijo posamični deli oziroma motivi, predstavljeni v uvodu. Ker ima stavek svoj harmonski tok, nastopajo tudi na drugih stopnjah, v drugih tonalitetah, zaradi česar so večkrat intervalno spremenjeni. A ne glede na to je najvišji glas oblikovan tako, da so motivi zmeraj razločno razpoznavni in slišni. V istem vrstnem redu kot na začetku nastopijo vsi štirje deli instrumentalnega uvoda še dvakrat: pred 4. verzom, tj. pred ponovitvijo prvih treh fraz koralne melodije, in na koncu, začeni z zaključkom prepredzadnje fraze koralala. Instrumentalni uvod modulira v tonaliteto dominante, ob koncu pa so njegovi elementi obrnjeni tako, da ostajajo v Es. Celotni stavek lahko vidimo kot postavitev koralne melodije, razločno slišne v tenorju, v motivično povsem drugačno instrumentalno skladbo, za katero se zdi, da bi mogla obstajati tudi samostojno, brez koralala.

Kantata se zaključuje s tretjo kitico koralala, oblikovano v kancionalnem slogu: melodija, ki je bila osnova dvema sijajnim kompozicijama, zveni zdaj v preprosti štiriglasni harmonizaciji ob colla parte spremljavi vseh glasbil. Takšen konec, zelo pogost v Bachovih koralnih kantatah, daje vtis, kot da bi se vsebinskemu in glasbenemu dogajanju kantate ob koncu pridružila še dotlej le tiho poslušajoča kongregacija. Ni izključeno, da so se verniki s petjem tudi v resnici pridružili zaključnemu koralu, ki so ga malo poprej slišali v dveh nadvse razkošnih in inventivnih preoblekah.

Kot je bilo omenjeno, sta med koralnimi stavki dve dvojici recitativa in arije oziroma dueta. V recitativu po srednjem stavku, ki predstavlja vsebinski preobrat, govori Jezus, Odrešenik, ki povabi Dušo k sebi, obljudljajoč ji tolažbe. Recitativ spremljajo visoka godala; s tem so Jezusove besede, podobno kot v *Pasijonu po Mateju*, odete v značilni zvočni sij, primerljiv s svetniškimi avreolami ali osvetlitvijo obrazov v slikarstvu. Besedilo je uglasbeno kot retorični nagovor. Čeprav Jezus pravi, da bo razveseljeval užaloščeno Dušo, čeprav je torej vsebina celotne izjave vesela, je izraz »betrübtet«, 'žalostno' (oko), poudarjen s kromatiko, z umikom v oddaljeno harmonsko področje (fes-as-ces kot VI. stopnja v as-molu). Podobno je v nadaljevanju z besedama »Angst«, 'strah', in »Schmerz«, 'bolečina'. Tako glasbeno poudarjanje izrazno močnih

besed je bilo sestavni del glasbenega jezika 17. in prve polovice 18. stoletja in še zlasti glasbenega jezika nemškega protestantizma.

Sledeči duet je v obliki da capo. A to ni preprosta tridelna oblika, pač pa polifono izpeljana in tematsko enovita kompozicija. Začne se z osemtaktnim instrumentalnim, oboi kot solističnemu glasbilu arije poverjenim ritornellom, ki ima v kompoziciji vlogo teme in iz katerega je izpeljana oziroma s katerim je povezana domala vsa motivika skladbe. Pevca nastopita s prvim delom teme in v smislu dialoga si razdelita njen prvi in drugi motiv; nadaljevanje zapojeta skupaj, s čimer je podčrtana vsebina petih besed (>nič ne bo končalo najine ljubezni<). Oboa nadaljuje z drugim delom ritornella, ki sestoji iz šestnajstinskih pasaj. Pevca ponovno povzameta prvi del teme, se pravi ponovita že zapeto; oboa nadaljuje z drugim delom ritornella, medtem ko vpeljeta pevca novi motiv, izpeljan iz prvega in osrednjega motiva ritornella. S tem se vsebinsko-razvojni tok kompozicije pomakne naprej. Če povzamemo doslejšnje dogajanje, vidimo, da obsega trikratni nastop teme oziroma ritornella. Nadaljnji analitični opis dueta bi podrobneje utemeljil na začetku tega odstavka podano sodbo, ne bi pa posredoval njegove nadvse lepe glasbene vsebine.

ORGELSKA DELA

Kot na drugih področjih se je tudi na področju orgelske glasbe Bach vključil v že obstoječo tradicijo; na njej se je učil in iz nje je začel komponirati svoja orgelska dela. V splošnem velja, da ni širil žanrskega obsega protestantske orgelske glasbe; komponiral je kompozicije že obstoječih žanrov – če spregledamo transkripcije koncertov in sonate. Tudi v pogledu oblikovnih zasnov, značilnih za posamezne žanre, in kompozicijskih tehnik imajo njegove orgelske skladbe predhodnike v delih drugih mojstrov. Zunanji opis marsikaterega Bachovega koralnega preludija se tako ne bi dosti razlikoval od opisa kakega Buxtehudejevega ali Pachelblovega. Vendar je Bach vse, kar je sprejel, nadaljeval in privedel do nečesa, kar se kaže kot končna razvojna stopnja nemške orgelske glasbe, ki ni primerljiva z ničimer, kar je obstajalo v njegovem času, in ki je v njeni popolnosti ni bilo mogoče preseči.

PRELUDIJI IN FUGE

Kot je bilo prikazano, sestoji Bachov orgelski opus iz dveh velikih skupin: iz koralnih kompozicij in iz z ozirom na prisotnost koralnega prostih kompozicij. Nekoralne kompozicije so v prvi vrsti večdelne ali večstavčne kompozicije, ki se začenjajo s preludijem, fantazijo ali toccato in zaključujejo s fugo. Med temi

so predvsem dvojice, ki sestojijo zgolj iz samostojnega preludija, toccate ali fantazije in samostojne fuge v isti tonaliteti, pa tudi nekaj več kot dvodelnih ali dvostavčnih skladb, ki imajo lahko tudi dve fugi in predstavljajo nadaljevanje tradicije Buxtehudejevega preludija. Nekateri Bachovi preludiji in fuge so res ogromna, impozantna, po kompozicijskem mojstrstvu in po izvajalski zahtevnosti izredna dela, ki so v svojem času močno izstopala iz povprečja. Bachova orgelska umetnost po estetskem jedru sicer ni primerljiva s kasnejšo simfonično umetnostjo, vendar je morala imeti podobno katarzični učinek kot stoletje kasneje simfonija.

TOCCATA V C

Kompozicija (BWV 564) ima tole zasnovo: preludij – adagio – prehod – fuga. Preludij je že sam obsežna kompozicija. Začne se s hitrimi solističnimi figurami in pasažami, ki se dramatično prekinjajo s pavzami. V dolgem pasusu za sam pedal se med drugim javlja eden od motivov sledečega osrednjega dela preludija, ne da bi poslušalec na tem mestu to vedel. Dolgi enoglasni uvod napoveduje ustrezno veliko nadaljevanje, in res se po odločni kadenci kompozicija šele prav začne. Kar sledi, je sijajna koncertna skladba (primerljiva s »koncertnim delom« v *Toccati in fugi v F*), ki je koncert v trojnem smislu: (1) oblika tega dela preludija je ta, da njegova tema potuje po tonalnem prostoru; (2) tema se pojavlja v različnih glasovih sicer prostega stavka brez natančno vodenega števila glasov; (3) kompozicija ima briljanco, kot je značilna za solistično koncertiranje. Preludij je zaključena kompozicija. Sledi adagio v a z ekspresivno melodijo v zgornjem manualu in ves čas enako figurirano spremljavo. Adagio se izteče v rapsodični zaključek, ki vodi k živahni fugi, ki je po svojih dimenzijah protiutež preludiju.

TOCCATA V E

To zgodnje Bachovo delo (BWV 566) naj bi nastalo že okoli leta 1707 v Arnstadt. Primerljivo je z Buxtehudejevimi preludiji, ki jih je moral Bach nekaj let poprej slišati v Lübecku. Shema celotnega dela je tale: preludij – fuga 1 – improvizacijski prehod – fuga 2. Preludij je zaključena kompozicija, vendar improvizacijsko prosta v tem smislu, da nima nobene teme, da je v njem zmeraj nekaj drugega in novega, kot da bi bil tipajoče iskanje tistega, kar sledi. Tudi obsežna prva fuga je zaključena kompozicija. Kratek improvizacijski prehod iz samih hitrih pasaž, ki se konča na dominantni, privede do nastopa teme druge fuge, katere dux vodi od dominante k toniki (H–E). Druga fuga s temo v pozibavajočem tridobnem metrumu se sprva res razvija kot fuga. Sledimo

nastopom teme, ki pa so vse redkejši. Končno ostanejo le še reminiscence teme, ki se izgublja v teksturi hitrih figur in spremljajočih akordov.

TOCCATA IN FUGA V F

Med Bachovimi najmonumentalnejšimi deli je *Toccatata in fuga v F* (BWV 540); predvideva se, da je toccata tega dela nastala, ko je bil Bach v Köthnu, fuga pa že okoli leta 1714, se pravi v Weimarju. Za toccato (gl. preglednico 59) bi bilo težko reči, da sestoji iz več delov, saj se nikjer ne ustavi, tako da kljub različnim kadencam eno nezadržno prehaja v drugo. Začne se z dolgim pasusom nad ležečim pedalnim tonom F, ki je izpeljan iz začetnega motiva (tu označenega kot »toccatni motiv«); sledi daljši odsek za sam pedal, ki preide v značilne, kadenco napovedujoče akorde (v nadaljevanju »prokadenčni akordi«), ki se razvežejo v C kot toniko. Vse to deluje v vsebinskem smislu kot ekspozicija (ekspozicija 1). Sledi še ena ekspozicija, ki je v primeri s prvo tonalno obrnjena: dolgi pasus, izpeljan iz toccatnega motiva, je zdaj na C, tako tudi pasus za sam pedal, ki mu znova sledijo prokadenčni akordi s kadenco na C kot toniki. Čeprav se do tega mesta izteče že okoli 170 taktov in ta del v izvedbi traja že nekaj minut, je vse to šele začetek ogromne celote. Nadaljevanje je oblikovano v smislu štirih obsežnih delov, ki jih v kompozicijskorazvojnem smislu lahko razumemo kot izpeljave. V trenutku, ko se ob koncu druge ekspozicije kadenca razveže v toniko, nastopi dogajanje, ki je po prvem vtisu podobno koncertu (v glasbenovsebinskem smislu). Zaslišimo značilni motiv (v tukajšnjem nadaljevanju imenovan »koncertni motiv«), ki se imitira v raznih glasovih, kot da bi si koncertno odgovarjala različna glasbila. Harmonski tok nenehno potuje, dokler ne prepoznamo prokadenčnih akordov, ki napovedujejo kadenco na d; v trenutku, ko bi moralo priti do razveza v d, nastopi varljivi sklep, ki je toliko bolj učinkovit, ker nas namesto pričakovane tonike preseneti disonančni sekundakord šeste stopnje. Pot do tonike se je s tem izkazala za zaprto, in potrebno je nekaj kot »krožni ovinek«, ki poteka znova s koncertnim motivom, po katerem je končno dosežena tonika. V tem trenutku se povzame toccatni motiv, ki se imitira v raznih glasovih. Podobno potekajo tudi nadaljnje izpeljave, le da v drugih tonalnih območjih. Zdi se, da je na mestu, kjer v zadnji izpeljavi nastopi kadenca na B, skladatelj ugledal konec svoje velike arhitekture. Do zaključnega F je nameraval priti preko dominante (C), in tako ga nadaljnja pot vodi od B do F in od F do C. Tu nastopi pedalni ton na C, ki ima sprva vlogo tonike, kasneje pa dominante, in je nekaka protiutež začetnim pedalnim tonom. Del nad pedalnim tonom se nadaljuje v zadnji nastop prokadenčnih akordov, ki ponovno privedejo do nepričakovanega sekundakorda. Temu sledi še zadnja krožna pot, ki končno privede v zaključni F.

Preglednica 59: J. S. Bach, *Toccatna in fuga v F*, toccata

Del	Sestav
ekspozicija 1	pasus nad pedalnim tonom (F) → pedal (F–C) → prokadenčni akordi → kadenca (C)
ekspozicija 2	pasus nad pedalnim tonom (C) → pedal (C) → prokadenčni akordi → kadenca (C)
izpeljava 1	koncertni del (na osnovi koncertnega motiva (C–d)) → prokadenčni akordi → varljiva kadenca (dominantni sekundakord s temeljnim tonom b) → krožni ovinek (na osnovi koncertnega motiva) → kadenca (d) → imitacija toccatnega motiva (d)
izpeljava 2	koncertni del (na osnovi koncertnega motiva (d–a)) → prokadenčni akordi → kadenca (a) → imitacija toccatnega motiva (a)
izpeljava 3	koncertni del (na osnovi koncertnega motiva (a–g)) → prokadenčni akordi → varljiva kadenca (dominantni sekundakord s temeljnim tonom es) → krožni ovinek (na osnovi koncertnega motiva) → kadenca (g) → imitacija toccatnega motiva (g)
izpeljava 4	koncertni del (na osnovi koncertnega motiva (g–B)) → prokadenčni akordi → kadenca (B) → od B do F (na osnovi koncertnega motiva) → od F do C (na osnovi koncertnega motiva) → pedalni ton C → prokadenčni akordi → varljiva kadenca (dominantni sekundakord s temeljnim tonom des) → krožni ovinek → kadenca (F)

Celota daje vtis impozantne konstrukcije iz medsebojno strogo usklajene tematike. Poslušalec ima vtis, da je skladatelj skušal pokazati, kako mogočno stvaritev zmore izpeljati iz kar najmanjšega elementa, kakršen je toccatni motiv na začetku kompozicije. Toccati sledi primerno obsežna dvojna fuga.

KORALNE KOMPOZICIJE

Bach se je s presledki vse življenje posvečal komponiranju koralnih skladb. To je delal že v Arnstadtu in tudi njegova zadnja skladba naj bi bila po pričevanju očitidcev koralni preludij.

Bachove koralne kompozicije se bistveno ločujejo od onih brez koral. V njihovem središču je izbrana koralna melodija in vse, kar se v kompoziciji dogaja, je nujno v neki zvezi z njo. Koralna melodija deluje kot osrednja nit ali osrednje vodilo kompozicije in je zato jamstvo njene tako kompozicijske kot vsebinske enovitosti. Prav zato v koralnih kompozicijah ni mesta za nepričakovano, fantastično, kontrastno ipd. Vzdušje, kot ga prepoznamo na začetku skladbe, obvladuje celoto.

Pri komponiranju koralnih kompozicij se je Bach nedvomno poglobljajal v teološki smisel besedil izbranih melodij. Tako so njegove koralne kompozicije zmeraj glasbene meditacije v koralnih besedilih izraženih vsebin. To je

razvidno iz njihove glasbe. Povezava med glasbo in vsebino koralnega besedila je razvidna že na prvi pogled: koralni, ki govorijo o smrti, trpljenju itd. so trpki, zamišljeni, tisti, ki govorijo o božji slavi, so svetli, veseli itd. Vendar je Bach, kot skladatelj časa nasploh, tudi konkretnije izpeljeval svoje glasbene ideje iz posameznih podob koralnih besedil, in sicer v smislu tonskega slikanja (glasbenoretoričnih figur *hypotyposis*). Pogosto navajani primer tovrstnega odnosa do koralnega besedila oziroma oblikovanja koralne kompozicije po koralnem besedilu je njegov koralni preludij *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* ('Po Adamovem padcu je vse pokvarjeno,' BWV 637); ker govori koral o Adamovem »padcu«, so v pedalu – podobno kot pri Buxtehudeju (gl. str. 261) – stalno prisotni skoki navzdol, največkrat v zmanjšani septimi, s čimer se ponazarja padec. Takih primerov je v Bachovih koralnih kompozicijah veliko. Nekateri so očitni, drugi prikriti ali dvoumni, se pravi, da se neka glasbena tvorba z nekaj fantazije lahko razume kot slikanje določene besedilne podobe ali ideje, lahko pa tudi ne. Za razpoznavanje tovrstnih povezav med vsebino koralnih besedil in glasbo se je treba poglobljati v koralna besedila, njihove teološke pomene, pa tudi v glasbeni jezik 17. in 18. stoletja. Vendar pa to ni nujno potrebno za doživljanje Bachove glasbe, niti za doživljanje njene religioznosti.

Bachove orgelske koralne kompozicije pripadajo štirim že predstavljenim žanrom protestantskih koralnih skladb: koralne fantazije, ki jih je malo, koralne fuge oziroma fugete, ki jih tudi ni veliko, variacije oziroma partite – Bach je komponiral tako variacije kot partite v tradiciji Georga Böhma – in koralni preludiji, ki jih je daleč največ. Koralne preludije kot tudi druge Bachove koralne skladbe je mogoče razvrščati z ozirom na razmerje med kompozicijo kot celoto in njeno koralno melodijo.

ORGEL-BÜCHLEIN

Kot weimarski organist si je Bach zamislil obsežno zbirko krajših koralnih preludijev. Pripravil si je notni zvezek, ki ga je poimenoval *Orgel-Büchlein* ('Orgelska knjižica'), in na njegove strani vnaprej vnesel imena koralov, na osnovi katerih je nameraval komponirati preludije. Zbirka naj bi obsegala 164 skladb in te naj bi pokrile vsebino celotnega liturgičnega leta. Vendar je uspel napisati le 46 koralnih preludijev. Ker ni komponiral po vrsti, so številne strani zvezka ostale prazne.

Na naslovno stran zvezka je zapisal: »Orgel-Büchlein – Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal studio zu habitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird. Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten, draus sich zu

belehren.« – 'Orgelska knjižica. – V njej se organistu začetniku dajejo napotki, kako na različne načine izpeljati koral in se ob tem usposablja tudi v študiju pedala, saj je v koralih, ki so v knjižici, pedal obravnavan izrecno obligatno. Na čast najvišjemu Bogu, in tudi v korist bližnjega, da se iz tega pouči.' Bach si je očitno predstavljal, da se mora glasbenik učiti ne le igranja, ampak tudi komponiranja ali vsaj pravega razumevanja kompozicije; da mora razumeti, kaj se v kompoziciji dogaja.

Preludiji *Orgelske knjižice* so vsi zelo kratki. Koralna melodija, ki je zmeraj dobro slišna in razpoznavna, nastopi takoj na začetku in z njenim zadnjim tonom se kompozicija izteče. Velika večina preludijev ima tole zasnovo: Ob koralni melodiji potekata dva ali trije drugi glasovi s svojsko figuraliko in motiviko, ki je zmeraj neodvisna od koralne melodije. Le-ta je največkrat v zgornjem glasu, pogosto tudi v pedalu, v nekaterih preludijih pa jo slišimo v premem kanonu dveh glasov. Preludij *Gott, durch deine Güte* ('Bog, po tvoji dobroti', BWV 600) je narejen tako, da nastopa koralna melodija v dolgih notnih vrednostih v premem kanonu med zgornjim glasom in pedalom; alt teče dosledno v osminkah in skuša biti v svoji figuraliki čim bolj enovit, medtem ko poteka tenor dosledno v četrtnkah. Podoben je preludij *O Lamm Gottes, unschuldig* ('O nedolžno Jagnje božje', BWV 618): koral v kanonu v kvinti med altom in basom spremljata dve prepletajoči se in močno izrazni melodični liniji, ki pa sta tematsko povsem neodvisni od koral. Vsi ti preludiji izgledajo kot reševanje kompozicijskih problemov: kako zamišljeno figuraliko prilagajati poteku koralne melodije in izpeljati na ta način enovito kompozicijo.

Nekateri preludiji so drugačni. V zbirki je nekaj parafraz: Kompozicija je pri teh usmerjena v preoblikovanje koral v ritmično razdrobljeno, melodično razvejano in visoko ekspresivno melodijo; vsa pozornost je usmerjena vanjo, medtem ko so ostali glasovi postavljeni v diskretno ozadje. Taka sta preludija *O Mensch beweine deine Sünde gross* ('Objokuj svoj veliki greh, o človek', BWV 622) in *Wenn wir in höchsten Nöten sein* ('Ko smo v najhujši stiski', BWV 642), oba z vsebino, ob kateri naj bi se človek zamislil nad svojo usodo in svojo nemočnostjo. Spet drugačen je preludij *In dir ist Freude* ('V tebi je veselje', BWV 615), živahna in virtuoзна skladba, ki se približuje fantaziji. Izgleda kot prosta kompozicija, vendar sledi poteku koralne melodije. Njene fraze so v prvem delu preludija v svojih začetkih razpoznavne, v nadaljevanju pa parafrazirane, medtem ko so v drugem delu preludija parafrazirane do take mere, da se skoraj ne ločijo od ostalih glasov. Če omenimo še variacije *Christ ist erstanden* ('Kristus je vstal', BWV 627), so v ohlapnih potezah opisani vsi tipi preludijev te znamenite zbirke.

