

Vedno pripravljene skladatelj

posonez
in
menuetov

Johann Philipp Kirnberger



Berlin 1757

Tiskar in prodajalec Georg Ludwig Winter, privilegirani kraljevi knjigotisk.

Prevedel, uredil in spremno besedo sestavil Leon Stefanija

Der
allezeit fertige
P o l o n o i s e n =
und
M e n u e t t e n c o m p o n i s t
von
Johann Philipp Kirnberger.



Berlin, 1767.

Gedruckt und zu finden bey George Ludwig Winter, königl. privilegirten Buchdrucker.

Prevedel, uredil in spremno besedo napisal: Leon Stefanija
Notografija: Andrej Ožbalt
Izdal in založil: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Tisk: Filozofska fakulteta
Naklada: spletni dostop
Cena: 5 goldinarjev
Datum izida: april 2006

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

78.085.2"17"
781.6"17"

KIRNBERGER, Johann Philipp, 1721-1783
Vedno pripravljeni skladatelj polonez in menuetov / Johann
Philipp Kirnberger ; prevedel, uredil in spremno besedo sestavil
Leon Stefanija. - Ljubljana : Oddelek za muzikologijo Filozofske
fakultete, 2006

Prevod dela: Der allezeit fertige Polonoissen und
Menuettencomponist

ISBN 961-237-152-0

226127872

KAZALO

Predgovor	1
 Tabele	
za poloneze	9
za menuete	10
za trie	10
 Izvirni notni seznami	
za poloneze	11
za menuete	19
za trie	22
 Klavirski izvlečki notnih seznamov	
za poloneze	26
za menuete	34
za trie	37
 Spremna beseda	 40
Viri	46
Literatura	47



Vorbericht.

Die Noten, welche auf den nachfolgenden wenigen Blättern erscheinen, sind der Stoff zu einer unzählbaren Menge von Polonoisen, Menuetten und dazu gehörigen Trios. Ein jeder der nur Würfel und Zahlen kennt, und Noten abschreiben kann, ist fähig, sich daraus so viele der genannten kleinen Stücke, vermittelst eines oder zweener Würfel zu componiren, als er nur verlangt. Man verfährt damit also:

Hat man mit einem Würfel eine Zahl geworfen; so suchet man in den Tabellen auf welchen die Nummern stehen, nach dem man nämlich Polonoisen, Menuetten oder Trios verfertigen will, in dem ersten Fache von der Linken zur Rechten, die Zahl auf welchen man geworfen hat. In dem Fache, welches unter jeder dieser Zahlen, von oben nach unten zu geht, nimmt man hierauf, bey jedem Wurf, welche vorn angezeigt sind, die Zahl so daselbst steht, suchet sie in dem Notenplane, von der Art Stücke, die man sehen will, auf, und schreibt den darunter stehenden Tact hin. Auf diese Art wird bey jedem Wurf ein Tact, und mit sechs oder acht Würfen der erste Theil einer Polonoise, Menuet oder Trios fertig. Mit dem zweyten Theile verfährt man eben so, daß man einen Wurf nach dem andern hinschreibt: und wenn die Würfe zum zweyten Theile geendigt sind; so setzt man zum dritten Tact des ersten Theils das Zeichen S, um anzuzeigen, daß man die darauf folgende Tacte des ersten Theils wiederholen, und damit schließen müsse. Zur Bequemlichkeit derer Liebhaber, welche sich der Mühe überheben wollen jeden Tact besonders abzuschreiben, ist auch von allen drey Stücken jeder Tact besonders auf kleinen Charten gedruckt. Die so zur Menuet gehören, sind mit einem M, und die zum Trio mit einem T gezeichnet: die zur Polonoise aber sind ohne Zeichen. Man muß also, wenn man sich, anstatt zu schreiben, dieser Charten bedienen will, jede Art besonders verwahren, und denn allemal den Tact, den man geworfen hat, aus dem Päckchen heraus ziehen, und einen nach den andern zusammen setzen; so steht das Stück in Partitur.

Bedient man sich zweener Würfel, so suchet man im zweyten Fache von der Linken zur Rechten die geworfene Zahl auf, und verfährt im übrigen wie mit einem Würfel. Nur muß man die Zahlen, die man mit beyden Würfeln geworfen hat, allemal zusammen rechnen, und in dem Fache des Productes der beyden Würfel suchen: denn in jedem Fache ist dieses Product zweener Würfel zusammen genommen. *B. E.* Man hätte mit dem einen Würfel 2 mit dem andern 3 geworfen; so sucht man unter 5. Hätte man 7 und 5 geworfen; so sucht man unter 12.

Will man sich der Würfel gar nicht bedienen; so darf man nur sich freywillig Zahlen annehmen, welche man will, die man geworfen haben könnte; und damit eben so verfahren, als wenn man gewürfelt hätte. Nur muß man in dem Fache entweder von einem oder von zweenen Würfeln bleiben, in welchem man angefangen hat. *B. E.* Man hätte zur Polonoise, mit zweenen Würfeln auf den ersten Wurf 4 und 3 geworfen; so setzt man aus dem Fache unter der Zahl 7, den 72 Tact. Der zweyte Wurf sey 2 und 1, so setzt man unter 3 den 24 Tact. Der dritte Wurf sey 6 und 6, so nimmt man unter 12 den 146 Tact. Und so weiter.

Predgovor¹

Note, ki jih prinaša nekaj nadaljnjih strani, so snov za nešteto množico polonez in menuetov ter pripadajočih triov. Vsakdo, ki zna metati kocko in šteti ter prepisovati note, zmore s pomočjo ene ali dveh kock skomponirati toliko omenjenih skladb, kolikor želi.

Ko met kocke pokaže številko, jo je treba poiskati vodoravno v vrstici ustrezne tabele, v kateri so številke, od leve proti desni. Po teh številih bodo izgotovljene poloneze, menueti in trii. V prvem predelu stolpca in vrste tabele poiščemo številko, ki jo pokaže met kocke, in v notnem seznamu poiščemo in izpišemo takt, ki je označen z isto številko. Na ta način bo nastal z vsakim metom kocke po en takt, s šestimi ali osmimi meti pa poloneza, menuet ali trio. Za drugi del skladbe je treba postopek ponoviti enako kot za prvi, namreč tako, da število takta, ki ga pokaže vržena kocka, poiščemo v notnem seznamu in takt s tem številom nato izpišemo. Ko se meti za drugi del skladbe iztečejo, je treba k tretjemu taktu prvega dela skladbe postaviti znak §, da bi pokazali, da se morajo temu znaku sledeči takti prvega dela skladbe ponoviti in potem končati skladbo. Za udobje tistih ljubiteljev, ki se želijo osvoboditi truda prepisovanja vsakega posameznega takta, je za vsako od treh plesnih zvrsti vsak takt posebej natisnjen na majhnih notnih seznamih. Tisti, ki sodijo k menuetu, so označeni s črko M, tisti za trio s črko T in za polonezo s črko P. Torej če želimo namesto izpisanih taktov uporabljati pripravljene razreze taktov, moramo vsak kupček hraniti posebej, in vsakokrat številko s tistim taktom, ki jo je pokazal met kocke, potegniti iz zavojčka s posameznimi takti ter takte nato nanizati drugega za drugim. Tako koščki prerastejo v partituro.