SECHS CHORÄLE VON VERSCHIEDENER ART

Povsem drugačni so preludiji iz Schüblerjevega tiska ('Šest različnih koralov'), ki so z možno izjemo enega (*Wo soll ich fliehen hin*, 'Kam naj se zatečem', BWV 646) Bachove transkripcije stavkov iz lastnih kantat. Preludij *Wachet auf* (BWV 645) je vzet iz zgoraj obravnavane istoimenske kantate; opis njenega 4. stavka je hkrati tudi opis tega preludija.

Schüblerjevi koralni so daljše kompozicije: Koralna melodija v počasnejših vrednostih, nespremenjena in dobro razpoznavna, nastopa le v enem glasu, in sicer tako, da so med njenimi frazami daljši presledki. Ostali glasovi, ki potekajo hitreje, so tematsko zmeraj povsem neodvisni od nje. V preludiju *Ach bleib bei uns* ('Ah, ostani pri nas', BWV 649) bi se lahko zdelo, da je tematika enega od obeh spremljevalnih glasov izpeljana iz koral, vendar ima povsem drugo glasbeno vsebino kot koral. Koralna melodija se v vseh šestih preludijih tako ostro loči od svojega okolja in razpoznavno izstopa. Pri teh kompozicijah je potrebno posebej izpostaviti, da tvorijo njihovi spremljevalni glasovi, drugače kot pri koralih v *Orgel-Büchlein*, tako rekoč kompozicijo zase, za katero se zdi, da bi lahko obstajala tudi brez koral. V *Orgel-Büchlein* so spremljevalni glasovi nekako pripeti na koral, v tej zbirki pa je, nasprotno, koral, tak kot je, položen v kompozicijo, ki ima svojo obliko, svojo kompozicijsko logiko in svojo pot.

CLAVIER-ÜBUNG III

Leta 1739 je Bach izdal tretji zvezek svojih 'klavirskih vaj'. Zdi se, da se je pri zasnovi tega, »tretjega« zvezka, izdanega leta »39«, nekako oziral na število tri. Zbirka ima natančno 27 kompozicij (gl. preglednico 60). Njeno jedro predstavlja 21 koralnih kompozicij. Izbira koralov kaže določeni teološki program, saj sledijo delom luteranske maše, zaradi česar se včasih pojmujejo tudi kot Bachova orgelska maša. Vsak od koralov je predstavljen vsaj dvakrat; v preludiju za dva manuala in pedal in v preludiju ali fugeti za sam manual, torej tako, da ga je mogoče igrati tudi v domačem okolju na čembalu. Na začetku zbirke je preludij v Es, na koncu fuga v Es, kar oboje se zdaj pojmuje kot *Preludij in fuga v Es* (BWV 552). Preludij s »tremi« nižaji ima »tri« tematske sklope, fuga s »tremi« nižaji je »trojna fuga«. Ni videti posebnega razloga, zakaj je Bach v zbirko vključil tudi štiri obsežne dvoglasne kompozicije, s katerimi se je izpolnilo število 27. Ideja trojnosti, prisotna v zbirki, nima prave zveze z glasbo – v glasbi sami je ni. Vendar ni izključeno, da se v Bachovi fantaziji ni povezovala z drugimi idejami in predstavami, ki bi mu lahko bile vir inspiracije.

Preglednica 60: J. S. Bach, *Clavier-Übung III*

Št.	Kompozicija	Zasnova	Teološka vsebina
1	Preludij v Es	3 nižaji, 3 tematski sklopi	
2	Kyrie	pedalno manualno	prvi stavek mašnega ordinarija, prošnja za usmiljenje
3	Christe		
4	Kyrie		
5	Kyrie		
6	Christe		
7	Kyrie		
8	Allein Gott		
9	Allein Gott	pedalno	
10	Allein Gott	fugeta, manualno	
11	Dies sind die heil'gen	pedalno	deset božjih zapovedi
12	Dies sind die heil'gen	fugeta, manualno	
13	Wir glauben	pedalno	tretji stavek mašnega ordinarija, vera
14	Wir glauben	fugeta, manualno	
15	Vater unser	pedalno	molitev Oče naš
16	Vater unser	manualno	
17	Christ unser Herr	pedalno	krst
18	Christ unser Herr	manualno	
19	Aus tiefer Not	šestglasno z dvojnimi pedalom	Ps 130, izpoved grehov (Luthrov koral)
20	Aus tiefer Not	manualno	
21	Jesus Christus	pedalno	obhajilo (Luthrovo besedilo)
22	Jesus Christus	fuga, manualno	
23	Duet 1		
24	Duet 2		
25	Duet 3		
26	Duet 4		
27	Fuga v Es	3 nižaji, 3 teme	

LEIPZIŠKA ZBIRKA

V poznih štiridesetih letih stoletja je Bach pripravil zbirko svojih koralnih preludijev, ki naj bi izšla v tisku. To se ni zgodilo, in zbirka je ostala zgolj rokopis, znan pod imenom *Osemnajst koralov* ali *Leipziški koral*. Domneva se, da je večina teh preludijev, čeprav ne vsi, nastala že v Weimarju. V rokopisu so nekateri preludiji zapisani z roko Bachovega učenca in zeta po imenu Johann Christoph Altnickol (1720–1759); tako tudi zadnji, osemnajsti, *Vor deinen Thron* ('Pred tvoj prestol', BWV 668). Ta preludij v zbirki ni popoln (obsega le 26 taktov), v celoti pa se je ohranil v več prepisih in v natisu Bachovega dela *Die Kunst der Fuge* ('Umetnost fuge'), ki je izšlo po skladateljevi smrti leta 1752.

Natisnjena verzija kaže v primeri z Altnickolovim nedokončanim zapisom nekaj variant in nosi naslov *Wenn wir in höchsten Nöten sein* ('Ko smo v najhujši stiski', BWV 668a; obe navedeni besedili sta se peli po isti melodiji). Ob njej je pojasnilo, da je preludij nastal po nareku slepega in že umirajočega mojstra.

Leipziški koralni so dolge kompozicije; težko si je predstavljati, da bi še mogli imeti vlogo uvoda v bogoslužno petje koral. Žanr orgelskega preludija, ki je imel svoj izvor in svoje mesto v liturgiji, je očitno prerasel okvir liturgije in postal zgolj religiozna glasba.

Z ozirom na razmerje med celoto in koralno melodijo so v zbirki različne kompozicije. Preludij *Komm, Heiliger Geist* ('Pridi, Sveti duh', BWV 651) ima podobno zasnovo kot koralni iz Schüblerjeve zbirke. Koralna melodija v dolgih notnih vrednostih zveni s presledki v pedalu, nad njo pa poteka obsežna kompozicija z lastnim glasbenim tokom in lastno obliko. Njen osnovni motiv bi sicer lahko bil izpeljan iz začetka koralne melodije, vendar ima namenoma povsem drugo glasbeno vsebino. Bach je kompozicijo naslovil kot *Fantasia super Komm, Heiliger Geist* ('Fantazija nad ...'). Očitno si je predstavljal, da je plod njegove ustvarjalne fantazije, kot jo je razvil ob koralni melodiji. Izraz fantazija se nanaša prav na to, da so nekoralni glasovi skladbe tematsko neodvisni od koralni in tako fantazijski, izmišljeni.

Naslednji preludij zbirke, *Komm, Heiliger Geist* (BWV 652), označen kot »alio modo«, 'na drugi način', je bistveno drugačen. Začne se z dolgo triglasno imitacijo prve fraze koralni; slednjič se le-ta izpostavi na drugem manualu, se pravi z razločno drugo registracijo, in sicer malenkostno okrašena. Ko izzveni, se ostali trije glasovi nekaj časa še nadalje polifono razvijajo, dokler ne nastopi imitacijska predstavitev naslednje fraze koralni, njen nastop na posebnem manualu itd. Sam koralni se konča z dvakratnim vzklikom »alleluia«; ustrezni zadnji del koralne melodije je predstavljen v močno parafrazirani obliki in parafraza se nadaljuje v daljši razgibani zaključek.

Zopet drugačen je preludij *Nun komm, der Heiden Heiland* ('Pridi, rešenik poganov', BWV 659). Tudi tu se koralne fraze oglašajo s presledki, in sicer na posebnem manualu. Ne le, da so parafrazirane, razdrobljene in razvejane do nespoznavnosti; vsaka se na svojem začetku še ozira na koralno melodijo, potem pa nadaljuje povsem prosto, ne oziraje se na koralno melodijo, dokler se ob koncu spet ne povrne k parafraziranju zaključka ustrezne fraze. To daje vtis, kot da začetek sicer že parafrazirane fraze skladatelju razburka domišljijo, ki ga zanese daleč stran od tistega, kar naj bi parafraziral, dokler čez čas ponovno ne pride k izviru svoje melodične invencije. V opisanem smislu preoblikovane fraze spremljajo trije drugi glasovi. Skladba se sicer začne z dvoglasno imitacijo začetka koralne melodije v spremljevalnih glasovih, a ti

se v nadaljevanju razvijajo povsem prosto, neodvisno tako od koralne melodije kot od njene parafraze.

Podobno bi lahko predstavljali druge preludije zbirke. Bachove kompozicijske rešitve so vredne analiziranja, vendar pa opisi oblik, tudi če so najnatančnejši, ne morejo podati vzporedno z obliko razvijajoče se glasbene vsebine.

ČEMBALSKA DELA

Bach je precej jasno razlikoval med orgelskim in čembalskim idiomom. Velika večina njegovih del za glasbila s tipkami je pisana bodisi izrecno za orgle bodisi izrecno za čembalo oziroma strunska glasbila s tipkami. Vendar je v njegovem opusu tudi nekaj skladb, ki se lahko igrajo na obeh glasbilih, tako z ozirom na svoj instrumentalni idiom kot z ozirom na glasbeno vsebino. Na prvi pogled se Bachov čembalski opus žanrsko loči od orgelskega po tem, da vključuje suite in plese in da so koralne kompozicije v njem izjema.

Večinski del Bachovega čembalskega opusa pripada temle žanrskim skupinam: (1) suite, uverture s serijo plesov, posamezni plesni stavki; (2) preludiji in fuge, tj. dvojice, sestojče iz preludija ali fantazije in fuge, kot tudi posamezni preludiji in posamezne fuge; (3) toccate; (4) variacije; (5) večstavčne kompozicije: koncerti in sonate. Kot pri orgelskih kompozicijah bi skupino preludijev in fug ter skupino toccat lahko razumeli kot eno samo skupino večstavčnih ali večdelnih skladb, ki se začenjajo s preludijem in končujejo s fugo. V Bachovem opusu so tudi skladbe, za katere je mogoče reči le to, da so zamišljene za čembalo, ne da bi jih bilo mogoče žanrsko podrobneje določiti. Mnoge od teh se nejasno prekrivajo s preludiji. Nasploh je preludij v Bachovem opusu izraz za kakršno koli nedoločeno klavirsko kompozicijo.

SUITE

Bach je večino svojih suit že sam uredil v zbirke istovrstnih del. Tako obstoji zbirka šestih *Francoskih suit*, zbirka šestih *Angleških suit*, zbirka šestih *Partit*. Kot težavnostni vrhunec Bachove suitne umetnosti velja samostojna *Partita v h-molu*, znana tudi kot *Francoska uvertura*. Vse Bachove suite, ne pa tudi uverture, obsegajo štiri standardne stavke: allemanda, couranta, sarabanda, žiga, pri čemer je med sarabando in žigo še nekaj drugih poljubno izbranih stavkov (menuet, bourrée, gavota, arija, loure itd.). *Angleške suite*, *Partite* kot tudi *Partita v h-molu* imajo dolge uvodne preludije; v *Partiti v h-molu*, v vseh uverturah kot tudi v nekaterih drugih suitah je ta uvod francoska uvertura. Štirje standardni stavki v Bachovih suitah so kompozicijsko in izvajalsko

zahtevnejši, neobvezni stavki pa kot glasba preprostejši in največkrat tudi izvajalsko lažji. Nasploh so *Francoske suite* izvajalsko lažje, *Angleške suite* težje, medtem ko so bile *Partite* v svojem času skrajno zahtevna čembalska glasba.

Če spregledamo uvodne preludije, so Bachovi suitni stavki z nekaj izjemami v baročni dvodelni obliki: prvi del se konča na dominantni ali pa v paralelnem duru, drugi na toniki. Začetek drugega dela je pogosto tematsko povezan z začetkom skladbe, konec drugega dela pa je redno odgovor koncu prvega dela: to, kar slišimo ob koncu prvega dela na dominantni, slišimo ob koncu skladbe na toniki, s čimer je vzpostavljeno neke vrste ravnotežje. Vsebinsko in tematsko so stavki Bachovih suit enoviti, čeravno so pripovedno navezovalni: prvi del se razvija tako, da prihaja nenehno nekaj novega, pri čemer največkrat ni enega samega jedrnega motiva. Mnogi stavki, zlasti standardni, so zasnovani v lomljenem slogu in jih lahko vidimo kot končno razvojno stopnjo čembalskega lomljenega sloga. Le-ta je včasih zelo gost, zmeraj pa nosi pečat Bachovega polifonega mišljenja.

Bachovi suitni stavki so karakterno ostri, pri čemer je njihova plesnost včasih popolnoma prezrta, tako zlasti v standardnih stavkih. Tudi istovrstni, pripadajoči istemu plesu, so si značajske včasih tako različni, da jim ni videti nič skupnega. Bachova glasbena invencija je iskala nove poti, ki so se mestoma močno oddaljile od izvirne podobe danega plesa.

TEMPERIRANI KLAVIR

Leta 1722 je Bach izdelal čistopis zbirke 24 parov čembalskih preludijev in fug, razporejenih po rastoči lestvici poltonov: C, c, Cis, cis, D, d ... H, h. Dvajset let kasneje, leta 1742, je dokončal še eno enako zasnovano zbirko 24 parov preludijev in fug. Ti zbirki sta danes znani kot *Das wohltemperierte Klavier I* in *Das wohltemperierte Klavier II*. Smiselni prevod tega naslova bi bil 'ustrezno temperirana klaviatura', kar pomeni, da je le-ta temperirano uglašena tako, da so vsi njeni poltoni izenačeni do te mere, da je možno tonalno središče (durov ali molov akord) postaviti na katerega koli od dvanajstih tonov sistema. Naslov je treba razumeti alegorično: »temperirana klaviatura« je alegorija glasbe, ki lahko poteka v kateri koli od dvanajstih oziroma štiriindvajsetih tonalitet; vzeto nekoliko širše je alegorija glasbe, ki se giblje v skrajno širokem harmonskem prostoru, katerega izhodišče je sicer C-dur, ki pa po kvintnem krogu seže vse do Fis-dura, ais-mola (kot njegove III. stopnje), eis-mola (kot III. stopnje Cis-dura) itd. Uveljavljeni slovenski prevod *Dobro uglašeni klavir* ne ubeseduje tistega, kar je v naslovu tega Bachovega dela bistveno: ne gre za to, da bi bila klaviatura »prav uglašena«, pač pa za to, da je uglašena temperirano. Prevodi v druge jezike ohranjajo pojem temperiranosti.

Zgodovinsko gledano ima Bachov *Temperirani klavir* predhodnike v raznih zbirkah po modusih urejenih preludijev, ki jih srečujemo od konca 16. stoletja dalje. Leta 1702 je nemški skladatelj Johann Caspar Ferdinand Fischer izdal zbirko z naslovom *Ariadne Musica* ('Muzična Ariadna'), ki obsega dvajset po tonalitetah razvrščenih parov preludijev in fug. Ta zbirka velja za neposredno predhodnico *Temperiranega klavirja*. V približno istem času kot Bach je o možnosti komponiranja v vseh 24 tonalitetah razmišljal tudi Johann Mattheson: njegova spisa iz let 1719 in 1734 vsebujeta namreč 24 kratkih kompozicij v vseh tonalitetah. Očitno je bila zamisel 24 tonalitet v Bachovem času in okolju živa, vendar pa je Bach po obsegu in tehtnosti svojega dela močno presegel tako Fischerja kot Matthesona.

To, da vsebuje zbirka kompozicije v 24 tonalitetah, je mogoče gledati z dveh vidikov: (1) Tonalitete niso zgolj transpozicije istega harmonskega ustroja in istih harmonskih odnosov na različne tone sistema. Čeprav so v dvojici v C načeloma iste harmonske funkcije kot v dvojici v Cis ali Fis, strogo vzeto ni mogoče reči, da je katera koli dvojica z ozirom na to, v kateri tonaliteti je zasnovana, transpozicija. Če bi šlo zgolj za transponiranje, bi bil smisel 24 tonalitet izničen. Zbirko je treba gledati kot celoto: z njo se vzpostavlja en sam širok harmonski prostor, v katerem poteka glasba in po katerem je mogoče potovati v vse smeri; prostor, katerega deli so si različno oddaljeni, vendar so kot deli istega prostora med seboj zmeraj v neki povezavi, čeprav zelo oddaljeni. Bachova zamisel tako širokega harmonskega prostora je na vizionarski način predvidela možnost, da je vse to, kar obsega, prisotno v eni sami kompoziciji. (2) Da Bachove tonalitete niso transpozicije, je razvidno tudi iz tega, da ima vsaka svojo glasbeno vsebino. Že za srednjeveške moduse je mogoče reči, da ima vsak od njih določeni barvni odtenek – kar je treba razumeti v prenesenem pomenu. Povezava med modusi ali tonalitetami in določenimi glasbenimi vsebinami je obstajala tudi kasneje in vtis je, da je postajala vse bolj izrazita. V glasbi sredine 17. stoletja je bil D-dur povezan z veselo-rigoroznimi vsebinami, F-dur z umirjeno pastoralnimi itd. V Bachovem *Temperiranem klavirju* je ta princip izpeljan do konca, v tem smislu, da je vsaka od 24 tonalitet na neki način povezana z vsebino kompozicije. Z drugimi besedami: V Bachovem *Temperiranem klavirju* ni vseeno, v kateri tonaliteti je katera skladba z ozirom na svojo glasbeno vsebino, in če bi bilo vseeno, bi se smisel 24 tonalitet izničil.

Da imajo tonalitete svoje karakteristike, je očitno dejstvo, vendar se o njem ni mogoče prepričati drugače kot z glasbeno izkušnjo. Karakterističnost tonalitet ni niti akustični niti fiziološki pojav, pač pa je pojav umetniškega, estetskega doživljanja, ki sega vse do tega, da Cis-dur ni isto kot Des-dur. Prav zato tega pojava ni mogoče razložiti niti zgodovinsko niti akustično in

najbrž tudi ne fiziološko. Zgodovinsko ga je mogoče le spremljati ali opazovati skozi čas. Zagonetnost pojava ponazarjajo tale opažanja: Ni mogoče reči, ali je pastoralni značaj F-dura vzrok, da so številne pastore v F-duru, ali pa je nasprotno posledica konvencije, da so se pastoralne skladbe zamišljale v F-duru. Še več: pastoralni značaj F-dura ne izključuje možnosti, da bi bila v F-duru zasnovana kaka izrazito nepastoralna skladba, kot je mogoče tudi to, da je pastore zasnovana v kaki povsem drugi tonaliteti. (V *Temperiranem klavirju I* sta pastoralna preludija v E in Fis; pač pa je Bachova orgelska *Pastorela* v F.)

Na naslovnico starejše zbirke je Bach napisal: »Das Wohltemperirte Clavier, oder *Praeludia*, und *Fugen* durch alle *Tone* und *Semitonia*, So wohl *tertiam* *majorem* oder *Ut Re Mi* anlangend, als auch *tertiam minorem* oder *Re Mi Fa* betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen *Musicalischen* Jugend, als auch derer in diesem *studio* schon *habil* seyenden besonderem ZeitVertreib auffgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach. *p. t.*: HochFürstlich Anhalt-Cöthenischen Capel-Meistern und *Directore* derer *Cammer Musiquen*. Anno 1722.« 'Temperirani klavir ali preludiji in fuge skozi vse tone in poltone, in sicer z veliko terco ali ut re mi, kot tudi z malo terco ali re mi fa. V korist in rabo ukaželjne glasbene mladine kot tudi v posebno kratkočasje tistim, ki so v tem študiju že usposobljeni, sestavil in dokončal Johann Sebastian Bach, v tem času knežji anhalt-köthenski kapelnik in direktor kapelniške komorne glasbe. Leta 1722.'

Dvoje v tem sporočilu je zlasti zanimivo: (1) Bach ni poimenoval in z ozirom na svoje uzaveščeno glasbenoteoretično znanje najbrž tudi ni mogel poimenovati tonalitete. Imenoval je le dvanajst tonov sistema in dejstvo, da je nad vsakim lahko bodisi velika bodisi mala sekunda. (2) Namen zbirke naj bi bil »Zeitvertreib«, 'kratkočasje', 'preživljanje časa', 'prebivanje časa', 'zapravljanje časa', 'razvedrilo'. Iz tega zveni prepričanje, da je umetnost nekaj, kar ne vodi k nobenemu pridobivanju, da je brez otipljivega, v realnem svetu utemeljenega smisla.

Kompozicije obeh zbirk, tako preludiji kot fuge, so zelo raznolike: po teksturi, obliki, glasbeni vsebini. Vsaka je nekaj drugega in nekaj novega. Zbirki sta antologiji, ki kažeta svojega avtorja z najrazličnejših mogočih aspektov. V prenesenem smislu lahko rečemo, da je bil Bach daleč od tega, da bi svojo glasbo zgolj »transponiral« v različne »tonalitete«.

INVENCije IN SIMFONIJE

Nastale so prvenstveno za Bachovega najstarejšega sina Wilhelma Friedemanna, kar je razvidno iz tega, da so njihove starejše verzije v njegovem notnem zvezku.

Vsaka od obeh zbirk obsega 15 kompozicij v 15 pogosto uporabljenih tonalitetah (C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, b).

Na začetku čistopisa iz leta 1723 je Bach zapisal: »Aufrichtige Anleitung womit denen Liebhabern des Claviers besonders aber denen Lehrbegierigen eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine 1.) Mit zwey Stimmen rein spielen zu lernen; sondern auch bey weitem Progressen: 2.) Mit dereyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute Inventiones nicht alleine zu bekommen; sondern auch selbige wohl durch zu führen am allermeisten aber eine cantabile Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen Starken Vorschmack von der Composition zu überkommen. Verfertigt von Johann Sebastian Bach.« 15 dvoglasnih Invencij in 15 triglasnih Simfonij za čembalo Joh. Seba. Bacha. Zanesljivo napotilo, s katerim je ljubiteljem klavirja, še zlasti pa ukaželjnim razločno pokazana umetnost, ne samo, 1.) kako se naučiti igrati dva glasova, ampak pri nadaljnjem napredku tudi, 2.) kako prav in dobro postopati s tremi obveznimi glasovi; poleg tega pa ne samo, kako priti do dobrih invencij, ampak tudi, kako le-te razviti, še zlasti pa, kako doseči spevni način igre, poleg tega pa pridobiti močan predokus za kompozicijo. Izdelal Johann Sebastian Bach.'

Besedilo kaže, da si je Bach študij glasbe predstavljal kot študij igre in kompozicije hkrati. Skušal je pokazati, kaj so dobre »invencije«, se pravi dobre glasbene zamisli, in na katere načine se izpeljujejo v dovršene kompozicije. Prav zaradi tega so *Invencije* in *Simfonije* izvajalsko nekoliko lažje, glede kompozicijske oblike in izpeljave pa toliko bolj pregledne in nazorne. Z izjemo triglasne simfonije v Es so vse zasnovane v polifoniji dveh oziroma treh enakovrednih glasov in številne sledijo principom fuge. Kljub temu so oblikovno in vsebinsko raznolike.

CLAVIER-ÜBUNG II

Leta 1735 je Bach izdal drugi zvezek svojih »klavirskih vaj«, v katerega je vključil le dve deli: *Italijanski koncert* in *Francosko uverturo*. Takole je napisano na naslovnici: »Zweiter Theil der Clavier-Übung, bestehend in einem Concerto nach Italienischen Gusto und einer Ouverture nach Französischer Art vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertigt von Johann Sebastian Bach ...« 'Drugi del Klavirskih vaj, sestojč iz koncerta po italijanskem okusu in uverture na francoski način za čembalo z dvema manualoma. V razpoložensko razvedrilo ljubiteljem naredil Johann Sebastian Bach ...' Tu lahko vidimo, da si je Bach svojo profano umetnost predstavljal kot nedolžno razvedrilo, ki naj bi bilo človeku v veselje.

Italijanski koncert ima tri stavke v zaporedju hitro – počasi – hitro. Skladba

je koncert tako v oblikovnem kot estetskem smislu. Oba zunanja stavka sta zasnovana v obliki koncerta, se pravi, da se njuna tema, ritornello, pojavlja v različnih tonalitetah okoli izhodiščnega F-dura. Poleg tega se v obeh imitira kontrast med celotno skupino in solisti, ki ga je na čembalu mogoče ponazarjati z menjavanjem manualov. V originalnem tisku so ustrezne dinamične oznake, ni pa oznak, kaj naj bi se igralo na katerem manualu. A tudi mimo teh zunanosti ima kompozicija, pisana »po italijanskem okusu«, na sebi neko svetlo, živahno in radoživo briljanco.

Francoska uvertura ali *Partita v h-molu* sestoji iz obsežnega uvoda v obliki francoske uverture in vrste francoskih plesov.

Bach, sam sicer nemški skladatelj, je v zbirki združil koncert, skladbo tipično italijanskega žanra, pisano po italijanskem »okusu«, in uverturo, skladbo tipično francoskega žanra, pisano na francoski »način«. Vendar ni mogoče reči, da bi sam skušal postati italijanski ali francoski skladatelj do te mere, da ne bi bil prepoznaven; pač pa je bil njegov namen ta, da pokaže, kako izgledata italijanska in francoska glasba na njegov način, kaj nastane, ko gre italijansko in francosko skozi njegovo glasbeno mišljenje. Čeprav je *Italijanski koncert* prepoznavno italijanski in *Francoska uvertura* prepoznavno francoska, sta obe kompoziciji odločno Bachovi.

GOLDBERGOVE VARIACIJE

Četrty in zadnji zvezek Bachovih *Clavier-Übung*, ki je izšel najbrž leta 1742, prinaša *Goldbergove variacije*, naslovljene kot *Aria mit verschiedenen Veränderungen* ('Arija z raznimi variacijami'). Tema variacij je preprosta kompozicija v G iz dveh enako dolgih delov s ponavljanji, zamišljena v baročni dvodelni obliki. Imeli bi jo lahko za sarabando z lepo spevno melodijo v zgornjem glasu. Med arijo in njeno ponovitvijo na koncu je 30 variacij, od katerih so nekatere izvedljive le na čembalu z dvema manualoma, kar povzroča hude težave pri njihovem izvajanju na klavirju.

Kot je razvidno iz preglednice 61, imajo variacije vnaprej določen načrt: vsaka tretja je kanon, in sicer zmeraj v drugem intervalu od prime do none. Vmes so druge kompozicije, od katerih so nekatere žanrsko razpoznavne in določljive. V vsaki variaciji je ohranjena osnovna dvodelna struktura arije s ponavljanji. V variaciji kot francoski uverturi je prvi del arije preoblikovan kot počasni punktirani del francoske uverture, drugi pa kot hitri fugirani del. Zadnja variacija je quodlibet (lat. »quodlibet«, 'kar koli vam drago', 'kar koli se ljubi'). V času od 16. stoletja dalje je bil quodlibet šaljivo-duhovita kompozicija, sestavljena iz več znanih, sočasno ali zaporedno potekajočih pesmi ali melodij. V Bachovem quodlibetu nastopajo melodije treh v njegovem času splošno

poznanih pesmi (Ich bin so lang nicht bei dir gwest, Kraut und Rüben haben mich vertrieben, Hätt' mein Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger blieben).

Preglednica 61: J. S. Bach, *Goldbergove variacije*

Var.	Tip kompozicije
	Aria
1	
2	
3	kanon v prvi
4	
5	
6	kanon v sekundi
7	žiga
8	
9	kanon v terci
10	fugeta
11	
12	inverzni kanon v kvarti
13	adagio
14	
15	inverzni kanon v kvinti
16	uvertura
17	
18	kanon v seksti
19	
20	
21	kanon v septimi
22	alla breve
23	
24	kanon v oktavi
25	adagio v g-molu
26	
27	kanon v noni
28	
29	
30	quodlibet
	Aria

Tako kot v *Temperiranem klavirju* je bil tudi v *Goldbergovih variacijah* Bachov namen ta, da sestavi čim bolj raznoliko celoto, v kateri bi bilo na enciklopedični način prikazano kar največ različnih tipov kompozicij oziroma žanrov. Obenem

je skušal pokazati, da je vse to mogoče narediti na osnovi preproste sarabande. Ko jo ob koncu, po toliko preobrazbah spet zaslišimo, ima to svojski učinek.

Goldbergove variacije so zasnovane v izrazito čembalskem idiomu, v idiomu strunskih glasbil s tipkami, in kot so raznovrstne po tipih kompozicij, so raznovrstne tudi v tem pogledu. Kanoni in še nekaj drugih variacij je v polifoniji, značilni za glasbila s tipkami in še posebej za čembalo. Nekatere variacije so strogo dvoglasne s čembalsko razgibanimi in razvejanimi melodijami, ki se pnejo od najvišjega do najnižjega registra. Nadalje so tu v pogledu instrumentalne idiomatike proste kompozicije in med temi predstavljajo nekatere svojevrstne ekstreme. Variacija 28 je npr. variacija izpisanih trilčkov, variacija 29 pa variacija po celotni klaviaturi razpostavljenih akordov. Bach je v tem delu v pravem umetniškem smislu presegel vse konvenciono in dotlej poznano.

BACH IN FUGA

J. S. Bach je obveljal za skladatelja, ki je komponiral najpopolnejše možne fuge, in tako se je pojem fuge zmeraj povezoval z njegovim imenom. Kdor je hotel videti, kaj je resnična umetnost fuge ali pa se te umetnosti učiti, je moral v uk k njemu. Da je bila umetnost fuge za Bacha nekaj bistvenega in osrednjega, priča njegov sin Carl Philipp Emanuel, ki pravi, da je njegovemu očetu že v mladosti njegov lastni nagib dajal moč pri komponiranju fuge (»eigenes Nachsinnen ... zum reinen und starcken Fugisten gemacht hat«). Če si ogleujemo mojstrov opus, imamo vtis, da je bilo snovanje fug njegovo vsakodnevno opravilo, da je bila v njegovi skladateljski delavnici skoraj zmeraj v delu kaka fuga, in zdi se, kot da si je ob vsakem motivu, vsakem drobnem zaporedju tonov že zamišljal, kako bi se dalo iz njega izpeljati fugo.

Z vsako novo fugo je Bach na novo reševal kompozicijski problem fuge, tj. kako iz danega drobnega gradiva izpeljati enovito kompozicijo. Posledično so njegove fuge močno raznolike: po obsegu, obliki in mestu, ki ga ima tema v sklopu celote. Na eni strani so drobne orgelske koralne fugete, invencije in triglasne simfonije, na drugi obsežne trojne fuge, kakršna je npr. ona iz *Preludija in fuge v Es* (zadnja skladba zbirke *Clavier-Übung III*): Potem ko je prva fuga že izpeljana in bi se kompozicija lahko zaključila, nastopi nova tema, ki se razvije v drugo fugo, katere tema se ob njenem koncu kombinira s temo prve fuge; sledi tretja tema in tretja fuga, in zopet se njena tema kombinira s temo prve fuge. Skladba sestoji tako iz treh zaporednih fug, medsebojno povezanih s temo prve fuge, ki ima s tem mesto in vlogo glavne teme celotne kompozicije. Najbrž je bila prav zavest o tem, na kako različne načine je lahko izpeljana fuga, vzrok za nastanek zbirke *Die Kunst der Fuge* ('Umetnost fuge'), v kateri je skušal sistematično prikazati tipe fug: čeprav imajo vse isto temo, ki je v

nekaterih fugah sicer nekoliko modificirana, predstavlja vsaka od fug zbirke drugi tip fuge. Zadnja je zamišljena kot trojna fuga, ki je zastala na mestu, kjer je njen avtor vnesel vanjo svoj avtogram, temo B–A–C–H.

Za primer Bachove fuge lahko vzamemo fugo v Cis iz *Temperiranega klavirja I*, ki je ena od njegovih v pogledu dolžine in kompozicijske zasnove neizstopajočih. Predstavljati si jo moramo v svetlem Cis, in ne v zatemnjenem Des.

Preglednica 62: J. S. Bach, *Temperirani klavir I*, fuga v Cis

	Cis			→Gis	Cis→Gis	→dis
1	dux	kontrasubj. 1	kontrasubj. 2	medigra motivika a	comes	medigra motivika a
2	–	comes	kontrasubj. 1		kontrasubj. 1	
3	–	–	dux		prosto	

	dis→ais	→eis	eis	→eis	→Cis
1	kontrasubj. 1	medigra motivika a	kontrasubj. 2	medigra	medigra motiv teme
2	–		dux		
3	comes		kontrasubj. 1		

	Cis→Gis	→Cis	→gis→Cis		Cis
1	comes	kontrasubj. 1	medigra motivika a	medigra motiv teme	dux
2	kontrasubj. 2	dux			–
3	kontrasubj. 1	prosto			kontrasubj. 1

			Cis	Cis	Cis
1	kontrasubj. 1	kontrasubj. 2	medigra motivika a	dux	zaključek
2	comes	kontrasubj. 1		kontrasubj. 1	
3	kontrasubj. 2	dux		prosto	

Kot vidimo iz preglednice 62, se tema v vseh treh glasovih zapored pojavi na začetku kompozicije, kar je ekspozičija, in ob njenem koncu. Vmes nastopa le posamično v enem glasu, enkrat tudi zapored v dveh: kot comes na relaciji Cis–Gis, kot comes na relaciji dis–ais, kot dux v eis, kot comes in dux na relaciji Cis–Gis–Cis, tik pred zaključkom, že po zadnjih treh strnjenih nastopih, še enkrat kot dux v Cis. Med nastopi teme so medigre, ki so medsebojno motivično povezane, tako da v sklopu celote druga drugi odgovarjajo. Njihova motivika je usklajena s temo ali izpeljana iz nje. »Motivika a« je vsekakor logično nadaljevanje sklopa teme z obema kontrasubjektoma in natančnejši pogled bi lahko odkril, da je izpeljana iz njega. Kot tema in oba kontrasubjekta je tudi motivika a v dvojnem kontrapunktu, tako da se tisto, kar je bilo v eni medigri spodaj, pojavi v drugi zgoraj. Poleg mediger z motiviko a so v kompoziciji medigre na osnovi značilnega začetnega motiva teme.

Čar te svetle in skrajno živahne kompozicije je v tem, da poteka v enem

samem vsebinskem loku, ki skorajda nima zaustavitev. Bežne kadence nikakor ne sovpadajo z zaključki izpeljav; prav nasprotno se z iztekom teme pripovedni tok glasbe največkrat nemoteno nadaljuje in eno neopazno prehaja v drugo. Kompozicija tako skriva svojo obliko; s kančkom pretiravanja bi lahko rekli, da je prosta in da ima obliko fuge zgolj slučajno.

Bachovo kompozicijsko mišljenje, kot ga vidimo v njegovih fugah, pri njem ni značilno le za to obliko; bilo je del njegovega glasbenega sveta, in tako ga je mogoče opazovati tudi v številnih kompozicijah, ki sicer niso zasnovane kot fuga. Med temi so po eni strani križanci med fugo in katero drugo obliko, npr. obliko koncerta – sem sodi zadnji stavek *Brandenburškega koncerta* št. 4, ki je toliko fuga kot koncert –, pa tudi številne druge kompozicije, ki niso fuge. Razpravljanje o Bachu kot mojstru fuge tako ni le razpravljanje o njegovih fugah, pač pa o enem od kompozicijskih aspektov njegove glasbe.

KOMORNA DELA

Z nekaj izjemami so Bachove komornoglasbene kompozicije bodisi sonate bodisi suite, imenovane včasih tudi partite. Njihovo zasnovo bi na daleč lahko vzporejali s sonato da chiesa in sonato da camera. Sonate so največkrat štiristavčne z običajnim zaporedjem počasi – hitro – počasi – hitro, nekaj pa jih je tudi tritavčnih z zaporedjem hitro – počasi – hitro. Notranji stavki sonat so večkrat v drugi tonaliteti kot oba skrajna. Suite so zaporedja plesov, na začetku katerih je lahko tudi neplesni preludij. Za razliko od sonat so stavki v suitah skoraj zmeraj v isti tonaliteti. Vendar so nekateri Bachovi ciklusi nenavadni in dajejo vtis eksperimentiranja: *Sonata* v e za violino in continuo (BWV 1023) sestoji iz dolgega improvizacijsko zasnovanega uvoda nad ležečim tonom e, ki se nadaljuje v počasni stavek; temu sledita allemanda in žiga. Še bolj nenavadna je skladba z naslovom *Trio* za violino in obligatni čembalo (BWV 1025), ki izgleda kot samoljubno zaporedje najrazličnejših stavkov z naslovi: *Fantasia*, *Courante*, *Entrée*, *Rondeau*, *Sarabande*, *Menuet*, *Allegro*. Vsi so v A, kar nakazuje suitno zasnovo.

SEI SOLO

V Köthnu je Bach zasnoval zbirko z naslovom *Sei Solo* ('Šest solov'), ki obsega tri sonate in tri partite za solistično violino. Strogo vzeto je naslov zbirke slovnično napačen, saj bi morala biti druga beseda v množini (»soli«). Ker je iz Bachove rabe raznih italijanskih izrazov razvidno, da je poznal oblike za množino, se je mogoče spraševati o smislu tako formuliranega naslova.

V zbirki se sonate izmenjujejo s partitami: *Sonata I, Partita I, Sonata II, Partita II* itd. Vse tri sonate so štiristavčne in sledijo zamisli sonate da chiesa: Uvodnemu počasnemu stavku sledi fuga, tej zopet počasni stavek, ciklus pa se zaključi s hitrim stavkom. Pojav fuge na drugem mestu je mogoče vzporejati s tem, da je v italijanski sonati da chiesa na drugem mestu navadno hitri, v imitacijski polifoniji z eno samo temo zasnovani stavek, v terminologiji 17. in 18. stoletja fuga. Partite zbirke so suite iz plesnih stavkov. Nekateri imajo dvojnice (double). Dve partiti vključujeta tudi po en neplesni stavek: *Partita III* v E se začne s hitrim motoričnim preludijem, v *Partiti II* v d pa žigi sledi še ogromna ciaccona.

V skladbah zbirke je Bach svojo zamisel glasbe prenesel na solistično violino. Zdi se, kot da bi imel namen preizkusiti, do katere mere in kako je mogoče glasbene zamisli, ki bi glede na zasnovo in razsežnost potrebovale orkester, uresničiti na violini, namenjeni predvsem igranju enega samega glasu. Bachovo enoglasje je nasploh harmonsko zmeraj določeno in tako je tudi v njegovi solističnoviolinski zbirki. To pomeni, da je melodična linija oblikovana takó, da je iz nje zmeraj razpoznaven harmonski potek skladbe. A marsikdaj je Bachovo violinsko enoglasje le navidezno, saj se z ustreznimi lomljenimi figurami nakazujeta dva ali celo več sočasno potekajočih glasov. Poleg tega so posamezne kompozicije zbirke ali njihovi deli pogosto tudi realno dvo-, tri- in štiriglasni, pri čemer se posamični glasovi prekinjajo s pavzami, in sicer zato, ker štirih glasov na violini strnjeno ni mogoče igrati. Toni v tem smislu prekinjanjih glasov se v glasbeni domišljiji poslušalca povezujejo v glasove, ki tvorijo tri- ali štiriglasno polifonijo. S temi načini oblikovanja glasbenega stavka je Bach koncipiral ogromne kompozicije, kot je npr. fuga iz *Sonate III* v C, ki je ena najdaljših v njegovem opusu. S tem, ko je svojo zamisel glasbe prenesel na violino, je Bach znatno razvil violinsko tehniko in razširil godalno idiomatiko.

SONATE ZA SOLISTIČNO GLASBILO IN OBLIGATNI ČEMBALO

Med ostalimi Bachovimi komornoglasbenimi deli je treba kot novost omeniti kompozicije, ki vključujejo obligatni čembalo. V Bachovem času je imel čembalo, če ni bil solistični instrument, le vlogo continua. To vlogo je imel tudi v sonatah, kot so jih pisali skladatelji od sredine 17. stoletja dalje vključno z Bachovimi sodobniki in njim samim. Drugače je v njegovih sonatah za obligatni čembalo, kjer ima le-ta dvojno vlogo: vlogo continua in vlogo solistu enakovrednega glasbila. Nekateri stavki Bachovih sonat so uresničitev triosonatnega stavka à tre v zasedbi za dva: melodično glasbilo (violina, flavta) in čembalska desnica predstavljata dva visoka glasova, čembalska levica pa basovski glas. Vsi trije glasovi, zlasti pa zgornja dva, so v nenehnem

kontrapunktskem prepletu. Vendar pa to ni vse. V številnih stavkih ima čembalo več kot zgolj dva glasova, pri čemer je njegov čembalsko idiomatski part prosto oblikovan in vključuje zdaj dva glasova, zdaj tri, zdaj akorde, oktave itd. Bachove sonate za solistično glasbilo in obligatni čembalo so tako sonate za solistično glasbilo in klavir: žanr, ki je v naslednjih desetletjih postal eden osrednjih žanrov komorne glasbe.