Pri komponiranju z dvema kockama gledamo vrženo število tudi v drugem delu tabele od leve proti desni. Sicer pa je postopek enak kot pri komponiranju z eno kocko, le števila, ki jih vržemo s kocko, je treba seštevati in jih poiskati v delu s številkami taktov za dve kocki. V njem so namreč seštevki obeh kock. Na primer, če bi z eno kocko vrgli 2 in z drugo 3, bi poiskali 5, če pa bi vrgli 5 in 7, bi iskali 12.

Če pa sploh ne želimo uporabljati kock, je mogoče prostovoljno izbirati števila, ki bi jih mogli vreči s kocko. Z njimi postopamo enako, kakor če bi jih vrgli s kocko. Na primer, če bi pri polonezi z dvema kockama ena pokazala 4 in druga 3, bi postavili za dobljeno številko 7 poiskali takt številka 72. Če drugi met prinese številko 2 in 1, potem seštevek 3 ukazuje poiskati 24. takt. Če je tretji met 6 in 6, seštevek 12 zahteva poiskati in prepisati takt 146. In tako naprej.

¹ Prevod sledi mikrofilmanim kopijam izvirnika iz Musikwissenschaftlichen Institut der Albertus-Magnus-Universität zu Köln, ki so zveste Kirnbergerjevemu izvirniku v Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek.

Vorbericht.

Um mit recht leichter Mühe viele Polonoisen, Menuetten oder Trios zu haben, darf man nur vierzehn Nummern entweder werfen, oder willkürlich erwählen, und daraus ein Stück verfertigen. Ist dieses geendiget, so nehme man bey dem zweyten Stück die zweyte Nummer des schon fertigen Stücks zum ersten, behalte die folgenden in ihrer Ordnung, und lasse die erste Nummer darauf die letzte seyn. Hernach mache man die dritte Nummer eben dieses Stücks zum ersten; so wird im Ditzel die zweyte zur letzten, u. s. f. Eben so kann man mit den Nummern auch rückwärts verfahren. Z. E.

vorwärts.		rückwärts.	
erste Polonoise:	8. 10. 6. 6. 5. 3.	siebente Polonoise:	3. 5. 6. 6. 10. 8.
zweyte :	10. 6. 6. 5. 3. 8.	achte :	5. 6. 6. 10. 8. 3.
dritte :	6. 6. 5. 3. 8. 10.	neunte :	6. 6. 10. 8. 3. 5.
vierte :	6. 5. 3. 8. 10. 6.	zehnte :	6. 10. 8. 3. 5. 6.
fünfte :	5. 3. 8. 10. 6. 6.	elfte :	10. 8. 3. 5. 6. 6.
sechste :	3. 8. 10. 6. 6. 5.	zwölfte :	8. 3. 5. 6. 6. 10.

und so ist der erste Theil zu zwölf Polonoisen fertig. Auf gleiche Weise verfährt man auch mit dem zweyten Theile. Die immer verschiedenen Anfänge und Enden, und die verschiedene Wirkung, die jeder Tact thut, wenn er an einer andern Stelle und in anderer Verbindung steht, werden schon eine Mannigfaltigkeit hervorbringen.

Wer diesen Polonoisen, Menuetten und Trios nur zum Clavier haben will: der schreibt sich, bey jedem Tacte auf dem Notenplane die beyden Zeilen ab, welche mit dem Sopran- und Bassschlüssel versehen sind, als in welchen er das finden wird, was von jedem Tacte auf dem Clavier ausgeführt werden kann. Wer sie aber für zwey Violinen und Bass haben will, der schreibt die beyden Zeilen vor denen der Violinschlüssel steht, und die Zeile mit dem Bassschlüssel, besonders: so sind sie zur Ausführung fertig. Wer sie in Partitur sehen will, dem ist nicht nöthig zu sagen was und wie er schreiben soll.

Durch den mit Gleich erwählten altfränkischen Titel, welcher diesen Blättern vorgesetzt ist, hat man stillschweigend mit zu verstehen geben wollen, daß man sich eben nicht die Componisten von Profession, durch die Bekanntmachung dieses Spielwerks, verbindlich zu machen suche. Man hat vielmehr den Liebhabern der Musik, die der Gekunst gar nicht kundig sind, eine neue Art eines Spiels in die Hände geben wollen, welches sie zuweilen in ihren Ergehungsstunden mit dem L'Hombre-Tische verwechseln können. Sie haben dabey den Vortheil, daß sie eben so reich, und mit eben so kaltem Blute von diesem Spiele wieder aufstehen können, als sie sich dazu niedergesetzt hatten: und doch allezeit ein oder mehreres musikalisches Ergögnis- oder Uebungsstückchen zum Geminsse davon tragen.

Auch diejenigen, deren Beruf es mit sich bringt, Gesellschaften, welche in der Absicht sich zu belustigen zusammen gekommen sind, mit Abspielung von Tanzstücken zu unterhalten, können aus diesen Blättern immer neuen Vorrath schöpfen

UVOD

Da bi z resnično malo truda dobili mnogo polonez, menuetov in triov, je treba bodisi vreči bodisi samovoljno izbrati samo štirinajst števil in iz njih sestaviti skladbo. Ko to storimo, vzamemo pri drugi skladbi drugo številko že narejene skladbe kot prvo, zadržimo naslednje v enakem redu in dopustimo, da prva številka postane zadnja. Zatem postavimo tretjo številko te skladbe na mesto prve, tako da druga postane zadnja itn. Prav tako je mogoče številke nizati vzvratno. Na primer

naprej	nazaj
prva poloneza: 8, 10, 6, 6, 5, 3	sedma poloneza: 3, 5, 6, 6, 10, 8
druga " : ", 10, 6, 6, 5, 3, 8	osma " : ", 5, 6, 6, 10, 8, 3
tretja " : ", " , 6, 6, 5, 3, 8, 10, 8	deveta " : ", " 6, 6, 10, 8, 3, 5
četrt " : ", " , " , 6, 5, 3, 8, 10, 8, 6	deseta " : ", " , 6, 10, 8, 3, 5, 6
peta " : ", " , " , " , 5, 3, 8, 10, 8, 6, 6	enajsta " : ", " , " , " , 10, 8, 3, 5, 6, 6
šesta " : ", " , " , " , " , 3, 8, 10, 8, 6, 6, 5	dvanajsta " : ", " , " , " , " , 8, 3, 5, 6, 6, 10

in tako je prvi del za dvanajst polonez narejen. Na enak način je treba ravnati z drugim delom. Vedno drugačni začetki in konci, in različen učinek, ki ga povzroči vsak takt, ko nastopi na drugem mestu in v drugi povezavi, porodijo raznolikost.

Kdor želi poloneze, menuete in trie samo za klavir, naj si iz notnega seznama za vsak takt izpiše iz obeh vrstic, ki imata basovski in violinski ključ, to, kar je mogoče zaigrati na klavir. Kdor pa jih želi za dve violini in bas, prepíše obe vrstici z violinskim ključem posebej in vrstico z basovskim ključem posebej: tako je skladba pripravljena za izvedbo. Kdor pa bi jih želel videti v partituri, mu ni treba govoriti, kako naj jih prepíše.