SONATA V A ZA VIOLINO IN OBLIGATNI ČEMBALO

Za primer Bachove sonatne umetnosti lahko vzamemo drugo (BWV 1015) iz ciklusa njegovih šestih sonat za violino in obligatni čembalo. Delo ima štiri stavke v zaporedju počasi – hitro – počasi – hitro.

Najdaljši in najtehtnejši je drugi stavek, ki si ga lahko ogledamo kot primer Bachovega sonatnega stavka. Zasnovan je v obliki da capo, pri čemer moramo ta izraz razumeti le v tem smislu, da je kompozicija iz treh delov, od katerih sta prvi in tretji enaka, se pravi, da je tretji ponovitev prvega. Ta del izgleda kot ekspozicija fuge, katere tema modulira v dominantno. Slišimo dux v violini, comes v čembalski desnici, dux v čembalski levici; po kratkem prostem razvijanju glasov nastopi dux v čembalski desnici; na mestu, kjer bi moral dux privedi v E-dur, je le-ta razumljen kot dominantanta k A, kot dominantni septakord, in sledi kadenca na A.

Srednji del se začne z izmenjujočimi se figurami; ko harmonski tok pride v h, se oglasi glava teme v h. Kompozicija se nadaljuje z obdelovanjem figur, ki so si vse na neki način sorodne in usklajene. Spet se pojavi tema: najprej slišimo njen začetek v violini na E kot dominantni, potem njen začetek v desnici na A in slednjič celo v levici, tudi na A, in sicer toliko spremenjeno, da ne modulira za kvinto navzgor. Sledijo izmenjujoče se figure, dokler se harmonski tok ne usmeri na E kot dominantno celotne kompozicije. Tu nastopi pedalni ton E, ki leži vse do konca srednjega dela. Nad pedalnim tonom se začne v čembalski desnici javljati tema, vse pa spremljajo razloženi akordi v violini. Po zaustavitvi na dominantni in dramatični pavzi se ponovi prvi del.

Tretji, počasni stavek, ki je v fis, je križanec med kanonom in dvodelno obliko (gl. preglednico 63). Med violino in čembalsko desnico je premi kanon v primi: kar je v violini, slišimo z zamikom tudi na čembalu, oboje pa spremlja čembalska levica, in sicer z neprekinjeno figuraliko, ki je tematsko zunaj kanona. Prvi del brez zaustavitve potekajoče skladbe sestoji iz štirih kanonično obravnavanih fraz; v tretji se harmonski tok obrne od fis proti cis (kvinto višje). Fraza d se konča na cis, a še preden se v smislu kanona ponovi v čembalu, se začne drugi del skladbe: fraza a nastopi zdaj na cis in za njo tudi prvi del fraze b (b'), prav tako kvarto nižje. Fraza b ni popolna; sledi ji fraza, ki

v prvem delu kompozicije nima vzporedja (v preglednici 63 x), in tej spet prvi del fraze b, premaknjen tako, da privede v fis. Od tod dalje poteka kompozicija kot v prvem delu, le da v osnovni tonaliteti, tj. kvinto niže. Da bi bila celota tematsko zaokrožena, se skladba zaključi s ponovitvijo fraze a; ker je ta sama po sebi taka, da se zaključi na dominantni, se odprto na dominantni zaključi tudi celotni stavek. Opisana oblika ni obrazec, ki bi ga Bach od kje prevzel; nastala je kot izvirna uresničitev glasbene zamisli prav te kompozicije.

Preglednica 63: J. S. Bach, *Sonata v A*, 3. stavek

	Prvi del	Drugi del
Harm. potek	fis → cis	cis → fis
Violina	a b c d	a b' x b' c d a
Čembalo	a b c d	a b' x b' c d a

KONCERTI IN SUITE

Bachove orkestrske kompozicije so koncerti in uverture. Štiri uverture (BWV 1066–1069) veljajo za skupino; vsaka se začne z obsežno francosko uverturo, tej pa sledi vrsta plesnih stavkov zunaj standardnega suitnega zaporedja. *Uvertura v h*, druga po vrsti, je pisana za solistično flavto in godala in jo je mogoče imeti tudi za koncert za flavto.

Koncerti so po eni strani taki, da se solist ali solisti ostro ločijo od godalnega ansambla. V to skupino spadajo vsi trije violinski koncerti in vsi čembalski. Drugo skupino predstavlja šesterica t. i. *Brandenburških koncertov*; v štirih od teh nastopa nasproti godalnemu ansamblu s continuom skupina raznovrstnih glasbil; drugačna sta tretji in šesti, ki sta zasnovana le za solistična godala s continuom. Bachovi koncerti so primerljivi z ustaljenimi tipi koncerta v prvi polovici 18. stoletja (gl. str. 455).

Kot omenjeno, so *Brandenburški koncerti* dobili ime po tem, da jih je Bach posvetil brandenburškemu mejnemu grofu Christianu Ludwigu von Brandenburg (1677–1734). To pomeni, da je izdelal čistopisno kopijo šestih koncertov in jo poslal imenovanemu. Kopija ima francosko naslovnico (*Six Concerts*) in francosko pisano posvetilo, datirano v Köthnu dne 24. marca 1721. Posvetilo o sami glasbi ne pove veliko. Bach se ponižno klanja, prosi, da naslovljenec s priznano visokim okusom ne bi prestrogo sodil nepopolnosti poslanih kompozicij, in se priporoča (»La priant tres-humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, à la rigueur du gout fin et delicat, que

tout le monde sçait qu'Elle a pour les pièces musicales«). Vse to je Bach delal z mislijo na nadaljnje uveljavljanje, morebitno službo ipd. Domneva se, da so se *Brandenburški koncerti* bolj kot na berlinskem dvoru, kjer je rezidiral naslovljenec, izvajali na köthenskem in da odražajo zasnovo in zmožnosti köthenske kapele. Vsi so kompozicijsko in izvajalsko zelo zahtevni.

BRANDENBURŠKI KONCERT ŠT. 2

Drugi od *Brandenburških koncertov*, v F, je pisan za trobento, flavto, oboo in violino kot soliste in godalni ansambel s continuom. Ima tri stavke v zaporedju hitro – počasi – hitro. Za primer Bachovega koncertnega stavka si lahko ogledamo njegov prvi stavek, ki temelji na osnovnih principih koncerta: na kontrastu med solisti in skupino, v oblikovnem smislu pa na potovanju orkestrskega ritornella po tonalitetah okoli osnovne. Vse to je značilno tudi za številne Vivaldijeve in druge koncerte, vendar je Bachova oblika z ritornellom neprimerno bolj zapletena. Stavek ima gostejšo teksturo in težje določljivo obliko, pri čemer je tematsko skrajno enovit: če poznamo ritornello in motiv solistov (v preglednici 64 imenovan epizodni motiv), nam skorajda noben del kompozicije ne ostane nepoznan.

Za razumevanje oblike stavka si je potrebno dobro uzavestiti ritornello, ki ga na začetku zaigrajo vsi skupaj. Obsega osem taktov in v njem lahko prepoznamo štiri dvotaktne segmente (v preglednici a, b, c, d), od katerih sta si a in c podobna po tem, da imata značilni daktilski ritem, medtem ko potekata b in d v gladkih hitrih šestnajstinkah. Po celotnem stavku se lahko orientiramo tako, da opazujemo, kje in v katerih tonalitetah nastopa ritornello oziroma njegovi posamezni segmenti. Kot omenjeno, slišimo na začetku skladbe celotni ritornello v F, čez čas zadnje tri njegove segmente v C, nadalje v d – tu je drugi segment ritornella (b) zamenjan za krajše zaporedje sekvenc (kar je v preglednici označeno s tem, da je b v oklepaju); v nadaljevanju nastopi ritornello ali samo njegovi zadnji segmenti v B, v c, v g, v a in slednjič spet v F. Te nastope ritornella ali njegovih segmentov (v preglednici so ojačani) lahko razumemo kot postaje, oporne točke, preko katerih se razvija tok celotne kompozicije.

Kar je med posamičnimi nastopi ritornella oziroma njegovih segmentov, kar torej lahko razumemo kot solistične epizode, so bodisi posamezni segmenti ritornella, ki se pojavljajo zmeraj v osnovnem zaporedju (a, b, c, d), ali pa nastopi posebnega motiva (imenovanega tu epizodni motiv), ki je izrazito solističen v tem smislu, da nikoli ne nastopi v orkestru, pač pa si ga podajajo le štirje solisti. Osnovno zaporedje segmentov ritornella se dosledno ohranja: če beremo prvi in drugi stolpec v smeri navzdol, zmeraj sledimo zaporedju a, b, c, d, čeravno je kateri od segmentov kdaj izpuščen.

Preglednica 64: J. S. Bach, *Brandenburški koncert št. 2*, prvi stavek

Ritornello	Epizode iz ritornella	Epizodni motiv	Tonalni potek
a b c d			F
		violina	F
a			F
		oboa	F
a			C
		flavta	C
a			C
		trobenta	C
b c d			C
		trobenta*	F
a (b) c d			d
	a (trobenta)		d
	a (flavta)		G
	a (oboa)		C
	a (flavta)		F
b			F
c			modulacija
c d			B
		flavta	B
		violina	g
		oboa	Es
		trobenta	c
a b			c
c			modulacija
a (b) c d			g
	a (oboa)		g
	a (violina)		A
	a (trobenta)		d
	(b)		
	a (vsi solisti)		a
(b) c d			a
a b			F
c			modulacijski krog
c d			F

Po zaključku ritornella na začetku kompozicije nastopa epizodni motiv zapored v violini, oboi, flavti in trobenti; vse te nastope, ki delajo vtis predstavitve solističnih protagonistov koncerta, ločijo nastopi segmenta a, sprva v F, kasneje v C, in po trobentinem nastopu slišimo zadnje tri segmente ritornella v C. Tej predstavitvi solistov na začetku odgovarja podoben nastop vseh štirih

solistov z njim lastnim epizodnim motivom sredi skladbe pred ritornellom v c, le da jih tokrat ne prekinja segment ritornella. Če nadaljujemo opis stavka od tega mesta dalje, sledi kratka modulacija na osnovi segmenta c, in temu nastop segmentov a, (b), c in d v g. Kot je v koncertih pravilo, se stavek konča s ponovnim nastopom celotnega ritornella v F. Prvi segment zaigrajo vsi v unisonu; ko bi moral nastopiti segment c, se izvede kratek modulacijski krog, ki temelji na segmentu c in zaradi svoje napetosti res učinkovito privede v zadnja dva segmenta ritornella; z nastopom segmenta c v F ima poslušalec vtis, da se je pripovedni krog kompozicije strnil, kot da se je njen vsebinski tok vrnil domov.

V kompoziciji se vzpostavljajo raznovrstne notranje povezave, tako npr. med vsemi nastopi sekvenčnega zaporedja (označenega kot (b)), med vsemi tremi modulacijami na osnovi segmenta c itd. Preko teh povezav posamezni deli kompozicije na neki način drugi drugemu odgovarjajo, celotni stavek pa deluje kot kompozicijsko skrajno dognano in enovito delo.

Poslušalec ima vtis, da je v kompoziciji vse naravno, logično, da je nujno taka, kot je, in da se na njej ne da ničesar spremeniti. V tem je njena prepričljivost. A če si ogledujemo njeno oblikovno shemo, kot jo prikazuje zgornja preglednica, se logičnost njene celote ne zdi nujna. Po ritornellu v C nastopi npr. trobenta z epizodnim motivom (označeno z zvezdico), ki je nekako zunaj obeh sklopov z epizodnim motivom. V oblikovni shemi celote ta nastop trobente nima prave utemeljitve. Bi bila kompozicija boljša brez njega? Tovrstna opažanja kažejo problematični razkorak med analitiko, ki išče utemeljitve za kompozicijske rešitve, in prosto umetniško fantazijo.

O vsaki Bachovi kompoziciji se je že široko razpravljalo.

JOHANN SEBASTIAN BACH KOT UMETNIK

O Bachu kot umetniku je mogoče razpravljati na osnovi nekaterih dejstev iz njegovega življenja, še zlasti pa na osnovi spoznavanja njegove glasbe in njenega estetskega podoživljanja.

Kot otrok in mladenič je Bach spoznaval glasbo svojega okolja, in po vzoru tistega, kar je slišal, je začel komponirati sam. V tem smislu je privzemal glasbo nemških organistov predhodne generacije, kasneje francosko, italijansko glasbo in še kaj. Bachova umetnost ima svoj inspirativni izvor v glasbi, in ne v osebnih doživetjih, ki bi posteriorno našla svoj izraz v glasbi.

Bach je nenehno komponiral – živel v svetu glasbenih idej in snoval nove in nove kompozicije. Nenehno komponiranje ni moglo biti odvisno od prisotnosti

ali odsotnosti inspiracije. Očitno je bilo v njegovem umetništvu na prvem mestu kompozicijsko delo; to je bilo okvir, ki je omogočal in vzpodbujal glasbeno inspiracijo.

Bachove glasbene vsebine so morale nastajati neodvisno od trenutnega razpoloženja njihovega avtorja. Z drugimi besedami bi lahko rekli, da mu umetništvo ni služilo za to, da bi izpovedoval sebe; da v svojem umetništvu ni postavljajal na prvo mesto sebe, pač pa samo umetnost in njen smoter. Njegove globoko navdihnjene pastoralne kompozicije tako niso njegove izpovedi, pač pa so *njegovi* primeri pastoral; na njih lahko vidimo, kaj je *njegova* pastoral, ali *kaj tudi* je lahko pastoral.

Kot kompozicijska dela so Bachove kompozicije dovršene; ob njihovem poslušanju ali igranju se vzbuja vtis, da so nujno takšne, kakršne so. V tej nujnosti je njihova prepričljivost. Omenjeno je bilo, da predstavlja oblikovni princip fuge aspekt Bachove glasbe, in prav oblikovni princip fuge je mogoče vzporejati s pravkar izraženo mislijo o nujnosti. Fugo smemo imeti za kompozicijo, pri kateri se iz najmanjšega možnega gradiva skuša napraviti največja možna, vendar celostno enovita skladba. Zdi se, da je težnja, narediti iz najmanj največ, kar je možno, postala vodilo vsega Bachovega komponiranja. Vsaka njegova kompozicija je toliko dolga, kolikor more biti dolga, pri čemer je možnost njene dolžine hkrati tudi postulat: toliko, kolikor *more* biti dolga, tudi *mora* biti dolga. V tej zvezi je pomenljiva Bachova izjava, ki jo je kot njegovo kompozicijsko maksimo ohranil in posredoval njegov učenec Johann Philipp Kirnberger: »Es muss alles mögliche zu machen seyn«, 'Narediti se mora vse, kar je mogoče narediti'.

Nujnost takšnosti je mogoče ponazoriti še drugače: z opazovanjem upadanja možnosti izbire v poteku kompozicije. To upadanje si abstraktno lahko predstavljamo takole: Ko zazveni oziroma se zapiše prvi ton kompozicije, so odprte prav vse možnosti nadaljevanja; ko je določena tema, je kompozicija že mnogo bolj opredeljena in možnosti nadaljevanja so do določene mere omejene; ko je temi pridodan kontrasubjekt ali kaj temu ustreznega, je nastajajoča kompozicija še bolj določena in možnosti njenega nadaljevanja so še bolj zožene. Po tej poti je v vsaki kompoziciji točka, ki bi jo lahko imeli za idealno sredino, od katere dalje se kompozicija more nadaljevati le na en mogoči način. Glasba od tod dalje nezadržno beži po nujni poti proti svojemu izteku, in ob koncu ima poslušalec vtis, da se je nujnostni krog iztekel.

Ob nujnostni pravilnosti Bachovih kompozicij smo pri vprašanju njegovega glasbenega intelekta, saj jih takih ne bi mogel komponirati brez močno razvitih zmožnosti glasbenega mišljenja, se pravi brez zmožnosti hitrega in daljnovidnega kalkuliranja s toni in celimi melodijami. Kot je bilo prikazano

(gl. str. 510), je Bach ločeval med invencijo kot osnovno idejo kompozicije in njeno izpeljavo v dovršeno kompozicijo. Čeprav Bach ne govori o razmerju med enim in drugim, si je očitno predstavljal, da morata biti invencija in celotna kompozicija skladni, da celota ne sme biti nekaj, kar je v nasprotju z osnovno idejo, in nasprotno, da mora biti v osnovni ideji že skrito prisotno tisto, kar lahko iz nje nastane. Povedano bolj abstraktno: v najmanjšem delu kompozicije mora biti prisotna celota, in iz celote mora biti razpoznaven njen najmanjši del. To pomeni, da mora skladatelj ob »invenciji«¹ že predvideti celoto. Prebiranje Bachovih kompozicij daje vtis, da je mojster v vsakem, še tako majhnem zaporedju tonov že videl, katera in kakšna celota more iz njih nastati; da je hkrati z invencijo videl tudi njeno izpeljavo; da je z istim pogledom presojal in usklajeval izpeljavo z invencijo kot tudi invencijo z izpeljavo, kar pomeni, da je zmožgel invencijo prilagajati celoti, preden je bila ta v resnici fiksirana na papirju. Zmožnost takšnega glasbenega mišljenja smemo imeti za genialno.

Na te misli se lahko navezujejo opažanja o Bachovem iskateljstvu. Kot so v njegovem opusu kompozicije, ki bi jih lahko imeli za zgledno izpeljane vaje, tako so tudi mesta, kjer ga je iskateljska radovednost privedla v skrajnosti. Eno takih je tretja, nedokončana fuga iz trojne fuge, s katero se zaključuje zbirka *Die Kunst der Fuge*, harmonsko markantni delček kompozicije s temo B–A–C–H. Kar se dogaja v tem delu, lahko shematično ponazorimo takole: Znotraj glasbenega toka A nastopi nepričakovani, čeravno možni postop b, s katerim doseže glasbeni tok kompozicije nepričakovano stopnjo B; znotraj tega zopet nastopi nenavadni, čeprav povsem legitimni postop c, s katerim doseže glasbeni tok kompozicije stopnjo C, ki je še dlje od pričakovanega itd. Po tej poti pride glasbeni tok kompozicije v nekaj postopih do nečesa nenavadnega in skrajnega. Ker so bili postopi, ki so privedli do skrajnega in nenavadnega, mogoči in zato tudi pravilni in nujni, je mogoče, pravilno in nujno tudi tisto, kar je bilo po tej poti doseženo, čeprav je nenavadno, skrajno in nekonvencionalno do te mere, da bi bilo za konvencije vajenega poslušalca moteče (ali pa nerazumljivo). Iskateljstvo, pri katerem se J. S. Bach ni oziral na morebitne sodbe ali okus svojih poslušalcev, ni vidno na prvi pogled in ni deklarativno.

Ob vseh teh opažanjih o Bachovi umetnosti je mogoče videti, da njegovo početje ni bilo samemu sebi namen in da je bilo vpeto v neki etični smisel, pri čemer moramo »etično«² razumeti v zelo širokem pomenu besede. Bach je bil predvsem glasbenik, ne mislec, in tako ni nujno, da bi bile njegove morebitne izjave o etičnosti glasbe zavezujoče; bolj kot iz izjav je etos njegove glasbe razviden iz nje same. Nekatera njegova ohranjena pričevanja pa se vendarle skladajo s tistim, kar ob njegovi glasbi lahko doživlja poslušalec. Že so bile

omenjene in navedene Bachove izjave, po katerih je njegova profana instrumentalna umetnost namenjena razvedrilu v prostem času. Pravkar navedene misli pa lahko primerjamo tudi z zanimivim odlomkom, ki ga o Bachu kot učitelju preberemo v njegovi prvi biografiji, ki jo je leta 1802 izdal Johann Nikolaus Forkel:

»Od učencev je zahteval, da so pozorni tako na potek vsakega posameznega glasu kot tudi na odnos tega glasu do drugih z njim povezanih in hkrati z njim potekajočih glasov. Noben, tudi srednji glas ne, se ni smel ustaviti, ne da bi do konca povedal, kar je imel povedati. Vsak ton se je moral navezovati na kakega poprejšnjega. Če se je pojavil ton, za katerega ni bilo videti, od kod je prišel ali kam hoče, je bil kot sumljiv brez milosti odpravljen. ... Glasove je pojmoval kot osebe, ki se med seboj pomenkujejo v zaprti družbi. Če so trije, lahko vsak od njih kdaj tudi molči in posluša druge, dokler nima kaj smiselnega povedati. Če pa so v pogovor naenkrat vpadli nepoklicani in neumestni toni, pa čeprav so hoteli izreči le eno besedo ali pa en sam zlog kake nesmiselne in nepoklicane besede, je imel Bach to za velik nered; svojim učencem je dal vedeti, naj takega nereda ne dopuščajo.«

Glasbenik skladatelj naj torej ne dela nereda, ki je nekaj slabega, pač pa naj vzpostavlja red kot nekaj dobrega. Če to izjavo razumemo z ozirom na Bachovo umetnost, se ta red ne nanaša le na otipljive zunanosti, pač pa na bistvo njegove umetnosti. Biti umetnik je v njegovih pogledih pomenilo torej tudi skušati vzpostavljati red kot nekaj dobrega.

Od tod ni daleč do misli o religioznosti Bachove glasbe. Iz Bachovega življenja ne manjka poročil o njegovi vernosti; na njegovih partiturah se večkrat najde zapis »J. J.«, »Jesu, juva«, 'Jezus, pomagaj', želel si je komponirati sakralno glasbo. Vendar pa vse to še ne more biti dokaz, da je njegova glasba kot umetnost v resnici religiozna. Religioznost njegove glasbe je – podobno kot njen etos – razvidna in dostopna le preko osebne izkušnje z njo.

Marsikatera tu navedena misel ne velja le za Bacha, pač pa tudi za številne druge umetnike in nekatere teh misli za evropsko umetnost nasploh. Ne glede na to je res, da se spontano porajajo prav ob Bachovi umetnosti.

Bibliografija

Splošni pregledi glasbe v obdobju baroka

- Anderson, Nicholas. *Baroque Music. From Monteverdi to Handel*. London: Thames and Hudson Ltd., 1994.
- Bianconi, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Braun, Werner. *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 4. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag, 1981.
- Buelow, George J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Company, 1947.
- Carter, Tim (ur.), in John Butt (ur.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Dahlhaus, Carl (ur.). *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 5. Laaber: Laaber-Verlag, 1994.
- Dietel, Gerhard. *Musikgeschichte in Daten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, Kassel: Bärenreiter, 1994.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Musik im Abendland*. München, Zürich: Piper, 1991.
- Hill, John Walter. *Baroque Music. Music in Western Europe 1580–1750*. New York, London: Norton, 2005.
- Palisca, Claude V. *Barokna glazba*. Prev. Stanislav Tuksar. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005.
- . *Baroque Music*. New Jersey: Prantice-Hall, 1968.
- Palisca, Claude V. (ur.). *Norton Anthology of Western Music*, 1. Ancient to Baroque. New York, London: W. W. Norton & Company, 1996.
- Sadie, Julie Anne (ur.). *Companion to Baroque Music*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.
- Stauffer, George B. (ur.). *The World of Baroque Music. New Perspectives*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Surian, Elvidio. *Manuale di storia della musica*, 2. Dalla musica strumentale del Cinquecento al periodo classico. Milano: Rugginenti, 1997.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, 2. The Seventeenth and Eighteenth Centuries. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005.

Skladateljji

- Allsop, Peter. *Arcangelo Corelli und seine Zeit*. Prev. Oliver Steinert-Lieschied. Laaber: Laaber, 2009.
- Arnold, Denis. *Giovanni Gabrieli*. London, New York, Toronto: Oxford University, 1974.
- . *Marenzio*. London, New York, Toronto: Oxford University, 1965.
- Arnold, Denis (ur.), Nigel Fortune (ur.). *The Monteverdi Companion*. London: Faber and Faber, 1968.
- Butt, John (ur.). *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Cessac, Catherine. *Marc-Antoine Charpentier*. Prev. E. Thomas Glasow. Portland: Amadeus, 1995.
- Charteris, Richard. *Giovanni Gabrieli and His Contemporaries. Music, Sources and Collections*. Farnham, Burlington: Ashgate, 2011.
- David, Hans T. (ur.), Arthur Mendel (ur.) in Christoph Wolff (ur.). *The New Bach Reader*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.
- Dean, Winton. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. Oxford: Clarendon, 1995.
- . *Handel's Operas: 1726–1741*. Woodbridge: Boydell Press, 2010.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.
- Eisen, Walter, in Bernd Baselt. *Händel-Handbuch. Thematisch-systematisches Verzeichnis*. 3 zv. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1978, 1984, 1986.
- Fabbri, Paolo. *Monteverdi*. Torino: E. D. T. Edizioni di Torino, 1985.
- Flotzinger, Rudolf, in Egon Wellesz. *Johann Joseph Fux. Musiker, Lehrer, Komponist für Kirche und Kaiser*. Gradec: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1991.
- Girdlestone, Cuthbert. *Jean-Philippe Rameau. His Life and Work*. New York: Dover Publications, 1969.
- Hitchcock, Hugh Wiley. *Marc-Antoine Charpentier*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.
- Hogwood, Christopher. *Handel*. New York: Thames and Hudson, 1985.
- Kirkpatrick, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Lang, Paul Henry. *George Frideric Handel*. New York: Norton, 1977.
- McCarthy, Kerry. *Byrd*. New York: Oxford University Press, 2013.

- Mellers, Wilfrid. *François Couperin and the French Classical Tradition*. New York: Dover Publications, 1968.
- Newman, Joyce Enith Watkins. *Jean-Baptiste de Lully and His Tragédies Lyriques*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979.
- Ryom, Peter. *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1979 (2. izd.).
- Schering, Arnold. *Geschichte der Musik in Beispielen*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1931.
- Schmieder, Wolfgang. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1976.
- Schrade, Leo. *Monteverdi. Creator of Modern Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1969.
- Schweitzer, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1977 (13. izdaja).
- Snyder, Kerala J. *Dietrich Buxtehude, Organist in Lübeck*. Rochester (NY): University of Rochester Press, 2007.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. 2 zv. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964.
- Talbot, Michael. *Tomaso Albinoni. The Venetian Composer and His World*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- . *Vivaldi*. London: British Broadcasting Corporation, 1979.
- . *The Vivaldi Companion*. Woodbridge: The Boydell Press, 2013.
- Watkins, Glenn. *Gesualdo. The Man and His Music*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, London: Oxford University Press, 1976.
- Westrup, Jack Allan. *Purcell*. London: J. M. Dent and Sons, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1965.
- Williams, Peter (ur.). *Bach, Handel, Scarlatti. Trecentenary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Wolff, Christoph. *Bach. Essays on His Life and Music*. Harvard University Press: Cambridge (Massachusetts), London, 1991.
- Wolff, Christoph, Koopman, Ton. *Die Welt der Bach Kantaten*. 3 zv. J. B. Metzler, Bärenreiter, 1996, 1997, 1999.

Aspekti, žanri, okolja

- Allsop, Peter. *The Italian 'Trio' Sonata. From Its Origins Until Corelli*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

- Apel, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700*. Prev. in dopolnil Hans Tischler. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
- . *Italian Violin Music of the Seventeenth Century*. Prev. in dopolnil Franz Steiner. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Bartel, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag, 1985.
- Caldwell, John. *The Oxford History of English Music*, 1. From Beginnings to c. 1715. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Hochstein, Wolfgang (ur.), in Christoph Krummacher (ur.). *Geschichte der Kirchenmusik*, 2. Das 17. und 18. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag, 2012.
- Hogwood, Christopher (ur.). *The Keyboard in Baroque Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Kokole, Metoda. »Two Operatic Seasons of Brothers Mingotti in Ljubljana«. *De musica disserenda* 8/2 (2012), 57–89.
- Leopold, Silke (ur.). *Geschichte der Oper*, 1. Die Oper im 17. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag, 2006.
- . *Geschichte der Oper*, 2. Die Oper im 18. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag, 2006.
- Massenkeil, Günther. *Oratorium und Passion*. 2 zv. Handbuch der musikalischen Gattungen, 10/1–2. Laaber: Laaber-Verlag, 1998, 1999.
- Palisca, Claude V. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Selfridge-Field, Eleanor. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1600–1760*. Stanford (California): Stanford University Press, 2007.
- . *Song and Season. Science, Culture and Theatrical Time in Early Modern Venice*. Stanford (California): Stanford University Press, 2007.
- Strohm, Reinhard. *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven, London: Yale University Press, 1997.
- . *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1979.
- Strunk, Oliver (ur.), in Leo Treitler (ur.). *Source Readings in Music History. Revised Edition*. New York: Norton, 1998.
- Talbot, Michael. *Venetian Music in the Age of Vivaldi*. Aldershot: Ashgate, 1999.
- Tunley, David. *The Eighteenth-Century French Cantata*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- White, Eric Walter. *The Rise of English Opera*. London: J. Lehmann, 1951.

Literatura v slovenščini

- Honolka, Kurt. *Svetovna zgodovina glasbe*. Prev. Primož Kuret. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.
- Kokole, Metoda. *Isaac Posch, »diditus Eois Hesperisque plagis – slavljen v deželah Zore in Zatona«*. Ljubljana: Založba ZRC, 1999.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: DZS, 1976.
- Škulj, Edo. *Pregled cerkvene glasbe*. Ljubljana: Družina, 1993.
- Ukmar, Vilko. *Glasba v preteklosti*. Ljubljana: DZS, 1972.
- Wörner, Karl Heinrich. *Zgodovina glasbe*. Prev. Vera Gregorač in Primož Kuret. Ljubljana: DZS, 1992.

Imensko in stvarno kazalo

A

- Aachen 505
Abbatini, Antonio Maria 176
Académie Française 349
Académie Royale de Musique 367
Académie Royale des Sciences 481, 482
Académie Royale des Spectacles 368
acciaccatura 469
a due, a tre 120, 273
afekti 32, 51, 105, 107, 108, 109, 110, 121, 153, 193,
195, 201, 383, 430
afektne vrednosti 111, 114, 134, 135, 148, 371,
430, 443
teorija afektov 87, 108, 111
v opernih arijah 524
Agricola, Johann Friedrich 568
air à boire 361
air de cour 331
air sérieux 361
akademija 17, 27, 37, 142, 196, 282
Accademia degli Alterati 67, 69
Accademia degli Arcadi 181, 279, 425, 500
Accademia degli Invaghiti 79
Accademia dei Percossi 176
Accademia della Morte 130, 143
Accademia dello Spirito Santo 143, 275
Accademia Filarmonica 143, 278, 282
Akademija (Lullyjeva) 367, 368, 372, 473
akademija (v francoskem glasbenem
življenju) 475, 476
akcidence ► kromatika
Alberici, Vincenzo 310
Albert, Heinrich 291
Albinoni, Tomaso 283, 285, 426, 427, 448,
449, 456
Albrecht VII. von Österreich 339
Albrecht V., bavarski vojvoda 53, 123
Aldobrandini, Cinzio 40
Aldobrandini (družina) 131
Aldobrandini, Pietro 131
Aleksander Karel Vasa 155
Aleksander VIII., papež (Pietro Ottoboni)
180, 197, 278
Aleksander VII., papež 176
Alembert, Jean Le Rond d' 481
Alfonso II. d'Este 43, 61, 130
Algarotti, Francesco 437
alio modo 136, 585
alla breve 23
allemanda 30
Altdorf 267
alternatim 32, 128, 246
Altnickol, Johann Christoph 584
Amsterdam 240, 241, 247, 257, 436, 455
Oude Kerk 240, 241
Ana, angleška kraljica 497, 502
Ana Avstrijska, mati Ludvika XIV.,
francoskega kralja 349
Ancona 458
Anerio, Giovanni Francesco 189, 190, 191
Anet (grad) 368
angleška pesem 321, 326, 332, 344
angleški madrigal 321, 326, 327, 328, 344
Animuccia, Giovanni 60, 186
Anne Marie Louise d'Orléans 360, 366
Ansaldo, Ansaldo 198
ansambelska glasba 29, 107, 117, 118, 120
Ansbach 297
anthem 315, 316, 317, 322, 344, 393, 398, 399,
401, 402, 408, 508
s simfonijami 399, 408, 409
verzni 318, 322, 325, 395, 399, 408
zborski 318, 322, 323, 399, 408
antična glasba 49, 50
antična glasbena teorija 83
antična metrika 86
antidrama 426
Antwerpen 130, 306, 338, 339
arca musurgica 306

Arezzo 176

arija 59, 62, 64, 73, 91, 94, 95, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 149, 153, 154, 155, 156, 165, 166, 169, 183, 191, 195, 199, 201, 232, 236, 291, 362, 370, 371, 372, 374, 377, 383, 405, 407, 418, 421, 422, 430, 443, 447, 453, 474, 477, 488, 508, 522, 523, 530, 531, 564, 571
afektne vrednosti 166, 201

air tendre 488

da capo 106, 141, 148, 149, 153, 166, 183, 191, 201, 371, 417, 422, 450, 488, 524, 577

duhovna 250

dvodelna 488

jeze 166

kitična 60, 71, 95, 98, 154, 155, 156, 165, 169, 233

kitične variacije 60, 95, 96, 140, 141, 155, 233

kot monolog 488

ljubezenski duet 166

na ostinatni bas 141, 407, 409, 411

uspavanka 166

zarotitvena 166, 174

z mottom 423

arija, francoska 361, 476

pivska arija 476

resna arija 476

arija (pri bogoslužju) 547

arioso 140, 141, 145, 149, 165, 169, 190, 199, 201, 229, 380, 421, 487, 488, 522

Ariosto, Ludovico 154, 363

Aristotel 429

Arne, Thomas 499

Arnstadt 263, 552, 553, 568, 570, 578, 580

sv. Bonifacij 552

Artusi, Giovanni Maria 78, 83

Assisi

sv. Rufin 192

Augsburg 210

Avgust Brunswick-Lüneburg, vojvoda 220

B

Bach, Anna Magdalena 556, 564

Bach, Carl Philipp Emanuel 433, 544, 546, 553, 561, 563, 568, 593

Bach, Heinrich 263

Bach, Johann Ambrosius 267, 551

Bach, Johann Christoph 263, 267, 551, 552

Bach, Johann Ludwig 569

Bach, Johann Sebastian 33, 209, 215, 231, 232, 237, 244, 247, 250, 251, 257, 258, 261, 262, 264, 267, 270, 271, 290, 292, 304, 310, 311, 312, 359, 417, 433, 457, 468, 469, 493, 507, 532, 539, 542, 543, 544, 546, 549, 551, 590

Bach, Maria Barbara 553, 555

Bach, Wilhelm Friedemann 553, 565, 566, 589

Bacon, Elisabeth 320

Bacon, Francis 320

Bad Köstritz (pri Geri) 217

baladna opera 498

balet 79, 80, 82, 294, 295, 302, 377, 477, 482, 537

baletna opera 477, 482

balletto 117

Bannesdorf (na otoku Fehrman) 249

Barberini, Antonio 144, 153, 155, 365

Barberini, družina 74, 131, 143, 144, 154, 155, 159, 365

Barberini, Francesco 131, 153, 155

Barberini, Maffeo 131

Barberini, Taddeo 153, 155

Bardi, Giovanni de' 49, 50, 51, 60, 61, 65, 147

Bar-le-Duc 358

baročna dvodelna oblika 30, 106, 183, 280, 281, 284, 300, 310, 355, 389, 424, 467, 476, 489, 494, 587, 591

barok, obdobje 52

Basel 20

basso seguente 48, 216, 223

Becker, Cornelius 219, 223

Benetke 23, 37, 41, 44, 46, 53, 55, 57, 77, 80, 81, 83, 121, 123, 125, 126, 143, 147, 150, 154, 157, 158, 160, 166, 167, 168, 175, 178, 180, 181, 183, 191, 196, 210, 218, 219, 275, 276, 285, 333, 424, 426, 432, 433, 435, 436, 444, 456, 457, 458, 464, 501

Ospedale degli Incurabili 435

Ospedale dei Mendicanti 275

Pio Ospedale della Pietà 456, 457, 458

San Giovanni e Paolo 167

Santa Maria della Salute 81

sv. Marko 54

Benevoli, Orazio 203

Bentivoglio, Enzo 130, 131

- Bentivoglio, Guido 130
 bergamasca 32, 90
 Bergamo 275
 Santa Maria Maggiore 275
 Bergedorf 432
 Berlin 434, 438, 499, 538, 539
 Bernardi, Francesco 503, 505, 511
 Bernhard, Christoph 113, 193, 222, 253, 306
 Biber, Heinrich Ignaz Franz von 301, 302
 Birnbaum, Adolf 560
 bitematskost 443
 bitonalnost 411
 Blow, John 394, 395, 396, 397, 398, 401
 Boetij, Anicij Manlij Severin 86
 bogoslužje, protestantsko 557
 Böhm, Georg 258, 263, 300, 305, 552, 581
 Bologna 83, 143, 191, 196, 278, 282, 283, 433
 sv. Petronij 191, 278
 bolonjska šola 278
 Bononcini, Giovanni 275, 499, 503
 Bononcini, Giovanni Maria 275
 Bontempi, Giovanni Andrea 221, 294, 296
 Bordoni, Faustina 433, 435, 436, 503
 Borghese, družina 143, 154
 Borghese, Marc'Antonio 144
 Borgloon 379
 Borromeo, Carlo (sv. Karel B.) 43, 44, 124
 Borromeo, Girolama 43
 Borromini, Francesco 185, 186
 Bourbon, dinastija 349
 Bouzignac, Guillaume 378
 Boyle, Richard, Earl of Burlington 504
 branle 363
 bratovščine 184, 196
 Arciconfraternità dei Fiorentini v Rimu 197
 Arciconfraternità del Santissimo Crocifisso
 v Rimu 149, 185, 192
 Compagnia del'Arcangelo Raffaello v
 Firencah 69
 Santa Maria dell'Orazione e Morte v Rimu
 186
 Scuola Grande di San Rocco v Benetkah 53
 Brescia 39, 188
 stolnica 125
 brevis 22, 103, 214
 Brockes, Barthold Heinrich 502, 545, 547
 Bruhns, Georg 265
 Bruhns, Nicolaus 258, 265
 Brunswick 512
 Bruselj 130, 306, 339
 Brydges, James, Duke of Chandos 497, 502,
 503
 Bull, John 242, 318, 321, 336, 338
 Burg (na otoku Fehrman) 249
 Burmeister, Joachim 109, 113
 Bussani, Giacomo Francesco 511
 Buxtehude, Dietrich 235, 249, 252, 255, 262,
 265, 266, 267, 269, 270, 300, 304, 305, 307,
 397, 463, 552, 564, 566, 577, 578, 581
 Buxtehude (kraj) 255
 Byrd, Thomas 339
 Byrd, William 318, 324, 326, 327, 330, 331, 336,
 338, 342
- C**
- Cabezón, Antonio de 33
 Caccini, Francesca 60, 62
 Caccini, Giulio 49, 51, 60, 65, 67, 68, 73, 85,
 92, 94, 131, 140, 364
 Caccini, Settimia 60, 62, 131
 Caldara, Antonio 192, 431, 448, 451, 452, 540,
 541
 Caletti (Cavallijev pravi priimek) 166
 Calvisius, Sethus 215
 Cambert, Robert 367
 Cambridge, univerza 338, 395
 Camerata 48, 50, 51, 52, 60, 61, 64, 67, 68, 147
 Campra, André 477, 478
 Canterbury 398
 cantus firmus 31, 342
 canzonetta 28, 77
 Capella, Giovanni Francesco 188
 Capello, družina 158
 capriccio 117, 123, 133, 135, 136, 238, 308, 566
 Carissimi, Giacomo 143, 176, 190, 191, 192,
 203, 384, 387, 526
 Carlsbad 555
 carrousel 350
 Castello, Dario 118, 121
 catch 395
 Caterina de' Medici 362, 364