S težavno izbranimi starofrancoskimi naslovi, ki jih imajo priloženi listi, je bilo treba molče priznati, da se z objavo tega glasbenega mehanizma ne poskuša obvezati poklicnih skladateljev. Gre za to, da ljubitelji glasbe, nevesči umetnosti komponiranja, dobijo v roke novo vrsto igre, ki bi v uricah oddiha kdaj pa kdaj nadomestila igro s kartami. Pri njo ima ta igra to prednost, da se jo lahko prav hladnokrvno večkrat prekiniti: in kljub temu vedno eden ali več njih dobi zabavne ali prste razgibavajoče skladbice.

Tudi tisti, ki jim poklic veleval, da preigravajo plesne skladbe za družbe, željne zabave, lahko iz teh lističev črpajo vedno nove zaloge, če seveda nočejo celo leto

Vorbericht.

5

schöpfen: wenn sie etwa nicht das ganze Jahr hindurch mit den Reboutentänzen, welche man dem letztern Carneval zu danken hatte, auszukommen gedenken. Es ist möglich, nach eben dieser Art, ihnen auch zu Verfertigung grösserer Stücke, z. E. Sinfonien, behülflich zu seyn.

Einem wirklichen Compositionsverständigen wird zum wenigsten, die in diesen Tabellen vorkommende, so mannigfaltige Ausbildung eben derselben Harmonie, über einerley Grundstimme, nicht ganz zuwider seyn. Ein angehender Consequer kann vielleicht daraus einigen Vortheil, zur Sammlung eines Vorraths von Veränderungen der musikalischen Figuren, ziehen. Nicht einmal zu gedenken, daß einem, der sich die ächte Geseht Poshnische Tänze bekannt machen will, die Tabellen, welche auf Polonoisen eingerichtet sind, Dienste leisten können: indem darinn keine Figur befindlich ist, von der man nicht überzeugt wäre, daß sie dem Geschmacke der Poshen gemäß sey.

Sollte aber, dieser treuherzigen Anzeige ungeachtet, dennoch jemand sich finden, welcher diese Kleinigkeit mit einem spöttischen Lächeln beehren wollte: so gesteht der Verfasser aufrichtig, daß er selbst der erste gewesen, welcher recht herzlich gelacht hat, als ihm, nach einigen schlaflosen Nächten, die Verbesserung und Ausführung dieses Unternehmens, dessen Erfindung ihm nur sehr unvollkommen zu Händen gekommen, so gut gelungen war.

Zum wenigsten hat dieses musikalische Spielwerk, einem scharfsinnigen Meßkünstler und Algebristen, ich meyne den Herrn D. Gumpert, nicht unwürdig zu seyn geschienen, den Grund und die Möglichkeit dieser Unternehmung, in folgenden Worten, welche er darüber aufzusetzen, sich die gütige Mühe genommen, darzutun:

„Die Versetzungen oder Combinationes der Zahlen oder Sachen lassen sich auf allerhand Art gedenken. Z. E. Man kann sich einmal vorstellen, daß von zehn Personen, die um einen Tisch sitzen sollen, bald Cajus oben an und Sempronius gleich nach ihm sitze, bald umgekehrt, und so kann man sowohl diese beyden, als die übrigen acht, immer eine Stelle nach der andern einnehmen lassen. Man sieht leicht, daß diese Art von Versetzung die zahlreichste seyn muß, weil man sich hier an keine Ordnung und an kein Gesetz bindet. Die Regel, nach welcher dieses berechnet wird, drucken die Mathematiker also aus; wenn m für die Anzahl der Personen genommen wird; so ist die Summe der ganzen Progression wie $m(m-1)(m-2)(m-3) \dots 1$. Gesezt nun, es wären 10 Personen; so muß man 10 mal 9 mal 8 u. s. f. bis 1, oder welches einerley ist 1 mal 2 mal 3 bis 10, von unten herauf durch einander multipliciren. Diese Art von Combinationen findet bey den Melodien und einzelnen Noten statt. Die ungeheure Menge der Wörter in allen wirklichen oder möglichen Sprachen, entsteht eben daher aus der Versetzung von etwa 20 Buchstaben.

„Eine andere Art von Versetzungen ist diejenige, da man zwar alle mögliche Verbindungen verlangt, jedoch diejenigen davon ausschliesst, welche schon einmal vorgekommen sind, ob sie gleich zum zweyten male in einer andern Ordnung erscheinen. Alle Hazard- oder Glücksspiele beruhen auf diesem Grunde. Eine Karte enthält 40 Blätter, daraus bekömmt man z. E. 9. Hier können zwar die 9 ungemein sehr verschieden seyn, allein es kömmt mir hier nicht darauf an, ob ich die beste zuerst oder zuletzt erhalte. Mein Endzweck ist erreicht, und mein Glück in beyden Fällen gleich groß, wenn ich sie nur habe. Man berechnet dieses also; man multipliciret wie vorhin von oben herunter 40 durch 39 durch 38 u. s. f. allein

shajati samo z redutnimi plesi, za katere se je treba zahvaliti zadnjemu karnevalu. Na enak način si lahko pomagajo tudi pri izgotavljanju večjih skladb, na primer simfonij.

Pravemu poznavalcu kompozicije v notnih seznamih vsaj ne bodo povsem zoprne različne podobe na isto harmonijo, na isti osnovni ton. Začetnik bo morda mogel iz tega potegniti določene koristi pri zbiranju zaloge načinov spreminjanja glasbenih figur. Ne kaže pa niti pomisliti, da bodo tabele, ki so namenjene polonezam, pomagale tistemu, ki se želi seznaniti z resničnim načinom komponiranja poljskih plesov: v njih ni nobene figure, za katero bi mogli biti prepričani, da ustreza okusu Poljakov.

Če pa bi se kljub temu prostodušnemu naznanilu vendarle našel kdo, ki bi to malenkost želel počastiti s porogljivim nasmehom: avtor iskreno priznava, da je sam prvi, ki se je iz srca smejal, ko se mu je po nekaj nočeh brez spanca tako dobro posrečilo izboljšati in dokončati to podjetje, katerega iznajdba mu je prišla pod roke zelo nepopolna.

Ta glasbeni mehanizem se vsaj bistrournemu merilnemu mojstru in algebraiku – mislim na gospoda D. Kumpertza – ni zdel nevreden in je predstavil osnovo in možnosti za to podjetje z naslednjimi prijaznimi besedami:

"O premeščanju številčnih kombinacij ali stvari je mogoče razmišljati na različne načine. Na primer, predstavljati si je mogoče, da bi od desetih oseb za mizo enkrat na čelu sedel Kajus, Tempronius pa tik ob njem, drugič obrnjeno. Tako je mogoče obema, kakor tudi drugim osmim, vedno najti določeno mesto glede na tega ali onega. Lahko je uvideti, da mora biti ta način premeščanja najbolj številčen, ker nihče ni vezan na red ali kak zakon. Pravilo, po katerem se to premeščanje preračunava, tolmačijo tudi matematiki; če m pomeni število oseb, je vsota celotne progresije $m) m-1) m-2) m-3) \dots$ Predočimo si 10 oseb: množiti bi morali 10 krat 9 krat 8 itn. do 1 ali, kar je enako, 1 krat 2 krat 3 do 10. Ta način kombinacij se odvija pri melodijah in posameznih notah. Neznansko velika množica besed v vseh resničnih ali možnih jezikih nastaja prav zato s premeščanjem nekaj več kot 20 črk.