- Cattaneo, Claudia 78, 79
 Cavalleri, Emilio de' 57, 65, 67, 68, 71, 73, 85, 139
 Cavalli, Federico 167
 Cavalli, Francesco 147, 159, 166, 167, 168, 175, 176, 178, 292, 365
 cavata 149, 153, 165, 201
 cavatina 149
 Cazzati, Maurizio 143, 191, 203, 274, 275, 282
 Cesti, Antonio 143, 168, 175, 176, 292, 293, 294
 Cezar, Julij 511
 Chambonnières, Jacques Champion de 355, 357, 358
 Chambré, Anne de 354
 Charles Edward Stuart 506
 Charpentier, Marc-Antoine 193, 384, 477
 Chaume-en-Brie 357
 Chester 343
 chiaroscuro 151
 Chichester 328
 Chopin, Frédéric 33
 Christian Albrecht Schleswig-Gotttdorf 296
 Christian II., saški knez 210
 Christian Ludwig von Brandenburg 556, 567, 598
 Christian Wilhelm von Brandenburg 244
 ciaccona 238, 279, 352, 355, 391, 489, 494, 596
 Ciceron 112
 Cicognini, Giacinto Andrea 160
 clavecinisti 254, 359, 495
 Clérambault, Louis-Nicolas 478
 Clermont-Ferrand 479
 Clusone 275
 Coccaglio (pri Brescia) 39
 colla parte 48, 576
 collegium musicum 311, 538, 543, 544, 545
 v Hamburgu 253
 v Leipzigu 558
 Colombo, Vincenzo 126
 Colonna, Carlo 500
 Colonna, družina 143
 Colonna, Giovanni Paolo 191
 Colonna Stigliano, Ferdinando 445
 commedia dell'arte 157, 426
 concertino 151, 153, 199, 282, 283, 284
 Concerto di donne (na ferrarskem dvoru) 43, 61
 concerto grosso 151, 153, 199, 282, 283, 284
 Concert spirituel 382, 474, 476
 Conradi, Johann Georg 297
 consort 321, 335, 341, 343, 344, 346, 394, 397
 broken 341
 mixed 341, 344
 Contarini, Alvise 150
 Contino, Giovanni 39
 continuo 46, 47, 52, 87, 120, 130, 208
 conversazioni 143, 278, 279
 Coprario, John 343
 Corelli, Arcangelo 181, 252, 275, 278, 282, 283, 388, 415, 428, 455, 490, 492, 501, 510
 cori spezzati ► deljeni zbori
 Corneille, Pierre 349, 369, 396
 Correggio 125
 Correggio, Antonio Allegri da 125
 Correspondirende Societät der musicalischen Wissenschaften 561
 Corsi, Jacopo 44, 61, 67
 Cosimo III. de' Medici 177
 Couperin, Charles 380
 Couperin, družina 357
 Couperin, François 355, 357, 380, 475, 476, 478, 483, 489
 Couperin, Louis 355, 356, 357, 358, 380, 489
 couranta 30
 francoska 31
 italijanska 31
 Cranfield Sackville, Lionel 505
 Crema 166, 167
 Cremona 77, 79, 80, 81
 Creuzburg an der Werra 212
 Cristofori, Bartolomeo 466
 Croce, Benedetto 179
 Crüger, Johannes 290
 Cuzzoni, Francesca 503, 511
- D**
 daktilski ritem 118, 135
 D'Anglebert, Jean Henry 355, 356, 358
 Dante Alighieri 51, 92
 Davenant, William 397
 Dean, Winton 510

deljeni zbori 20, 54, 118, 213
 Der Critische Musicus (časopis) 538, 560
 Descartes, René 109, 349
 Deventer 240, 261, 262
 Diderot, Denis 479, 481
 Dieupart, Charles 565
 Dijon 478, 479
 diletanti 27, 332, 545
 diminuiranje 353
 dinamične oznake 119
 director musices 205, 244, 311, 543, 557
 divertissement 377, 477
 doksologija 99
 Dornheim 553
 double 353, 355, 596
 Dowland, John 40, 331, 332, 338
 Draghi, Antonio 293
 Dresden 210, 212, 213, 215, 217, 218, 220, 230,
 252, 253, 291, 294, 306, 310, 433, 434, 435,
 437, 503
 Comoedienhauss 294
 Kreuzkirche 310
 sv. Zofija 433
 Zwinger 433
 Dublin 297, 506
 Great Music Hall, Fishamble Street 506
 duet 64, 73, 88, 95, 147, 150, 151, 152, 153, 156,
 160, 165, 169, 183, 201, 291, 371, 421, 426,
 428, 430, 447, 453, 531, 571
 duet (za glasbila s tipkami) 565
 duhovni koncert 52, 83, 187, 217, 223, 224, 225,
 227, 231, 232, 234, 236, 268, 351, 378
 koralni 209, 214, 217, 232, 237, 250, 268
 mali 52, 57, 100, 203, 209, 220, 224, 250
 veliki 52, 55, 100, 203, 209, 224
 Du Mont, Henry 358, 379, 380, 382
 Dunaj 18, 201, 292, 293, 306, 433, 435, 448,
 456, 458, 540
 Hofburg 292
 Schottenkirche 540
 sv. Štefan 267
 Dunstable, John 412
 Durante, Francesco 445, 452
 Durastanti, Margherita 511
 dvodelna oblika 417
 dvorna arija 352, 359, 360, 362, 371, 476, 491
 dvorni balet 66, 345, 352, 362, 363, 388, 389

E
 ecclesia militans 203
 Eisenach 267, 544, 551, 552
 Élisabeth-Marguerite d'Orléans 385
 Elizabeta, hčerka Jakoba I., angl. kralja 339
 Elizabeta I., angleška kraljica 315, 316, 319,
 320, 328, 333, 339
 Elsted (Sussex) 328
 entrée 363, 371, 389, 477
 epizoda (v obliki z ritornellom) 460
 Erdmann, Georg 556, 560
 Erdmann II. von Promnitz 544
 Erfurt 263, 268, 552
 Predigerkirche 268
 Ernst August von Braunschweig-Calenberg
 294
 Ernst August von Sachsen-Weimar 554
 Ernst Georg Hannoverški 501
 Este, družina 143
 Este, Leonora d' 43, 44, 61
 Este, Luigi d' 39
 Este, Maria Beatrice d' 436
 Este, Rinaldo d' 278
 etos harmonij 105

F
 Faenza 278
 fancy 337
 fantazija 34, 117, 123, 133, 135, 238, 242, 243,
 245, 248, 252, 307, 336, 337, 340, 342, 345,
 564, 566
 fantazija in fuga 564, 566
 Farinelli (Carlo Broschi) 466
 Farnaby, Giles 336
 Farnese, Margherita 39
 Farnese, Ottavio 126
 Farnese, Ranuccio 126
 Feo, Francesco 452
 Ferdinand II., cesar 292, 540
 Ferdinand III., cesar 292, 293, 306
 Ferdinand IV., neapeljski kralj 435
 Ferdinand IV., sin Ferdinanda III. 310
 Ferdinand Karel, nadvojvoda 176, 177
 Ferdinand Karel, sin cesarice MarijeTerezije
 436

- Ferdinando de' Medici 181, 501
 Ferdinando Gonzaga, vojvoda 80, 81, 131
 Ferdinando I. de' Medici 40, 61, 65, 68
 Ferdinando II. de' Medici 131
 Ferdinand VI., španski kralj 465
 Ferrabosco, Alfonso 327
 Ferrara 18, 37, 39, 43, 44, 60, 61, 78, 130, 143, 275, 458
 festa teatrale 435
 Fiamengo, Francesco 285
 Ficino, Marsilio 85
 figure, glasbenoretorične 113, 115, 216, 225, 228, 261
 anabasis 114
 anafora 114
 cadentia duriuscula 114
 circulatio 114
 climax 114
 elipsa 114
 exclamatio 114
 fuga imaginaria 114
 gradatio 114
 hypotyposis 114, 581
 katabasis 114
 mutatio toni 114
 palilogia 114
 paronomasia 114
 s pavzami 114
 s ponavljanjem 114
 s posebno zvočnostjo 114
 s postopkom imitacije 114
 s specifičnimi intervali 114
 s tonskim slikanjem 114
 suspiratio 114
 z disonancami 114
 Filip III., španski kralj 78
 Filip II. Orleanski 385, 473, 478
 Filip I., vojvoda Orleanski 358, 379
 Filippo Gagnolanti, Lucia di 60
 Filip V., španski kralj 181, 465
 finalis 20, 22, 104
 Finck, Hermann 108, 109
 Firenze 18, 40, 44, 49, 57, 60, 61, 65, 67, 68, 71, 74, 91, 131, 144, 153, 176, 177, 180, 181, 196, 219, 249, 333, 365, 433, 464, 501
 Corsijeva hiša 67, 69
 Palazzo Pitti 61, 67, 68
 Santa Croce 176
 Santissima Annunziata 68
 Santo Spirito 61
 Fischer, Johann Caspar Ferdinand 588
 Flensburg 266
 Fleury, Charles, Sieur de Blancrocher 306
 Foggia 144
 folia, la 279
 Fontainebleau 144, 350, 365
 Fontenoy 481
 Francesco I. de' Medici 61
 Francesco II. d'Este 150
 Francesco IV. Gonzaga 74, 79, 80, 91, 131
 Franc I. Štefan, cesar 435
 Franck, Johann Wolfgang 297
 Franck, Salomo 554
 Frankfurt 123, 210, 211, 435, 544, 545
 Barfüsserkirche 544
 sv. Katarina 544
 Frankfurt na Odri 212
 franko-flamska polifonija 27
 Frederick Louis, Prince of Wales 504, 507
 Frescobaldi, Girolamo 118, 121, 123, 130, 133, 134, 135, 136, 249, 252, 273, 285, 304, 305, 308, 462, 463, 464
 Friderik Avgust II., saški knez 433, 434, 435, 437, 560
 Friderik Avgust I. Močni, saški knez 433
 Friderik II. Veliki, pruski kralj 434, 539, 561, 567
 Friedrich Christian, saški knez 434, 435
 frigijska modalnost 42
 Froberger, Johann Jacob 252, 253, 254, 299, 305, 357, 551
 fuga 34, 106, 238, 239, 245, 248, 250, 257, 270, 280, 304, 417, 463, 564, 566, 567, 586, 593, 594, 596, 602
 comes 250
 dux 250
 ekspozicija 251
 izpeljava 251
 kontrasubjekt 136, 251
 kot kompozicijski postopek 251
 medigra 251
 realni in tonalni odgovor 250
 stretta 251

- tonalni odgovor 136
 fugato 239, 258, 260, 261
 fugeta 581, 583, 593
 Fugger, Octavian Secundus 210
 Fugger, Ursula 210
 fusa 22
 Fusignano 278
 Fux, Johann Joseph 431, 451, 540
- G**
- Gabrieli, Andrea 37, 46, 53, 123, 210
 Gabrieli, Giovanni 37, 44, 46, 53, 118, 122, 123,
 124, 210, 218, 224, 227
 Gagliano, Marco da 60, 69, 74
 gagliarda 30
 Galilei, Galileo 49
 Galilei, Vincenzo 49, 50, 51, 52, 73, 83, 147, 370
 Gardano, Angelo 122
 Gardano (založniška hiša) 77, 122, 219
 Gaston Orleanski 360
 Gaultier, Denis 354
 Gaultier, Ennemond 354
 Gay, John 498
 Geising 310
 Geminiani, Francesco 456, 499
 genere concitato 86, 87
 genere rappresentativo 52, 64, 82, 88, 91, 184,
 187
 Genova 61, 149, 150
 Piazza Bianchi 150
 Teatro del Falcone 150
 Gentili, Maria Catalina 465
 Georg von Braunschweig-Calenberg 294
 Gera 217
 Gesualdo, Alfonsino 44
 Gesualdo, Alfonso 43
 Gesualdo, Carlo, da Venosa 37, 38, 43, 56,
 61, 85
 Gesualdo (kraj) 43, 44
 Gibbons, Orlando 318, 321, 324, 336, 340
 Girò, Anna 457, 458
 Giustinian, družina 158
 Glarean, Heinrich 20
 glasbeni avtoportret 95
 glasbeni direktor mesta 544, 545, 556, 557
 glasbeni portret 156
 glasbenoretorična teorija 114, 115
 gledališka skupina 432, 538
 Comici Fedeli 79, 292
 Febiarmonici 178
 potujoča 159
 Gloucester 324
 Gluck, Christoph Willibald 423, 489
 Goldbach 263
 Goldberg, Johann Theophil 566
 Goldoni, Carlo 458
 Gombert, Nicolas 83
 Gonzaga, družina 74
 Gonzaga, Eleonora 292
 Gotha 263, 268
 Göttingen 512
 Gottorf 249
 Gradec (Graz) 458
 Ferdinandeum 540
 Graeco, Gaetano 463
 Grandi, Alessandro 141, 203
 Grasham, Thomas 338
 Graun, Carl Heinrich 539
 Graun, Johann Gottlieb 539
 Graupner, Johann Christoph 539, 556
 Grefflinger, Georg 309
 gregorijanski koral 25, 26, 27, 35, 40, 57, 192,
 207, 260, 321, 336, 379
 antifone 25, 99
 berila 25
 himnusi 25
 koralna notacija 230
 koralne melodije 128, 136
 koralni spevi 32, 99, 245, 246
 melodični obrazci 32, 33, 246, 260
 psalmi 25
 psalmodični obrazci 99, 100
 recitacijski obrazci 230
 responzoriji 25, 99
 Gregor XV, papež 154
 Grillo, Angelo (Livio Celiano) 41
 Grimani, družina 158
 Grimani, Vincenzo 182
 Gröningen 210
 Grünhain (pri Annabergu) 214
 Guami, Gioseffo 118

Guarini, Giovanni Battista 37, 62, 66, 87, 289
 Guevara, Íñigo Vélez de, conte d'Oñate 178
 Guise, Marie de 384

H

Haarlem 241
 Halberstadt 210
 Halle 244, 245, 499, 503, 504
 kalvinistična cerkev 499
 Liebfrauenkirche 499
 sv. Mavricij 244
 Hamburg 239, 245, 247, 252, 253, 255, 261, 262,
 263, 266, 291, 295, 296, 297, 309, 432, 500,
 502, 512, 538, 542, 544, 545, 546, 547, 551,
 552, 556, 560
 Jakobikirche 247, 253, 556
 Johanneum 247, 291, 545
 Nikolaikirche 266
 Petrikirche 253
 sv. Katarina 247, 253, 262, 296, 552, 556
 Hammerschmidt, Andreas 291
 Händel, Georg Friedrich 191, 257, 279, 427,
 431, 432, 434, 451, 455, 464, 488, 497, 498,
 499, 538, 545, 546, 548, 549, 561, 565
 Handl Gallus, Jacobus 55
 Hannover 175, 293, 294, 501
 Schlosstheater 294
 harmonska tonalnost 417
 harmonski prostor 90, 106
 Harsdörffer, Georg Philipp 296
 Hasse, Johann Adolf 418, 428, 432, 451, 539,
 549
 Hassler, Hans Leo 210, 248, 289
 Haydn, Joseph 474
 Haym, Nicola 511, 522
 Heinrich II. Posthumus von Reuss-Gera 225
 Heinrich Julius von Braunschweig-
 Lüneburg 333
 Heinrich Julius von Brunswick-
 Wolfenbüttel 210, 212
 heksakordalno zaporedje 245, 308
 heksakordi 331
 Helsingborg 255
 Helsingor 255
 Henrici, Christian Friedrich 569, 573
 Henrik II., francoski kralj 362, 364

Henrik IV., francoski kralj 61, 67, 78, 349, 364
 Hereford 338
 Héricourt 305, 306
 Hildesheim
 Gymnasium Andreaneum 543
 himnus 26
 Hindemith, Paul 33
 Hirtenfeld (v okolici Gradca) 540
 historija 209, 224, 230
 Hofoper 295
 Hofftheater 295
 Hohenkirchen 263
 Horacij (lat. pesnik) 93
 Hubertusburg 438
 Husum 265
 Huygens, Constantijn 306
 hvalnice 25, 322

I

igra s petjem 477, 498, 537, 539
 igra z maskami 498
 imitacija 90
 impresarij 158
 improviziranje 28, 29, 31, 33, 48, 62, 63, 90,
 127, 129, 238, 241, 263, 268, 316, 353, 423,
 463, 490, 506
 kot del interpretacije 107, 148
 India, Sigismondo d' 60, 64
 Ingatestone Hall 320
 Ingegneri, MarcAntonio 77, 85
 Ingolstadt 540
 Moritzkirche 540
 in nomine 321, 342
 Innsbruck 168, 177, 292, 293, 435
 Komödienhaus 293
 Inocenc XII., papež 425
 Inocenc XI., papež 180
 Inocenc X., papež 144, 154
 instrumentalni idiom 29, 31, 33, 107
 čembalski 133, 134, 304, 336, 338, 468, 586,
 593, 597
 godalni 107, 122, 273, 276, 460, 596
 klavirski 134, 246, 337
 lutenjski 334, 354, 359
 orgelski 129, 133, 254, 257, 586
 instrumentalni vložek 94, 97, 149

interjer ► salon
 intermediji 61, 65, 66, 79, 149, 295, 377, 388, 426
 intonacija 33, 123, 124, 129
 intonacija (pevcem) 33
 introit 382
 invencija (skladba) 565, 593

J

Jacobus de Voragine 155
 Jakob I., angleški kralj 315, 324, 333, 339, 345, 397
 Jakob II., angleški kralj 393, 402, 408, 490, 497
 jambski enajsterec 89, 95, 142, 430
 jambski sedmerek 142, 430
 James Francis Edward Stuart 408
 Janovka, Tomáš Baltazar 113
 Jena 263
 Jesi (v okolici Ancone) 445
 jezuiti
 ljubljanski 110
 jezuitske igre 385
 João V., portugalski kralj 465
 Johann Ernst I. von Sachsen-Weimar 215
 Johann Ernst von Sachsen-Weimar 554, 566
 Johann Friedrich Brunswick-Lüneburg 175
 Johann Georg III., saški knez 294
 Johann Georg II., saški knez 220, 221, 253, 294, 295
 Johann Georg I., saški knez 211, 212, 218, 220, 249, 253
 Johann Georg I. von Sachsen-Eisenach 267, 551
 Jommelli, Niccolò 448
 Jones, Inigo 345
 Jonson, Ben 345, 397
 Josquin des Prez 85, 105
 Journal de Trévoux 479
 Jožef Flavij 198
 Jožef I., cesar 201, 540
 Jožef II., cesar 435
 Julij III., papež 192
 Jurij I., angleški kralj 497, 501, 502
 Jurij II., angleški kralj 478, 504, 506

jutranjice 25, 207, 322
 jutranjice, anglikanske 317

K

kancona 34, 107, 117, 118, 121, 123, 124, 127, 133, 135, 136, 149, 223, 238, 248, 252, 259, 274, 277, 282, 284, 304, 308
 kanon 114, 245, 247, 254, 344, 533, 567, 582, 591, 593, 597
 kantata 64, 107, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 155, 165, 233, 291, 364, 394, 409, 410, 448, 449, 465, 474, 508, 544
 besedila 141
 duhovna 142
 kantata, francoska 476
 kantata, posvetna 312, 539, 555, 558, 559, 562, 569
 poklonitvena 563
 kantata, protestantska 209, 231, 233, 234, 235, 312, 547, 553, 554, 556, 557, 562
 Bachove kantate 568
 koralna 214, 232, 250, 569, 571, 572
 letnik 233, 558, 568
 per omnes versus 214, 232, 570
 kantor 205, 206, 209, 233, 551, 556, 557, 558
 kantorija 205, 206, 213, 552, 556
 kapela 17, 27, 205, 206
 angleškega dvora 18, 315, 318, 319, 320, 321, 324, 328, 330, 338, 339, 393, 395, 398, 401, 402, 497, 504, 505, 507
 bavarskega dvora v Münchnu 18, 53, 123, 124, 537
 bratovščinska 185
 cerkvena 18, 26, 475
 cerkve sv. Marka v Benetkah 19, 23, 53, 80, 81, 121, 123, 124, 125, 126, 129, 157, 167, 168, 175, 193, 275, 456
 cerkve sv. Petronija v Bologni 203, 282, 283
 cerkve sv. Štefana na Dunaju 540
 cesarskega dvora 18, 177, 202, 275, 292, 305, 319, 537, 540
 Chapelle Royale na francoskem dvoru 350
 družine d'Este 18
 družine de' Medici 18, 131, 177
 družine Gonzaga 18
 dvora v Eisenachu 544, 545
 dvora v Halleju 244