Drugačne vrste premeščanje je tisto, kjer se zahtevajo sicer vse mogoče povezave, vendar se med njimi izključuje tiste, ki so enkrat že nastopile, čeprav se drugič pojavijo v drugačnem sosledju. Vse igre na srečo ali kockanje temeljijo na tej osnovi. Igralne karte imajo 40 kosov, od njih na primer dobim 9 povsem različnih, vendar tu ne gre za to, ali dobim najboljšo karto na začetku ali na koncu. Moj končni cilj je dosežen in moja sreča v obeh primerih enako velika, če jo le imam. Torej ko to preračunam, je treba, kot zgoraj, množiti 40 krat 39 krat 38 itn., le da s to razliko,

Vorbericht.

„allein mit dem Unterschiede, daß man hier erstens ~~alle~~ so viel Glieder verdoppelt als man Einheiten zu verbinden hat, als in unserm Falle 9, und zweitens ein jedes wiederum durch die Zahlen von 1 bis 9 rückwärts dividirt, als 40 mal 39 mal 38:c. bis 32. Mathematisch drückt man es also aus $\frac{m}{1} \cdot \frac{m-1}{2} \cdot \frac{m-2}{3} \cdot \frac{m-3}{4} \dots \frac{m-8}{9}$. Diese Summe wird gleichfalls „ungeheuer groß, jedoch viel kleiner als die vorige. Wieder auf eine andere Art lassen sich die Zahlen und Sachen viel „eingeschränkter verbinden. Wie, wenn in einem Schauspiele 10 Bänke wären, auf deren jeder 10 Personen sitzen könnten, dabey aber das Gesetz beobachtet würde, daß diejenigen, so den untersten Rang bekleideten, nicht weiter als „auf die letzte, die den zweyten Rang hätten, nicht weiter als auf die vorletzte Bank, und umgekehrt auch die höhern „Standespersonen auf keine niedrige Bank, als die ihrem Range gemäß ist, kommen dürfen. Weil nun aber alle „die so auf einer Bank sitzen, ihre Stellen mit einander verwechseln können; so könnte man die Frage aufwerfen, auf „wie vielerley Art können sie sich mit einander verwechseln, so daß immer andre zehen hinter einander zu sitzen kämen? „In diesem Falle sieht man gar leicht, daß alle die Verbindungen so vorhin aus einer Reihe in die andre möglich waren, hinweg fallen. Die Berechnung wird also von der vorigen verschieden seyn müssen. Wer sich die Mühe giebt es zu „überdenken, wird finden, daß diese leichte Regel dabey statt findet. Man multiplicirt die Anzahl der Personen auf „einer jeden Bank so vielfach mit sich selbst als Bänke sind, nämlich wenn die Anzahl der Personen m, der Bänke n heißt, „so ist die Summa $= m^n$ oder die n dignität von m. In dem gegebenen Exempel also 10 mal 10 mal 10 c. „folglich 10000000000. welches 10 tausend Millionen ausmacht.

„Dieses ist der Fall von diesen Compositionen, die, wenn sie nur bis 6, oder für einen Würfel gesetzt wären, „schon bis auf 14 Ziffern kommen müßten, welches wenigstens 10 Billionen oder 10 Millionen mal Millionen beträgt. „Da es aber bis auf 11 gesetzt ist, oder für 2 Würfel, so geht es wenigstens bis auf 16 Ziffern oder 1000 Billionen, „eine Summe die fast unaussprechlich ist. Und so können unzählige Progressionen, nachdem verschiedene Bedinge dabey „sind, vorkommen, die alle ihre besondere Regeln haben.

Nach diesem Vorbericht, empfiehlt sich der Gewogenheit des geneigten Lesers beßens,

der Verfasser.



Tabelle

UVOD

da se podvoji toliko členov, kolikor enot je na voljo za povezavo, torej v našem primeru 9, in drugič vsako nadalje navzdol deliti s števili od 1 do 9, kot $40/1$ krat $39/2$ krat $38/3$ do $32/9$. Matematični izraz za to je $m/1) m-2/1) m-3/1) \dots m-8/9)$. Seštevek bo enako nezaslišano visok, vseeno pa manjši od predhodnega. Števila in stvari je mogoče povezati tudi na veliko bolj zamejen način. Recimo da bi bilo v gledališki igri 10 klopi in na njih 10 oseb, pri tem pa bi upoštevali zakon, po katerem tista oseba, ki ima najnižji rang, ostane na deseti klopi, druga oseba, ki ima drugi rang, sme do predzadnje, in obrnjeno: za osebe z visokim rangom, ki ne smejo sedeti na nižjih klopih od tistih, ki ustrezajo njihovem položaju. Ko tako vsaka oseba sedi na svoji klopi, se nekatere lahko presedajo. Odtod vprašanje: na koliko načinov se lahko med seboj zamenjajo? V tem primeru je mogoče zlahka videti, da vse doslejšnje povezave odpadejo. Izračun se mora torej razlikovati od predhodnih. Kdor se pomudi premisliti, bo ugotovil, da gre za preprosto pravilo. Množiti je treba število oseb na vsaki posamezni klopi tolikokrat, kolikor je klopi: če je število oseb m , klopi pa n , je vsota m^n ali n na potenco z m . V danem primeru torej 10 krat 10 krat 10 mn , torej 10000000000, kar znaša 10 tisoč milijonov.

To je primer s tovrstnimi kompozicijami. Če so do 6 ali sestavljene samo za eno kocko, že pridejo do 14-mestnega števila, kar je vsaj 10 bilijonov ali milijon krat milijon. Če pa je kompozicija sestavljena do 11, torej za dve kocki, potem pride vsaj do 16-mestnega števila ali 1000 bilijonov, do števila, ki se ga skoraj ne da izgovoriti. Tako je mogoče priti do nešteto rešitev prek različnih načel, od katerih ima vsako svoja posebna pravila."^[2]

Po tem predgovoru se najbolje občuti prijaznost naklonjenega bralca.

Avtor

² (Op. prev.) Ker se v triu 7. takt prvega dela in 7. in 8. takt drugega dela ponovijo, je v prvem delu mogočih 6^7 , v drugem delu pa 6^6 kombinacij, torej v celotne triu približno 13.000.000.000 kombinacij.

Pri menuetu je 8. takt tako v prvem kot drugem delu enak, torej $6^7 \times 6^7 = 5^{14}$, torej 78.000.000.000.

Pri polonezi z eno kocko gre za $6^6 \times 6^8 = 6^{14}$, z dvema kockama, ki za takt 6 prvega dela prinaša 7 in ne 11 različic, pa gre za $11^5 \times 7 \times 11^8$, torej za okoli 241.000.000.000.000 variant.

TABELE

ZA PRVI DEL POLONEZE POLONEZE

7

Tabelle der Würfe zu Polonoisen.

Zum ersten Theile.

mit einem Würfel	1	2	3	4	5	6					
mit zwey Würfeln	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1 Wurf	70	10	42	62	44	72	114	123	131	138	144
2 " "	34	24	6	8	56	30	112	116	147	151	153
3 " "	68	50	60	36	40	4	126	137	143	118	146
4 " "	18	46	2	12	79	28	87	110	113	124	128
5 " "	32	14	52	16	48	22	89	91	101	141	150
6 " "	58	26	66	38	54	64	88	98	115	127	154

** 2 Sum

ZA DRUGI DEL POLONEZE

Zum zweyten Theile.

mit einem Würfel	1	2	3	4	5	6					
mit zwey Würfeln	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1 Wurf	80	20	82	43	78	69	90	129	103	142	152
2 " "	11	77	3	41	84	63	92	99	140	149	102
3 " "	59	65	9	45	29	7	86	107	111	97	135
4 " "	35	5	83	17	76	47	94	122	145	134	148
5 " "	74	27	67	37	61	19	96	105	133	120	136
6 " "	13	71	1	49	57	31	85	93	109	100	108
7 " "	21	15	53	73	51	81	95	106	117	119	130
8 " "	33	39	25	23	75	55	104	121	125	132	139

Da Capo vom dritten Tacte des ersten Theils an.

Tabelle

9

TABELE

ZA MENUET

Table pour un Menuet avec un Dé.

Premiere Partie.							V	Seconde Partie.						
	1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6	
1 Jet	23	63	79	13	43	32	1 Jet	33	55	4	95	38	44	
2 - -	77	54	75	57	7	47	2 - -	60	46	12	78	93	76	
3 - -	62	2	42	64	86	84	3 - -	21	88	94	80	15	34	
4 - -	70	53	5	74	31	20	4 - -	14	39	9	30	92	19	
5 - -	29	41	50	11	18	22	5 - -	45	65	25	1	28	17	
6 - -	83	37	69	3	89	49	6 - -	68	6	35	51	61	10	
7 - -	59	71	52	67	87	56	7 - -	26	91	66	82	72	27	
8 - -	36	90	8	73	58	48	8 - -	40	81	24	16	85	96	

Table

ZA TRIO

10

Table des Jets pour les Trios.

Pour la premiere Partie.							Pour la seconde Partie.						
	1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6
1 Jet	81	78	8	84	39	59	1 Jet	94	40	79	58	7	38
2 - -	57	45	69	6	28	71	2 - -	47	55	5	93	91	68
3 - -	67	30	26	4	18	37	3 - -	62	46	3	66	70	19
4 - -	2	65	53	22	35	16	4 - -	72	17	60	23	1	29
5 - -	90	14	43	51	89	86	5 - -	25	31	54	15	74	80
6 - -	41	33	95	12	75	49	6 - -	64	85	21	13	44	36
7 - -	24	10	88	83	61	77	7 - -	48	11	42	27	52	34
8 - -	56	73	63	92	96	20	8 - -	87	76	82	32	50	9

Polonoife.

IZVIRNI NOTNI SEZNAMI P O L O N E Z A

Polonoise. 1 2 3 4 5 1

Viol. 1.

Viol. 2.

Clov.

6 7 8 9 10

II

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

III

21 22 23 24 25

26 27 28 29 30

IV

31 32 33 34 35

36 37 38 39 40

This musical score is for a piece titled 'POLONEZA'. It is divided into two systems, III and IV. System III contains measures 21 through 30, and System IV contains measures 31 through 40. The score is written for four staves: two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and triplets (3) indicated. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The measures are numbered 21 through 40 at the top of each staff line.

41 42 43 44 45

46 47 48 49 50

VI

51 52 53 54 55

56 57 58 59 60

61 62 63 64 65



66 67 68 69 70



VIII

R 2

71 72 73 74 75



76 77 78 79 80



81 82 83 84 85

86 87 88 89 90

X 91 92 93 94 95

96 97 98 99 100

IZVIRNI NOTNI SEZNAMI P O L O N E Z A

XI
XI

101 102 103 104 105

106 107 108 109 110

XII 111 112 113 114 115

116 117 118 119 120

IZVIRNI NOTNI SEZNAMI P O L O N E Z A

XIII

121 122 123 124 125

126 127 128 129 130

XIV

131 132 133 134 135

136 137 138 139 140

IZVIRNI NOTNI SEZNAMI P O L O N E Z A

xv
xv

141 142 143 144 145

146 147 148 149 150

xvi
151 152 153 154

Menuet. 1 2 3 4 5 6 7 XVIII

2. Violini unis:

Clav.

8 9 10 11 12 13 14

15 16 17 18 19 20 21

22 23 24 25 26 27 28 E

29 30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40 41 42

XIX

43 44 45 46 47 48 49

50 51 52 53 54 55 56

57 58 59 60 61 62 63

XX

64 65 66 67 68 69 70

71 72 73 74 75 76 77

78 79 80 81 82 83 84

IZVIRNI NOTNI SEZNAMI M E N U E T

85 86 87 88 89 90 91 XXI

92 93 94 95 96

F

XXII

Trio. 1 2 3 4 5 6

Viol. 1. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Viol. 2. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Cla. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18 XXIII

19 20 21 22 23 24

F 2

IZVIRNI NOTNI SEZNAMI T R I O

XXIV

25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41 42 XXV

43 44 45 46 47 48

49 50 51 52 53 54

55 56 57 58 59 60

61 62 63 64 65 66 XXVII

67 68 69 70 71 72

IZVIRNI NOTNI SEZNAMI T R I O

XXVIII

73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84

85 86 87 88 89 90 XXIX

91 92 93 94 95 96

H

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15

16 17 18 19

Measures 20-23 of the Poloneza. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the right hand features eighth-note patterns and trills. The left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Measures 24-27 of the Poloneza. Measure 24 includes a triplet in the right hand. Measures 25 and 26 feature trills and eighth-note patterns. The left hand continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Measures 28-31 of the Poloneza. Measure 28 starts with a trill in the right hand. Measures 29-31 show a continuation of the eighth-note melody in the right hand. The left hand maintains the eighth-note bass line. The word "Polonea" is written at the end of the system.

Measures 32-35 of the Poloneza. Measures 32-34 consist of eighth-note patterns in both hands. Measure 35 features a trill in the right hand. The left hand continues with eighth notes.

Measures 36-39 of the Poloneza. Measures 36-38 feature triplet markings over eighth notes in the right hand. Measure 39 continues the eighth-note melody. The left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

40 41 42 43

44 45 46 47

48 49 50

51 52 53

54 55 56 57

The musical score is written for piano in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. Measures 40-43: The right hand features a complex sixteenth-note pattern, while the left hand has a simple bass line. Measure 41 includes a triplet in the left hand. Measures 44-47: The right hand continues with sixteenth-note patterns, and the left hand provides a steady bass line. Measure 46 has a triplet in the right hand. Measures 48-50: Similar to the previous system, with intricate right-hand patterns and a supporting left hand. Measure 49 includes a triplet in the right hand. Measures 51-53: The right hand has a more active melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand remains simple. Measure 53 features a trill in the right hand. Measures 54-57: The final system shows a continuation of the right-hand melody and a more active left-hand bass line. Measure 57 has a triplet in the right hand.