- dvora v Hannoveru 175, 220, 294, 501, 502, 537
 dvora v Kasslu 218
 dvora v Köthnu 555, 599
 dvora v Mantovi 77
 dvora v Weimarju 554
 dvora v Wolfenbüttlu 212, 213, 537
 dvorna 18
 Enza Bentivoglie 130
 Ferdinanda II. v Gradcu 292
 francoskega dvora 18, 378, 379, 380, 381, 387, 473
 Grande Écurie na francoskem dvoru 350, 388
 grofa Promniškega v Žaryju 544
 innsbruškega dvora 176
 Johanna Georga II. na saškem dvoru 253
 Julijanska v Rimu 19, 60, 130, 131, 464
 katedrale v Cremoni 77
 Marc'Antonia Borgheseja 144
 Marie de Guise 384
 Musique de la Chambre na francoskem dvoru 350, 351, 358
 na Gesualdovem dvoru 44
 neapeljskega dvora 178, 179, 433, 444, 464
 Petits Violons na francoskem dvoru 351, 366
 pfalskega dvora v Mannheimu 537
 poljskega dvora 40
 portugalskega dvora 465
 pruskega dvora v Berlinu 537
 rimskih oratorijcev 186
 salzburškega nadškofa 302
 saškega dvora v Dresdnu 210, 215, 218, 220, 221, 230, 433, 537, 538, 560
 Sikstinska v Rimu 19, 40, 131, 155
 stolnice v Avignonu 479
 Twenty-Four Violins na angleškem dvoru 393, 401
 v Hildesheimu 220
 Vingt-Quatre Violons du Roi na francoskem dvoru 351, 366, 388
 vojvode Chandoškega (James Brydges) 502
 v Sainte-Chapelle v Parizu 385
 württemberskega dvora v Stuttgartu 294, 305, 537
 kapelnik 17, 18
 kapitanska glasba 545, 548
 Karel I., angleški kralj 315, 324, 343, 345, 354, 393
 Karel II., angleški kralj 393, 398, 399, 402
 Karel III., španski kralj 425, 445
 Karel VI., cesar 201, 286, 458, 540, 541
 Karel VII. (Karel III., španski kralj) 435
 karneval 157, 196
 Kassel 218, 333
 Collegium Mauritanum 218
 Keiser, Reinhard 297, 500, 502, 538, 545, 558
 Kerll, Johann Caspar 193, 293, 551
 Keyserlingk, Hermann Carl 566
 Kindermann, Johann Erasmus 291
 Kircher, Athanasius 111, 113, 192, 193, 196, 306
 Kirkpatrick, Ralph 467
 Kirnberger, Johann Philipp 563, 565, 602
 kitična oblika 28, 98, 140
 klasicistični dualizem 448
 klasicizem 418
 klavikord 466
 klavir s klavinci 466
 Klement IX., papež (Giulio Rospigliosi) 153, 155, 159
 Klement VIII., papež 40, 131
 Klement XI., papež 181, 182
 Klement X., papež 197
 koloriranje 125, 127, 129, 353
 komedijski balet 377, 477
 komični finale 428
 komični intermezzo 426, 431, 446, 548
 kompletorij 25
 kompozicije po vzoru vokalnih žanrov 30
 komunio, v anglikanskem bogoslužju 317, 323
 koncert, instrumentalni 106, 107, 117, 151, 281, 455, 463, 476, 509, 539, 558, 567, 578, 598
 concerto grosso 455
 orkestrski 455
 solistični 286, 455
 za čembalo 566, 586, 591
 za čembalo in orkester 567
 za oboo in orkester 286
 za orgle 564, 577
 za skupino solistov (brez orkestra) 455
 za več solističnih glasbil in godala 455
 koncert (princip) 46, 48, 52, 87, 208, 215, 281, 378
 Königsberg (Kaliningrad) 291
 konservatorij 179, 196, 451

- Conservatorio dei Poveri di Gesù Christo v
 Neaplju 444, 445
 Ospedale dei Dereletti v Benetkah 275
 Kopenhagen 220, 249, 255, 257, 265
 Koper 118
 koral 207, 209, 213, 232, 245, 246, 289, 290,
 547, 552, 557, 574, 573, 574, 576, 580, 582,
 583, 585
 parafraza 582, 585
 v kancionalnem slogu 209, 211, 213, 216, 232,
 563, 571, 572, 576
 koralna fantazija 209, 239, 248, 250, 254, 255,
 260, 263, 581
 koralna fantazija (za zbor) 572, 574, 575
 koralna fuga 239, 269, 581
 koralna partita 264, 565, 581
 koralne variacije 238, 246, 250, 254, 260, 565,
 581, 582
 koralni preludij 239, 246, 248, 260, 269, 564,
 577, 580, 581, 582, 583, 584
 Pachelblov tip 269
 Köstritz 217
 Köthen 554, 555, 556, 568, 579, 595, 598
 Krieger, Adam 291
 Krieger, Johann Philipp 297
 Kristina Lorrainska 40, 61, 65, 69
 Kristina Švedska 143, 150, 159, 176, 180, 192,
 197, 278, 293, 428
 Kristjan, danski princ 220, 221
 Kristjan IV., danski kralj 220, 333
 kromatika 21, 38, 44, 46, 56, 84, 111, 261, 329,
 334, 345, 576
 Kuhnau, Johann 300, 305, 310, 543, 556
 Kusser, Johann Sigismund 297
 kvartet 421
 Kvintilijan (Marcus Fabius Quintilianus) 112
 kvintni krog 105
- L**
- Lalande, Michel-Richard de 351, 380, 390,
 473, 474, 489
 Lambert, Michel 361
 Lambeth degree 398
 lamento 32, 74, 108, 146, 148, 166, 306, 309,
 310, 407
 Landi, Stefano 154
 Lanier, Nicholas 397
 La Pouplinière, Alexandre Joseph Le Riche
 de 480, 481
 Lasso, Orlando di 37, 53, 80, 123, 124, 208,
 248, 327
 Latilla, Gaetano 428
 lavde 25, 317
 lavde (pesmi) 185, 186
 Lawes, Henry 318, 343, 394, 397
 Lawes, William 299, 318, 343, 394
 Le Cerf de la Viéville, Jean Laurent 475
 Leclair, Jean-Marie 476, 478
 Legrenzi, Giovanni 175, 192, 203, 252, 275
 Leibnitz, Gottlieb Wilhelm 294
 Leipzig 215, 216, 310, 311, 538, 543, 551, 556, 558,
 568, 570
 Neukirche 543, 557
 operno gledališče 311
 sv. Nikolaj 215, 291, 311, 543, 557, 558
 sv. Peter 557
 sv. Tomaž 215, 310, 311, 543, 545, 556, 557, 558,
 559, 560
 Zimmermannova kavarna 558
 Leo, Leonardo 184, 428, 431, 448, 451, 452
 Leopold Anhalt-Köthenski 555
 Leopold I., cesar 177, 201, 202, 292, 293, 306,
 458, 540
 Leopold II., cesar 435
 Leopold Wilhelm, nadvojvoda 193
 Lepanto 126
 lesson 403
 Lied 28
 likovne upodobitve z glasbeno vsebino 20
 Lincoln 318, 321
 lirična tragedija 352, 362, 365, 368, 369, 377,
 385, 390, 396, 397, 477, 482
 Listenius, Nikolaus 109
 liturgična drama 209, 230
 liturgično leto 25, 207, 581
 Lizbona 465
 ljudska glasba, iberska 469
 Locatelli, Pietro Antonio 455, 456
 Locke, Matthew 318
 Lodovisi, družina 154
 lomljeni slog 300, 304, 309, 354, 355, 587

- London 297, 306, 316, 318, 319, 324, 328, 330, 332, 333, 339, 343, 394, 395, 398, 402, 403, 404, 436, 465, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 504, 506, 507
 Bishopsgate 330
 Brook Street 504
 Cannons, Edgware 502, 504
 Chelsea 404
 Covent Garden (gledališče) 498, 505, 506, 510, 526
 Crown and Anchor Tavern (gostišče) 505
 Dorset Garden Theatre (gledališče) 396, 497
 Drury Lane (gledališče) 497
 Grasham College 338
 Green Park 507
 Haymarket (gledališče) 497, 501, 503, 504, 505, 506, 511
 Lincoln's Inn Fields (gledališče) 497, 498, 505, 510
 London Bridge 507
 Piccadilly 504
 sv. Pavel 330, 395, 398
 Westminster 398, 401, 402
 Whitehall 315
- longa 22
- Longus 360
- Lotti, Antonio 452
- Louis Ferdinand de France 434
- Louis-Joseph de Vendôme 368
- Louis, Le Grand Dauphin 381, 385
- Lübeck 240, 249, 253, 255, 256, 257, 265, 552, 578
 sv. Marija 249, 253, 255, 257, 552
- Lübeck, Vincent 258, 266
- Ludvik IX., francoski kralj 385
- Ludvik XIII., francoski kralj 349, 359, 360, 364
- Ludvik XIV., francoski kralj 150, 167, 168, 275, 349, 350, 358, 361, 364, 365, 367, 368, 373, 378, 379, 380, 381, 382, 385, 473, 490
- Ludvik XV., francoski kralj 381, 385, 473, 478, 481, 490
- Ludvik XVI., francoski kralj 474
- Lully, Jean-Baptiste 168, 295, 297, 351, 352, 356, 358, 361, 362, 365, 369, 370, 384, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 396, 415, 473, 480, 487, 488, 489, 493
- lullysti in ramisti 480
- Lüneburg 263, 264, 551, 552
 sv. Janez 552
 sv. Mihael 552
- Luther, Martin 207, 212, 222, 261, 570
- lutnjisti, francoski 299
- Luzzaschi, Luzzasco 37, 43, 118, 130
- Lyon 479
 Jacobins (samostan) 479
- M**
- Maastricht 379
 Onze-Lieve-Vrouwekerk 379
- Maccioni, Giovanni Battista 293
- Macque, Giovanni de 123
- Maddaloni, vojvoda 180
- Madrid 339, 464
- madrigal 27, 28, 34, 37, 41, 44, 59, 64, 65, 66, 82, 83, 106, 123, 140, 222, 289, 290, 327
 dramski 80, 88
 duhovni 77, 185, 186, 189
 koncertni 63, 88, 89, 140
 Monteverdijevi madrigali 87
 pozni 91
 solistični 59, 62, 64, 71, 88, 140, 141, 155
 večdelni 91
- madrigalizmi 38, 42, 45, 50, 216, 327
- Madruzzo, Cristoforo 39
- Magdalena Sybille von Brandenburg-Bayreuth 296
- Magdeburg 213, 244, 542
- Magni, Diamante 122
- Maksimilijan II., cesar 123
- Maksimilijan III., bavarski knez 434
- Malvezzi, Cristofano 68
- Mancini, Francesco 448
- Manelli, Francesco 157
- Mangot, Marie-Louise 480
- Mantova 18, 37, 74, 79, 80, 81, 91, 131, 153, 292, 457
- Marais, Marin 390
- Marazzoli, Marco 143, 191
- Marburg 218
- Marcello, Alessandro 456

- Marcello, Benedetto 456, 463, 566
 Marenzio, Luca 37, 39, 40, 44, 45, 65, 85, 327, 333
 Margareta Savojska 74, 79, 91
 Margarita Teresa von Spanien 292
 Maria Barbara, španska kraljica 465, 466
 Maria de' Medici 61, 62, 67, 78, 349, 354, 364
 Maria Elisabeth von Sachsen 249
 Maria Giovanna Battista Savojska 150
 Maria Josepha, saška princesa 434
 Maria Leczinska 490
 Marija Amalija Saška, žena Karla III.
 španskega kralja 435
 Marija Avstrijska 78
 Marija II., angleška kraljica 393, 402, 497
 Marija Jožefa, hčerka cesarice Marije
 Terezije 435
 Marija Karolina, hčerka cesarice Marije
 Terezije 435
 Marija Kazimira, poljska kraljica 425, 464
 Marija Luiza Orleanska 177
 Marija Terezija, cesarica 435
 Marija Terezija (žena Ludvika XIV.,
 francoskega kralja) 167, 365, 379
 Marija Tudor, angleška kraljica 315
 Marini, Biagio 118, 121
 Marino 192
 Martinelli, Caterina 79
 Martin Hussingtree (pri Worcesteru) 324, 325
 Martini, Giovanni Battista 282
 Marzio Domenico IV. Carafa, vojvoda
 Maddaloni 445, 446
 maša (gl. žanr) 25, 26, 29, 47, 80, 106, 202, 211, 351, 378, 452, 563
 luteranska 208
 maša (obred) 25, 26, 33, 136, 207
 luteranska 557, 563, 583
 peta 26
 tiha 26, 378
 maša (orkestrska kompozicija) 387
 mascherata 66, 91, 345, 352, 362, 388
 maska 66, 316, 343, 345, 362, 395, 396, 397, 398, 405, 498, 508
 Matija, cesar 211, 218
 Mattheson, Johann 233, 234, 240, 244, 249, 257, 261, 500, 502, 539, 555, 588
 matutin 25
 Maugars, André 189, 190
 Mayone, Ascanio 118, 123
 Mazarin, Jules 144, 167, 168, 349, 364, 365
 Mazzocchi, Domenico 64, 154, 191
 Mazzocchi, Virgilio 191
 Medici, de', družina 176, 364
 Medici-Gonzaga, Eleonora 79
 Medici, Margherita de' 81
 Medici, Pietro de' 60
 Mei, Girolamo 49, 50, 67
 menzura 22, 331
 imperfektност 22
 oznake 22, 103
 perfektnost 22
 menzuralna notacija 103, 104, 331
 menzurna enota 31
 Mercure de France 479, 480
 Merula, Tarquinio 274
 Merulo, Claudio 53, 118, 123, 124, 125, 210, 239, 304
 mestni piskači 206
 Metastasio, Pietro 425, 429, 437, 444, 446, 452
 metrični psalter, angleški 330
 Mignot, Marie Louise 481
 Milan 124, 166, 436
 Milton, John 506, 526
 mimesis (kot Platonova teorija umetnosti)
 III
 Mingotti, Angelo 458
 minima 22, 103
 missa lecta 26
 missa solemnis 26
 Mizler, Lorenz Christoph 262, 538, 561, 565
 Mocenigo, Girolamo 80
 modalnost 104, 105
 Modena 44, 143, 150, 196
 modulacija
 iz modusa v modus 22
 modusi 20, 84, 103, 105
 avtentični 20
 hipomiksolidijski 125
 jonski 22

lidijski 22
 miksolidijski 125
 obseg 20
 plagalni 21
 prepoznavanje 21, 22
 Molière, Jean-Baptiste 349, 367, 368, 385, 474
 molitvene ure, oficijске 25
 monodija 20, 46, 47, 48, 52, 65, 77, 85, 87, 120,
 139, 187, 208
 monotematskost 106
 Montbéliard 306
 Montéclair, Michel Pignolet de 478
 Monte, Philippe de 37, 319
 Monteverdi, Claudio 37, 41, 60, 63, 64, 69,
 74, 77, 108, 121, 131, 167, 193, 219, 292, 345,
 378
 Monteverdi, Francesco 80
 Monteverdi, Giulio Cesare 77, 78, 85
 Morell, Thomas 526
 Morin, Jean-Baptiste 478
 Moritz von Hessen-Kassel 210, 217, 218, 333
 Morley, Thomas 318, 324, 327, 328, 330, 335,
 341
 motet 25, 26, 27, 30, 34, 47, 52, 106, 123, 142,
 186, 208, 211, 223, 224, 227, 242, 268, 351,
 378, 452, 557
 dialoški 187
 dramatični 384, 387
 intabulatura 248
 koralni 209, 211, 212, 213, 232
 nemški 208, 223, 232, 268, 563
 povzdigovanjski 387
 Salvum fac 387
 motet, mali 351, 378, 380, 386, 477, 491
 motet, veliki 351, 378, 380, 381, 382, 386, 387,
 477
 Motte, Houdard de la 477
 Moulinié, Etienne 360
 Mozart, Wolfgang Amadeus 282, 436, 474
 Muffat, Georg 283, 539
 Muffat, Gottlieb 539
 Mühlhausen 252, 553, 554, 568
 sv. Blaž 553
 sv. Marija 553
 München 18, 37, 53, 286, 293, 294, 434
 Salvatortheater 293

musica poetica 108, 109
 musica practica 108, 113
 musica theorica 108
 Musikalische Bibliothek (časopis) 538

N

načelo podobnosti (verisimilitudine) 429
 nacionalnost 416
 napolitanska šola 184
 napolitanski skladatelji 418, 451
 Narbonne 360
 Neapelj 43, 159, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183,
 196, 278, 424, 425, 427, 428, 433, 435, 444,
 464
 Conservatorio dei Poveri di Gesù Christo
 179
 San Giovanni dei Fiorentini 425
 Santa Maria di Loreto 179
 nemška pesem 28, 216, 289
 Nepi 149
 Neri, Filippo 71, 181, 185
 Neumeister, Erdmann 232, 544
 Neumeister, Johann Gottfried 565
 Newark on Trent 398
 Nicolai, Philipp 572, 574
 Niederdorla 252
 noël (kompozicija) 387
 Norwich 330
 Nottingham 398
 Nürnberg 78, 210, 267, 268, 296
 Frauenkirche 210, 291
 sv. Lovrenc 296
 sv. Sebald 268, 270, 296
 Nykøbing 253

O

obbligo 136
 obligatni čembalo 596
 oblika z ritornellom 417, 460, 461, 462, 476,
 575, 591, 599
 oblike, glasbene 24, 106
 ideja kroga 106
 obredje, krščansko 25
 oda 394, 398, 402, 539
 dobrodošlična 394
 odmev (echo) 40, 243, 245, 249

- Odoardo Farnese, vojvoda 81
 ofertorij 26, 27
 oficij 25, 26, 32, 33, 99
 Ohrdruf 263, 551
 Old Radnor 338
 onomatopeja 27, 516, 521
 opera 47, 64, 71, 73, 107, 139, 140, 149, 150, 153,
 154, 156, 157, 158, 165, 169, 179, 220, 291,
 292, 295, 385, 397, 398, 404, 498, 508
 Händlöve opere, primerjava z opero serio
 511
 Händlöve opere, vsebina 510
 humanistična dvorna 73
 komična opera 183
 snov italijanskih oper 17. stol. 159
 opera, angleška 508
 opera buffa 425, 427, 431, 444
 opera, francoska 352, 369, 372
 opera, nemška 539
 Opera of the Nobility 434, 505
 Opera Party 505, 506
 opera seria 184, 423, 425, 428, 431, 437, 442,
 444, 452, 522, 523, 537
 operna scena (kot samostojno delo) 449
 operno gledališče 81
 Alibert v Rimu 425
 Comédie-Italienne v Parizu 473
 Fiorentini v Neaplju 183
 javno 157, 167
 Les Tuileries v Parizu 167, 168
 Novissimo v Benetkah 158
 Opéra-Comique v Parizu 473, 479
 Opera v Parizu 385, 390, 473, 474, 475, 477,
 478, 480, 481, 544
 San Apollinare v Benetkah 158, 167
 San Bartolomeo v Neaplju 178, 179, 180, 183,
 425, 428, 433, 444, 445, 446
 San Carlo v Neaplju 425, 438
 San Cassiano v Benetkah 157, 158, 160, 167,
 169, 286, 425, 426
 San Fantin v Benetkah 425
 San Giovanni Crisostomo v Benetkah 158,
 183, 286, 425, 444, 501
 San Giovanni e Paolo v Benetkah 81, 158,
 167, 175, 176, 285, 425
 San Moisè v Benetkah 158, 167, 425
 San Salvatore v Benetkah 158, 175, 425
 San Samuele v Benetkah 458
 Sant'Angelo v Benetkah 158, 425, 457, 458
 Santi Apostoli v Benetkah 158, 176
 Teatro Capranica v Rimu 425, 444
 Teatro dei Fiorentini v Neaplju 425, 428,
 444, 445
 Teatro delle Dame v Rimu 425, 444
 Teatro Ducale v Parmii 444
 Teatro Nuovo v Neaplju 425
 Teatro Pace v Rimu 425
 Tordinona v Rimu 159, 180, 425, 446
 v Dresdnu 433
 v Hamburgu 262, 296, 427, 432, 500, 538, 545
 Opitz, Martin 219, 291, 295, 296
 oratorij 71, 107, 139, 140, 149, 150, 184, 190, 193,
 196, 197, 201, 257, 385, 387, 451, 474, 477,
 539, 563
 italijanski (volgare) 190, 197, 201, 451, 525
 latinski 190, 451
 pripovedovalec 190
 sepolcro 177, 201, 202
 oratorij, angleški 507, 525, 530
 Oratorijska kongregacija 71, 181, 185
 oratorij (stavba) 143, 184, 185, 186, 189
 Oratorio del Santissimo Crocifisso v Rimu
 132, 179, 185, 186, 187, 451
 Santa Maria dell'Orazione e Morte v Rimu
 186
 ordinarij 25
 mašni 26, 32
 ordre 491, 493
 organist 551, 552, 553, 554
 orgelska glasba, liturgična 32, 33, 136
 orgelska maša 32, 123, 128, 133, 135, 136, 490,
 491, 583
 orgle 25, 28, 54, 107, 123, 133, 238, 241, 247, 262,
 266, 324, 339, 466
 gradnja 126
 orkester 107, 278, 283, 310, 387, 393
 Lullyjev 371, 388
 Orleanska hiša 144
 ornamentacija, instrumentalna 35
 Orsini, Virginio 40
 ostinatni bas 31, 90, 166, 376
 ground 321, 336, 397
 skladbe na o. b. 32, 123, 336, 397, 400, 407, 411
 Ottoboni, družina 143, 180