58 59 60 61

62 63 64 65

66 67 68 69

70 71 72 73

74 75 76 77

78 79 80 81

82 83 84 85

86 87 88 89

90 91 92 93

94 95 96 97

98 99 100 101

102 103 104 105

106 107 108 109

110 111 112 113

114 115 *tr* 116 117 118

119 120 121 122

123 124 125 126

127 128 129 *tr* 130

131 132 133 134

135 136 *tr* *tr* *tr* 137 *tr* 138

139 140 141 142

143 144 145 *tr* 146

147 148 149 150

151 152 153 154

Piano

The musical score is for a piano piece titled 'Menuet'. It is written for piano and consists of 30 measures. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The measures are numbered 1 through 30. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 30.

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30

31 *tr* 32 33 *tr* 34 *tr* 35 36

37 38 39 *tr* 40 41 *tr* 42

43 44 45 *tr* 46 47 *tr* 48

49 50 51 52 *tr* 53 *tr* 54

55 *tr* 56 57 58 59 60

61 *tr* 62 63 64 65 66 *tr*

35

Musical score for Menuet, measures 67-96. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, trills (tr), triplets (3), and repeat signs. The measures are numbered 67 through 96. The piece concludes with a final double bar line and a fermata over the final note in measure 96.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

37

Musical score for piano, measures 37-72. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, trills, triplets, and repeat signs. The key signature is one flat (B-flat).

Measures 37-42: Treble clef has eighth-note patterns and trills; bass clef has quarter and eighth notes.

Measures 43-48: Treble clef has eighth-note patterns and trills; bass clef has quarter and eighth notes.

Measures 49-54: Treble clef has quarter notes and trills; bass clef has eighth-note patterns and quarter notes.

Measures 55-60: Treble clef has quarter notes and trills; bass clef has eighth-note patterns and quarter notes.

Measures 61-66: Treble clef has quarter notes and trills; bass clef has quarter notes.

Measures 67-72: Treble clef has eighth-note patterns and quarter notes; bass clef has quarter notes and eighth-note patterns.

Musical score for Trio, measures 73-96. The score is written for piano (klavir) and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and trills. Measure numbers 73 through 96 are indicated above the staves. The piece concludes with a double bar line at measure 96.

Measures 73-78: Treble staff has a half note G4, a quarter rest, and a half note A4. Bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Measure 74 has a repeat sign. Measure 75 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 76 has a half note G4, a quarter rest, and a half note A4. Measure 77 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 78 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

Measures 79-84: Treble staff has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Bass staff has a half note G3, a quarter note F#3, and a half note E3. Measure 80 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 81 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 82 has a half note G4, a quarter rest, and a half note A4. Measure 83 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 84 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

Measures 85-90: Treble staff has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Bass staff has a half note G3, a quarter note F#3, and a half note E3. Measure 86 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 87 has a half note G4, a quarter rest, and a half note A4. Measure 88 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 89 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 90 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

Measures 91-96: Treble staff has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Bass staff has a half note G3, a quarter note F#3, and a half note E3. Measure 92 has a half note G4, a quarter rest, and a half note A4. Measure 93 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 94 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 95 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 96 has a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

Ker gre za danes manj znanega glasbenika, skladatelja in teoretika, kaže omeniti nekaj drobcev iz Kirnbergerjevega življenja in dela, saj to omogoča vsaj bežen vpogled v idejno in duhovno okolje nastanka spisa *Vedno pripravljeni skladatelj polonez in menuetov*. Na koncu dodana seznama virov in literature na tematiko Kirnbergerjevega spisa ponuja zainteresiranemu bralcu izhodiščne podatke o sorodnih delih in problematiki, ki so jo sprožile doslej.

Kdo je Johann Philipp Kirnberger (1721-1783)?

Osemnajstletni Kirnberger je pridobljeno glasbeno znanje in veščino igranja na violino, čembalo in orgle dve leti izpopolnjeval pri Johannu Sebastianu Bachu. Leta 1741 se je za desetletje odpravil na Poljsko in služboval kot domači učitelj glasbe in nekaj časa delal kot glasbeni vodja nekega poljskega benediktinskega samostana. V Nemčijo se je vrnil leta 1751. Po postankih v Coburgu and Gothi je šel v Dresden in nato Berlin, kjer je nekaj let igral violino v orkestru pruske dvorne kapele. Nato se je leta 1754 pridružil kapeli pruskega princa Heinricha, od leta 1758 do smrti pa je ostal v službi pruske princese Anne Amalie. Razen enega so tako vsa Kirnbergerjeva dela nastala v času službovanja pri princesi Anni Amaliji (1723-1787), najmlajši sestri Frederika II.

Kirnbergerjevo življenjsko in ustvarjalno okolje v Berlinu – mestu, v katerem so tedaj živeli tudi tako pomembni glasbeniki in glasbeni teoretiki kot so J.J. Quantz, C.P.E. Bach, F. Benda, C.F. Fasch, brata Graun, J.F. Agricola in F.W. Marpurg – posrečeno nakazujejo glasbeni nazori princese Anne Amalie. O skladateljih svojega časa je namreč izrekala krepke kritične besede, razen seveda o tistih, ki so sodili v "njen krog". (Vanj so med drugim sodili Carl Philipp Emanuel Bach, ki mu je princesa pred njegovim odhodom v Hamburg podelila naziv dvornega kapelnika, Emanuel Bach, baron Gottfried van Swieten, ki je kasneje odigral vlogo nekakšnega posrednika med naprednim glasbenim Dunajem s Haydnom, Mozartom in Beethovnom in nekoliko "zastarelo" berlinsko glasbeno estetiko.)

O Gluckovi glasbi je princesa Anna Amalia menila:

Gospod Gluck po mojem mnenju nikoli ne bo mogel postati pravi mož v kompoziciji. Nima 1) nobene invencije, 2) ima slabo melodiko in 3) nima nikakršnega akcenta, nobenega izraza. Vse njegove skladbe so si med seboj enake.

Na prošnjo Kirnbergerjevega najbolj nadarjenega učenca J.A.P. Schulza, ali ji sme posvetiti neko skladbo, mu je s skrajnim prezirom odpisala:

Ne dopuščam podpisati svojega imena k skladbi, ki je ne bi nikoli sama podpisala, in sicer zato, ker takšna stiskaška muzika ni nikakršna muzika.

Znameniti, tedaj mlajši skladatelj, pevec, organist in violinist C. F. Zelter je po odigrani orgelski predigri slišal iz princesinih ust:

SPREMNA BESEDA

*Dovolj! Saj sploh nič ne zmore. ... To vendar ni nič. Ko bi šel
h Kirnbergerju, bi mu že pokazal, kaj mu leži.*

Ostrina in neusmiljenost princesinih kritik glasbenikov izgubita aroganten prizvok ob dejstvu, da prihajajo iz ust dobre poznavalke glasbe, ljubiteljske glasbenice in pokroviteljice umetnosti, ki je v svoji znameniti knjižnici pomagala zbrati dela tako pomembnih skladateljev, kot so C.P.E. Bach, J.F. Agricola, bratje Graun, J.A.P. Schulz in enciklopedist J.G. Sulzer. Obenem pa razkrivajo tiste estetske zahteve, ki so bile nedvomno pomembne za Kirnbergerjevo glasbeno delo. Podobno kot v navedenih glasbenih presojah princeze Anne Amalije je namreč tudi v Kirnbergerjevih spisih mogoče zaslediti zahtevo po izpolnjevanju dveh glasbenih vrednot: mojstrsko obvladovanje glasbenega stavka in moč estetskega presojanja glasbenega dela po "dobrem okusu". Kasneje je obe – danes enako živi vrednoti presojanja glasbe kot v 18. stoletju – jasno formuliral H. Ch. Koch z naslednjimi besedami:

*Formalnega dela umetnosti składanja ali zmožnosti
iznajđevanja składb, ki ustreza namenom umetnosti, ni mogoče
doseči s študijem oziroma se ga priučiti s pomočjo pravił; k
slednjemu sodi zmožnost, ki se imenuje genij. Nasprotno pa je
materialni del umetnosti składanja ... del, ki jih ustvari genij in
ki se imenuje tudi mehanični del umetnosti składanja, znanost,
ki jo je mogoče učiti in se jo je mogoče priučiti in jo ponavadi
imamo v misli, kadar govorimo o študiju kompozicije.*

Koch torej govori s filozofskima kategorijama forme in materije o kreativnosti, vključno z estetsko občutljivostjo in okusom, in obrtniškem poznavanju snovi kot o nepriučljivi in priučljivi plati glasbene umetnosti. Da je tudi Kirnberger živel in ustvarjal razpet med obe omenjeni, včasih nepomirljivo nasprotujoči si glasbeni vrednoti, pričajo tudi njegovi teoretski spisi. Po eni plati to razdvojenost vrednotenja glasbe nakazuje težavno urejanje lastnih misli pri pisanju glasbenoteoretskih traktatov. Le s težavo je mogoče razumeti, recimo, zakaj je tako ploden glasbeni mislec, kot je bil Kirnberger, pisanje študije *Die wahren Grundsätze* (1773) zaupal svojemu učencu J.A.P. Schulzu in ga pri delu samo usmerjal? Po drugi plati pa so Kirnbergerjevi traktati pogosto "nerodno" vsebinsko zasnovani, ker avtor išče teoretsko potrditev v bolj ali manj pedagoško zasnovanih praktičnih primerih, ki niso vedno ilustracije teoretskih problemov, temveč pogosto prinašajo tudi nove kamne teoretske spotike. Tako je več Kirnbergerjevih glasbenoteoretskih spisov zasnovanih kot praktični prikaz njegove teoretske misli. Če je, na primer, v spisu *Recueil d'airs de danse caractéristiques* (1777) priporočal študij plesnih skladb za izboljšanje smisla za ritmiko in metriko, je k *Anleitung zur Singcomposition* (1782), sicer ohlapno spisanem teoretskem delu o metriki in njeni vlogi pri uglasbitvi vokala, dodal celo triinpetdeset vokalnih skadb za ponazoritev obravnavane vsebine. V poznem spisu *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition* (1782) je Kirnberger omenil, da so njegova dela nastala z željo po udejanjenju skladateljskih načel, ki jih je zapisal v svojem najpomembnejšem teoretskem traktatu *Die Kunst des reinen Satzes* (1771–9). In čeprav njegovim spisom niti najglasnejši kritiki, kakršen je bil Marpurg, niso odrekli pedagoške in didaktične vrednosti, ostaja njegovo delo zaznamovano z

napetostni povezovanja teorije in prakse – v končni fazi tudi z napetostmi "priučljive" in "nepriučljive", samo prek bogate osebne izkušnje in "genija" dosegljive plati glasbe.

Toda teorija in praksa, kot rada ponavlja zgodovina, nista samo dve plati iste medalje. Pogosto – in tudi pri Kirnbergerju je tako – sta tudi dve različni medalji. Prvo medaljo njegovega dela – teoretske spise – je zgodovina glasbe sprejela kot pomemben prispevek, medtem ko je blišč druge medalje – njegove muzike – hitro (z)bledel. Pisal je predvsem za glasbila s tipkami, komorne ansamble in solistične pesmi. Tu mu nihče ni mogel očitati neznanja. Pogrešali pa so delež tistega "nepriučljivega" presežka, tako značilnega za *galantni slog* C.P.E. Bach ali pa za dela v *učenem, strogem slogu* J.S. Bacha, kjer se je zgledoval. Kirnberger s svojimi skladbami ni mogel doseči glasbene iskivosti svojih vzornikov.

Kirnbergerja so sodobniki skoraj brez izjeme opisovali kot občutljivega in čemerne človeka. Očitali so mu različne lastnosti, ki bi jih današnji glasbenik mogel le stežka povezati med seboj: nazadnjaškost, zaletavost in celo pikolovstvo, čeprav so v isti sapi govorili o njegovem poglobljenem poznavanju glasbene znanosti, ga cenili kot glasbenika in glasbenega pedagoga. Med opisi izstopata predvsem očitka nazadnjaškosti in pikolovstva. Kirnberger je namreč v J.S. Bachu, tedaj "staromodnem" skladatelju, videl največjega ustvarjalca in izvajalca. Mojstra je izredno spoštoval. Obžalujoč da Bach ni zapustil nobenega teoretičnega ali pedagoškega priročnika, je Kirnberger tako rekoč posvetil svoje pedagoško in glasbenoteoretsko delo širjenju "Bachovega nauka". Med drugim si je poldrugo desetletje prizadeval, da bi izdali Bachove štiriglasne priredbe protestantskih koralov. Izšli so kmalu po Kirnbergerjevi smrti.

Po glasbenem okusu stoji Kirnberger z eno nogo sicer v tedaj novih idealih t.i. galantnega sloga – sloga gracioznosti, igrivosti, nežnosti in finega okrasja. Vendar je kot teoretik v pomembnih potezah nasprotoval nauku o harmoniji, torej nauku, na katerem je temeljila nova estetika izraza. Težava današnjega razumevanja Kirnbergerjevega skladateljskega nauka nikakor ni v tem, da je spoštoval *stara* skladateljska pravila, nazadnje – in najbolj razširjeno – kodificirana v priročniku o kontrapunktu J.J. Fuxa, a jih je obenem zavračal kot neustrezna za "njegove" glasbene potrebe. Težava je v tem, da je nasprotoval tudi nekaterim postavkam *novega* nauka o harmoniji, kakor ga je bil v dvajsetih letih 18. stoletja zasnoval J.-Ph. Rameau, in je kljub temu, da je med drugim nasprotoval stališču o naslojevanju terc v akordih kot osnovi za gradnjo tudi več kot štiriglasnih sozvočij, v svoj teoretski sistem sprejel nekatera ključna načela harmonije, denimo načelo harmonskih obratov. Kakor koli poskušamo opredeliti Kirnbergerjev glasbenoteoretski sistem, že dejstvo, da šele v kasnejših poglavjih svojega spisa *Die Kunst des reinen Satzes* razmeji kontrapunkt kot posebno teoretsko disciplino v primerjavi s harmonijo, govori v prid stališču, da je Kirnberger skušal svoj nauk razviti tako iz *starega* nauka o kontrapunktu, *praktične* veščine generalnega basa in *novega* nauka o harmoniji. In prav v tem iskanju *najboljše* utemeljitve skladateljskega nauka iz osnov pravil o strogem stavku je treba iskati pomen Kirnbergerjevega glasbenoteoretskega dela: v samem procesu iskanja sistematičnega povezovanja med seboj sicer raznorodnih nauk o glasbi. Dejstvo je, da Kirnbergerju ni uspelo narediti celovitega kompozicijskega sistema. Vendar je tudi dejstvo, da je ključne glasbenoteoretske probleme svoje dobe obravnaval na tehten način in jih, kar je še posebej pomembno, obravnaval upoštevajoč tako svoje skladbe kot dela drugih skladateljev. Z drugimi besedami: ni samo iskal pravil za ustvarjanje glasbe, temveč jih je skušal izluščiti tudi iz glasbe. Prav v iskanju pravil na in ob konkretnih skladbah tiči vrednost Kirnbergerjevega dela. In ta sveda odpira