- Ottoboni, Pietro 180, 181, 197, 278, 279, 428,
457, 500
- Ovid 69, 92
- Oxford 338, 343
- Oxford, univerza 324, 328, 330, 332, 333, 338,
395
- P**
- Pachelbel, Johann 267, 300, 305, 551, 577
- Paddingbüttel 266
- Padova 147, 154, 333
- Padovano, Annibale 118
- Palermo 179
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 26, 37, 38,
40, 59, 80, 130, 327, 542
- Pallavicino, Benedetto 78
- Pallavicino, Carlo 192, 294
- Pamphili, Benedetto 179, 197, 278, 500
- Pamphili, družina 143
- Pamphili, Giovanni Battista ► Inocenc X.
- Pariz 168, 306, 332, 349, 350, 355, 357, 358, 360,
365, 366, 367, 379, 380, 381, 382, 384, 385,
434, 436, 473, 474, 478, 479, 480, 489, 512,
544, 546
- Bel-Air 368
- Collège Louis-le-Grand 385, 479
- Comédie-Française (gledališče) 473
- Jakobinski samostan 358
- Louvre 168, 365, 366
- Notre-Dame 478
- Palais des Tuileries 365, 366, 474
- Palais Royal 144, 365, 367, 368, 372
- Sainte-Chapelle 385
- Saint-Louis 385
- St Germain-l'Auxerrois 380, 390
- sv. Denis 381
- sv. Gervazij 357, 380, 489, 490
- sv. Pavel 379
- parlando 87
- Parma 81, 125, 126
- parodija 83
- partita 308, 595
- Pascal, Blaise 349
- pasijon 209, 224, 558, 563
- pasijon, oratorijski 547
- Pasquini, Bernardo 181, 191, 463
- passacaglia 238, 376, 494
- passamezzo antico 32
- passamezzo moderno 32
- Passy 480
- pasticcio 431, 434, 498
- pastoralna 66, 105, 108, 284, 285, 467, 589
- pastoralna (igra) 66
- pavana 30, 31
- Pavel V., papež 144, 154
- Pellegrin, Simon-Joseph 483
- Pepusch, Johann Christoph 498
- Pergola (kraj) 445
- Pergolesi, Giovanni Battista 179, 418, 427,
428, 431, 444, 445, 448, 451, 548
- Peri, Jacopo 61, 65, 67, 68, 73, 78, 85, 92, 94,
219
- Perrin, Pierre 367
- Perti, Giacomo Antonio 191
- pesem s continuom, angleška 344, 394, 398,
400, 409, 411, 508
- pesem s continuom, nemška 291, 539
- pesem za consort 321, 322, 326, 327, 332
- pesem z lutnjo 326, 328, 331, 332, 334, 346, 394
razpored glasov v zbirkah 332
- Peterburg 545
- Petrarca, Francesco 37
- Petre, John 320
- Peuerl, Paul 299, 300
- Philidor, Anne Danican 474
- Philips, Peter 242
- Picander ► Henrici, Christian Friedrich
- pifferari 285
- Pij IV., papež 43
- Pij V., papež 80
- pirik 86
- Platon 85, 86, 105, 111
- Playford, John 409
- plesna glasba 29, 30, 31, 298
- plesne kompozicije 30, 35, 66, 91, 117, 120, 123,
245, 298, 299, 304, 336, 337, 342, 352, 362,
377, 391, 397, 475, 477, 493, 539, 565, 586
- pari 31, 107, 123, 298, 304, 336, 337
v operi 371, 372
- polifonija
16. stoletja 50, 59, 73
- enakovrednih glasov 19, 29, 48, 57, 77, 83, 85,
117, 120, 322, 378

- klasična vokalna 23, 86
 konsonance in disonance 23, 84
 nauk o kontrapunktu 23
 paralelno gibanje 23
 postopek imitacije 24
 povezava med besedilom in glasbo 23
 prekomponirana oblika 23
 Pompadour, Madame de 481
 Pompeo (sin G. Caccinija) 62
 Ponte, Constanza de 144
 Pope, Alexander 526
 Porpora, Nicola 184, 418, 429, 431, 444, 448,
 452, 505
 Porta, Giovanni 503
 Posch, Isaac 299, 300
 posvetilo 19
 Potsdam 434, 561
 Heiliggeistkirche 561
 Pozzuoli (pri Neaplju) 445, 446
 Praetorius, Jacob 253, 254
 Praetorius, Michael 210, 212, 218, 244
 Praga 113, 123, 458
 Hradčani 541
 pratica
 prima 85
 seconda 85
 Pratolino 183
 preambulum 33, 248
 prekomponirana oblika 23
 preludij 33, 34, 238, 239, 248, 250, 254, 257,
 264, 266, 270, 304, 336, 337, 352, 391, 397,
 463, 564, 566, 578, 586, 596
 nemenzurirani 353, 355
 preludij in fuga 107, 238, 248, 258, 266, 271,
 564, 565, 566, 578, 583, 586, 587, 588
 Premrl, Stanko 33
 Priest, Josias 404
 prikazovalni način 82, 88
 programska skladba 309, 310, 312, 313, 322,
 336, 337, 340, 391, 492
 proporci 22, 55, 331
 dupla 22
 oznake 22
 sesquialtera 22
 tripla 22
 proprij 25
 mašni 26
 Provenzale, Francesco 179, 180
 psalmi 26, 99
 psalmi, francoski 378, 379
 Puliti, Gabriello 118
 Purcell, Henry 394, 395, 396, 397, 398, 401,
 405, 407, 408, 409, 411, 412, 437, 499
 Purcell, Henry st. 401
 Purcell, John 404
Q
 Quantz, Joachim 546
 Quinault, Philippe 368, 369, 372
 quodlibet 591
R
 Racine, Jean 349, 483, 503
 Raguenet, François 475
 Raimondi, Margherita 286
 Rameau, Jean-François 479
 Rameau, Jean-Philippe 355, 473, 475, 476,
 477, 478
 Ravenna
 sv. Marija 192
 Rebel, Anne 381
 recitativ 46, 48, 52, 64, 66, 69, 71, 73, 77, 139,
 140, 141, 142, 145, 147, 154, 156, 165, 169,
 187, 188, 208, 219, 224, 232, 291, 334, 411,
 430, 447, 450, 477, 488, 523, 530, 571
 melodični 139
 menzurirani 371, 372, 375
 récitatif mesuré 370
 récitatif simple 370, 373
 spremljani 183, 421, 442, 447, 487, 530
 suhi 139, 165, 183, 191, 421, 430, 442
 recitativ in arija 139, 140, 166, 191, 199, 232, 233,
 404, 405, 410, 411, 421, 422, 426, 427, 442,
 448, 476, 488, 522, 571, 572, 573, 574, 576
 recitativni nastop 70, 71, 91, 94, 139, 140, 154,
 156, 165, 166, 169, 201, 209, 229, 231, 370,
 405, 487
 refren 145
 Regensburg 306
 Gymnasium Poeticum 267
 Reims 381, 473
 Reincken, Johann Adam 247, 252, 261, 296,
 300, 305, 309, 552, 556, 566

- rekuzanti 319, 320
- retorična teorija 112
- conclusio 112
 - confirmatio 112, 114
 - confutatio 112, 114
 - dispositio 112
 - elaboratio 112
 - elocutio 112
 - exordium 112
 - inventio 112
 - narratio 112
 - prenos v glasbo 113
 - pronuntiatio 112
 - retorične figure 112, 114
- Reusner, Esaias 300
- ricercare 34, 35, 117, 123, 124, 127, 133, 135, 136, 238, 304, 308
- monotematski 34, 117, 127, 135
- Richelieu (Amand Jean du Plessis) 144, 349
- Rigatti, Giovanni Antonio 203
- Rim 19, 37, 39, 40, 43, 49, 60, 67, 68, 71, 74, 80, 130, 131, 143, 144, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 159, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 186, 187, 191, 192, 196, 197, 278, 283, 293, 305, 306, 333, 365, 384, 424, 425, 428, 433, 444, 445, 457, 464, 465, 500, 501, 540
- Cancelleria 279
 - Chiesa Nuova 71, 181, 185, 186
 - Germanik 192, 193
 - Janikul 186
 - Palazzo al Corso 278
 - Palazzo Barberini 144, 153, 155
 - Palazzo Bonelli 197, 500, 501
 - Palazzo Zuccari 464
 - San Apollinare 192
 - San Giacomo degli Incurabili 179, 180
 - San Giovanni dei Fiorentini 197
 - San Girolamo della Carità 180
 - San Luigi dei Francesi 144
 - San Marcello 185, 192
 - Santa Maria ai Monti 155
 - Santa Maria della Rotonda 186
 - Santa Maria dell'Orazione e Morte 186
 - Santa Maria in Vallicella 185
 - Santa Maria Maggiore 181, 182
 - Seminario Romano 80, 153, 154, 196
 - sv. Peter 19, 130, 155, 185
 - Villa Medici 40
- Rinuccini, Ottavio 61, 67, 68, 69, 74, 79, 91, 92, 219, 295, 296, 364
- ritornello 71, 73, 91, 95, 96, 98, 149, 156, 165, 169, 233, 237, 291, 417, 460, 574, 577
- Robertsbridge Codex 335
- Roger, Estienne 279, 457
- romanesca 32
- rondo 372, 387, 409, 488, 489, 494
- Rore, Cipriano de 37, 85
- Rospigliosi, Giulio 144 ▶ Klement IX.
- Rossi, Luigi 143, 154, 167, 365
- Rossi, Salamone 118, 121
- Rostock 109
- Rousseau, Jean-Jacques 481, 482
- Rovetta, Giovanni 203
- Roy, Adrian le 359
- rubato 134
- Rubens, Peter Paul 306
- Rudolf II., cesar 210
- Ruffo, Vincenzo 123
- Ruspoli, družina 143
- Ruspoli, Francesco Maria 197, 500, 501
- Ryom, Peter 458
- S**
- sacra rappresentazione 69
- Sainte-Colombe, Jean de 390, 391
- Saint-Germain-en-Laye 490
- Salisbury 343
- salon 17, 24, 25, 27, 28, 49, 142, 354, 356, 361, 390, 428, 476, 480
- Sankt Marein 540
- Sartorio, Antonio 175, 511
- Scandello, Antonio 230
- Scarlatti, Alessandro 149, 175, 178, 179, 191, 203, 278, 428, 433, 444, 446, 463, 464
- Scarlatti, Domenico 273, 462, 463, 464
- scena (kot glasbenooblikovna enota) 156, 169, 194, 372, 405
- Scheibe, Johann Adolf 560
- Scheidemann, Heinrich 247, 250, 253, 254, 305
- Scheidt, Samuel 213, 244, 261, 305
- Schein, Johann Hermann 215, 225, 244, 290, 299, 300

- Schelle, Johann 311
 Schemelli, Georg Christian 564
 scherzo 117
 Schleswig 249
 Schmelzer, Johann Heinrich 292, 301
 Schmieder, Wolfgang 562
 Schübler, Johann Georg 564, 583, 585
 Schulpforte (pri Naumburgu) 215
 Schütz, Heinrich 53, 113, 210, 211, 213, 214, 215,
 217, 244, 249, 252, 253, 291, 294, 295, 296,
 306, 333, 539
 Schwebstedt 265
 scordatura 302
 Selle, Thomas 247, 291
 semibrevis 22, 103, 104
 semifusa 22
 semiminima 22, 103
 semiopera 396, 498
 serenada 142
 serenata 142, 149, 151, 153, 394, 435, 465, 544
 service 316, 317, 318, 322, 393
 great service 317
 service for verses 317
 short service 317
 Shakespeare, William 315, 330, 345, 395, 396
 Sibylle de Montbéliard 306
 Sigismund Franz (Österreich-Tirol) 177, 293
 Sigismund III., poljski kralj 40
 silabika 28
 simetričnost (v glasbenem oblikovanju) 30
 simfonija 72, 87, 98, 117, 121, 149, 154, 156, 165,
 169, 184, 191, 224, 282, 424, 453, 530
 simfonija, klasicistična 184, 424
 simfonija (za glasbilo s tipkami) 565, 593
 sinfonia ► simfonija
 skladatelj 17, 18, 19, 20, 27, 37, 52, 84, 85, 86,
 105, 106, 108, 112, 115, 117, 158, 175, 185, 202,
 206, 209, 225, 233, 282, 291, 316, 346, 351,
 362, 397, 537, 551, 555
 sklepnice 25, 323
 slikarske upodobitve prizorov z glasbo 48
 Smith, Christopher 504, 506, 508
 Smith, John Christopher 508
 Sofoklej 124
 solistično petje 20
 sonata 34, 107, 117, 118, 121, 135, 149, 276, 282,
 301, 312, 397, 455, 463, 475, 490, 510, 539,
 566, 567, 586, 595, 597
 da camera 274, 279, 455, 595
 da chiesa 274, 277, 279, 280, 301, 312, 397, 455,
 491, 492, 493, 595, 596
 klasična klavirska 467
 klasična (oblika) 468
 orgelska 564, 577
 Scarlattijeva 465, 466
 solistična 273, 279, 397, 455
 spremljana 476, 483
 triosonata 273, 279, 397, 455
 večstavčnost 107
 Sophie Elisabeth von Mecklenburg 220
 spondej 86
 Staden, Sigmund Theophil 296
 Stade (pri Hamburgu) 266
 Stamitz, Johann 474
 St Davids, Pembrokeshire 324
 Steffani, Agostino 175, 293, 294, 295
 stile antico 59, 155, 182, 203, 421, 452, 542
 stile moderno 59, 421
 Stondon Massey 318, 320
 stopajoči bas 280
 Stradella, Alessandro 143, 149, 169, 191, 197,
 282
 stretta 340
 Striggio, Alessandro 79, 81, 92
 Strongoli 444
 Strozzi, Barbara 143, 147
 Strozzi, Giulio 147
 Strozzi, Pietro 49, 50, 147
 Stuttgart 294, 297, 305
 Komödienhaus 294
 stylus phantasticus 258
 suita 31, 107, 299, 301, 304, 308, 309, 312, 343,
 344, 352, 354, 355, 391, 397, 403, 463, 475,
 491, 494, 510, 539, 544, 565, 566, 567, 586,
 595, 596
 orkestrska 352, 390
 standardna 279, 298, 299, 309, 586
 variacijska 299
 večstavčnost 107
 z uverturo 301, 390, 476, 539, 567, 586, 591,
 598

Sweelinck, Jan Pieterszoon 240, 244, 247,
252, 253, 254, 336, 337

Š

šansona 27, 30, 34, 119, 123, 124, 127, 135, 351,
359, 379
pariška 27

šola, Rameaujeva 480

šola, Sweelinckova 241

Šostakovič, Dmitrij 33

T

tabulturna notacija 240, 341
lutenjska tabulatura 332, 334, 353
nova nemška tabulatura 240
stara nemška tabulatura 240

tactus 22, 104

Tafelmusik 301, 541

takt 103

taktnica 104

taktovna notacija 104

Tallis, Thomas 318, 319, 320

Tarquini, Vittoria 501

Tartini, Giuseppe 456

Tasso, Torquatto 37, 43, 86, 87, 88, 154, 289,
372

Tate, Nahum 404, 409

Taverner, John 342

Telemann, Georg Philipp 292, 311, 427, 502,
538, 542, 556, 558, 561, 566

tema 24, 103, 106, 120, 127, 128, 133, 134, 135,
136, 148, 153, 243, 276, 312, 417, 524
variacij 31

tematika 100, 106, 121, 127, 135, 225, 276

temperirana uglasitev 565, 587

tempo 22, 103, 104, 121, 134, 135
besedne oznake 103, 104

tercet 73, 88, 150, 156, 165, 201, 421, 428

tercina 93, 95

Textor, Maria Catharina 545, 546

Theile, Johann 296, 297

The Royal Academy of Music 498, 503, 504,
511

Tintoretto, Jacopo 53

tisk, glasbeni 19

Tivoli 192

toccata 33, 34, 97, 123, 126, 133, 134, 136, 238,
242, 248, 254, 262, 270, 304, 307, 337, 564,
566, 579, 586
izvajanje 134
oblika 127
za povzdigovanje 32

toccata in fuga 271, 564, 579

tombeau 306, 309, 310, 352, 354, 355, 391

Tomkins, Thomas 318, 324, 327

tonalnost 22, 103, 104, 105
24 tonalitet 588
harmonski prostor 587, 588
modalni aspekt 105
tonalni odnosi 105
tonalni prostor 105, 469
tonalno središče 105, 125, 587
tonika 22, 105
značaji tonalitet 105, 588

tonski sistem 21

tonsko slikanje 38, 50, 236, 581

tonus (v antični teoriji) 50, 51

Torelli, Giacomo 364

Torelli, Giuseppe 282, 283

Torgau 212, 219

Torino 150, 435

Torremaggiore 143

Totti, Pompilio 186

Trabaci, Giovanni Maria 123

transkripcije vokalnih skladb 34

transsubstanciacija 207

Trento 39

Tridentinski koncil 184, 206

trio 564, 576

triosonatni stavek 273

trohejske stopice 404

trohejski dimeter (štiristopični trohejski
verz) 93

Trubar, Primož 261

Tudor, Marija, angleška kraljica 318

Tunder, Franz 249, 253, 255

U

Uccellini, Marco 275

uglasbitve liturgičnih besedil 25, 26, 47, 52,
202, 321, 378, 452

- uglasbitve paraliturgičnih besedil 26, 52,
202, 452
- Ulm 210
- Urban VIII., papež 74, 131, 144, 153, 154, 192
- Urbino 182
- urejevanje skladb po tonalitetah 33
- uvertura 362
- francoska 359, 377, 389, 395, 396, 409, 476,
487, 493, 512, 530, 544, 591
 - italijanska 390, 421, 424, 428, 442, 456, 487
 - italijanska operna 149, 154, 156, 183
- V**
- Van Uffele, Agnese 150
- variacije 30, 31, 32, 35, 120, 123, 133, 238, 242,
243, 246, 304, 308, 309, 336, 337, 340, 391,
494, 539, 566, 586, 591
- kitične variacije 90, 141
 - kontrapunktske 31, 33, 243
 - na koralne melodije 33
 - na ostinatni bas 31, 95, 96
 - ornamentalne 31
- Varšava 434
- večerna glasba (v Lübecku) 249, 250, 256,
552
- večernice 25, 99, 207, 246, 323
- večernice, anglikanske 317
- večernice, protestantske 557
- večstavčnost 107, 233, 236
- Venosa (kneževina) 43
- Veracini, Francesco Maria 456
- Vergil 93, 437
- Verona 123, 458
- Versailles 350, 380, 381, 434, 438
- versi sciolti 142, 199, 430
- verzet 32, 33, 123, 128, 133, 136, 245, 246
- verzet (v angleški glasbi) 397
- vespere 25
- Viadana, Lodovico 57, 73, 118, 217
- Victoria, Tomás Luis de 192
- Vigarani, Carlo 367, 368
- Vignanello (dvorec F. M. Ruspolija) 501
- Viljem III., angleški kralj 393, 402, 497
- villanella 28, 216
- Vincenzo I. Gonzaga 39, 77, 78, 79, 80
- Vincenzo II. Gonzaga 80
- Vinci, Leonardo 184, 418, 428, 431, 444, 445,
448, 451
- virginal 336
- virginalisti 252, 336
- Vitali, Giovanni Battista 274
- Viterbo 149
- Vivaldi, Antonio 283, 287, 415, 448, 451, 456,
474, 554, 555, 564, 566, 567
- vokalna glasba 25, 29
- Voltaire (François-Marie Arouet) 481
- Volterra 176
- voluntary 337, 397
- vsebina, glasbena 108
- W**
- Walpole, Henry (sv. Henry W.) 319
- Walpurgis, Maria Antonia 434
- Walther, Johann Gottfried 113, 551, 553, 554
- Weckmann, Matthias 234, 235, 247, 252, 300,
305, 306
- Weelkes, Thomas 318, 328
- Weimar 215, 552, 553, 554, 555, 568, 579, 584
- Weissenfels 215, 217, 220, 297
- Wert, Giaches de 37, 39, 77, 78
- Wilbye, John 327
- Wilcke ► Bach, Anna Magdalena
- Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar 553,
554
- Wilhelm V., bavarski vojvoda 124
- Willaert, Adrian 85, 125
- William, Duke of Cumberland 506
- Winchester 328
- Windsor 398
- Wittenberg 109, 219
- Wöhrden 247
- Wolfenbüttel 212, 213, 220, 297, 333
- Worcester 324, 325
- X**
- Ximenes, Anastasia 465
- Z**
- Zachow, Friedrich 499
- Zarlino, Gioseffo 23, 78, 83, 84, 85, 124, 125,
210, 241
- Žary 544

- zbor (v kantati) 571, 572
- zbor (v operi) 70, 71, 94, 98, 156, 165, 169, 370, 371, 372, 405, 407, 477, 488
- zbor (v operi, oratoriju) 72, 73, 421
- zbor (v oratoriju) 191, 195, 201, 530, 532
- zbor (v sakralnih kompozicijah) 453
- Zellerfeld 543
- Zeno, Apostolo 429, 452
- Zipoli, Domenico 464
- Zittau
 - Johanneum 310
 - sv. Janez 291
- značaj ► afekti
- Zoilo, Annibale 40
- zvočni emblem 97

Ž

- žanri, glasbeni 24
 - instrumentalni 25
 - vokalni 24
- Ženevski psalter 241, 242
- žiga 281



37 €



<http://zalozba.zrc-sazu.si>