novo, nedvomno tudi danes aktualno skladateljsko vprašanje o možnostih in meri čvrstega povezovanja kompozicijskih načel in pravil v soodvisen, sklenjen kompozicijski sistem. V priostreni obliki bi to vprašanje lahko zastavili takole: lahko doseže skladateljski sistem natančnost urinega mehanizma ali je lahko kvečjemu opora ustvarjalnemu duhu pri njegovem raziskovanju zvočnih lepot?

Velika natančna ura

Zastavljeno vprašanje si lahko ponazorimo na konkretnem primeru. Kot je s kančkom ironije pripomnil H. Kupper (Computer und Musik, 1994): "Naša poloneza ima 6 taktov v prvem delu, 8 v drugem in še 4 na koncu. Domnevajmo, da jo pianist zaigra v 35 sekundah, nakar po sekundo dolgi pavzi zaigra naslednjo – drugo – polonezo. Potrebovali bi 90.000 let, da bi slišali polonezo še enkrat."

Čigavo polonezo bi pravzaprav slišali?

Odgovor na to vprašanje odpira več nadaljnjih vprašanj. Če rečemo, da slišimo "našo", smo se zapletli v začaran klobčič problematike avtorstva: mi smo samo vrgli kocko, poiskali vrženi rezultat in po njem uredili sosledje taktov, ki jih je napisal Kirnberger. Vendar to zopet ni Kirnbergerjeva "skladba"; sam ni nikoli ustvarjal muzike po togih shematskih načelih; tudi v predgovoru k svojemu "skladbomatu" temu delu ne pripisuje večje teže, češ da gre zgolj za zanimiv glasbenoteoretski poskus stroge zamejitve kompozicijskih postopkov, ki so potrebni za nastanek plesne skladbe. Torej bi po 90.000 letih še enkrat slišali "našo" ali Kirnbergerjevo skladbo? Verjetno bi bolj ustrezalo govoriti samo o skladbi "brez svojilnega pridevnika", saj je tako izgotovljena skladba nedvoumno vezana samo na glasbeno obliko, ki jo narekuje plesna zvrst.

Sploh je značilnost vplivnih glasbenoteoretskih spisov 18. stoletja, kot sta denimo *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) J. Matthesona ali *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* (1752) J. Riepla, da za zgled pisanja vseh glasbenih oblik postavljajo ljubko plesno obliko: menuet. Riepel je celo zapisal:

Ni prav velika čast pisati menuete, temveč je deloma celo stvar vestnosti. Menuet po svoji zgradbi namreč ni nič drugega kakor koncert, arija ali simfonija.

Menuet je torej veljal za nekakšen pravzor(ec) glasbe. Razlog ni bil ta, da gre za priljubljeno plesno zvrst, temveč razširjeno prepričanje, da je tudi skladateljevanje, kot vsako drugo človekovo delovanje, podvrženo *naravnim zakonom*. V glasbi naj bi se kazali v obliki simetričnih členov znotraj celote. In najpopolnejša oblika, je menil Riepel, naj bi bilo sosledje dveh odsekov po štiri takte, ki jima sledita še dva odseka po štiri takte, medtem ko naj bi bile vse druge glasbene oblike izpeljanke tega oblikovnega obrazca.

Tovrstno mišljenje je ostalo dolgo časa nespremenjeno: še v 19. stoletju so mnoge najbolj poetične skladbe oblikovno tako rekoč ukalupljene v "kvadratno periodiko", kot je kasneje z očitnim prezirom označil tovrstno glasbeno mišljenje Richard Wagner. Kljub temu pa je oblikovna zgradba, ki so jo v 18. stoletju opredelili kot najbolj "naravno", "popolno", "pravilno", skratka "urejeno" v polnem pomenu te

besede, do danes postala ne le šolski zgled oblikovanja tonskega tkiva, temveč tudi ostala neločljivo povezana z muziko, ki ji glasbena zavest priznava epiteton: *klasična*. Dodati je treba, seveda, da niti največji glasbeni pustolovci, kaj šele klasiki, niso samo kršili skladateljskih pravil, temveč so se v manjši ali večji meri zoperstavili okamenelim uzancam pri njihovem izvajanju. Šlo je za spreminjanje in prevrednotenje, ne za breznamensko rušenje, temveč odklanjanje starega reda. Ali s Kirnbergerjevimi besedami:

Zelo dobro se zavedam, da največji mojstri včasih odstopajo od strogih pravil, kljub temu pa njihova glasba zveni dobro. To morejo narediti samo zato, ker znajo opazovati najstrožji red. Nihče drug ne bi mogel ulti slabim posledicam harmonij, ki nasprotujejo pravilom, razen oni sami. Zato noben pošten učitelj glasbenega stavka ne bo dovolil svojim učencem uporabljati vseh odstopov od pravil, ki jih najdemo v delih velikih mojstrov, sicer bi tvegali, da bi iz harmonij, pri katerih so veliki mojstri zmogli najti posrečene rešitve, vzbudili barbarsko slabozvočje.

Kirnberger pravzaprav ne govori o glasbi kot skupnem pojmu, ki bi ga sestavljale številne glasbene mojstrovine, vrsta imenitnih glasbenih del. S stališča pedagoga govori o glasbi kot načinu mišljenja s toni, ki seveda pozna nešteto izjem, vendar morajo biti te utemeljene v blagozvočju in zavestno odstopati iz "suhoparnih" kompozicijskih pravil.

Prav v tem iskanju skladateljskih pravil, ki bi ponudila učencu trdno obvladovanje glasbene logike, je Kirnberger v svojem spisu *Vedno pripravljeni skladatelj polonez in menuetov* med prvimi konkretno ponazoril, kar je v glasbeni zgodovini redkost. Ne gre za ponazoritev kompozicijskih pravil, ki bi jih bil akribično izluščil iz stotin skladb ali izpeljal iz mnogih teoretskih določil, ampak za prikaz systemske trdnosti, zaokroženosti, formalne vzdržljivosti kompozicijskih pravil. Kirnbergerjev spis torej ni prispevek k estetsko vzvišenemu pojmu glasbe in nima pedagoških pretenzij po poenostavitvi skladateljskih pravil (čeprav ne zanika v spisu obstoječega propedevtičnega deleža), temveč želi prikazati abstraktno sistematiko glasbenega stavka in kombinatorično nosilnost povezovanja tonskih (ritmično-melodičnih in harmonskih) tvorb. Želi torej prikazati glasbo kot skupek soodvisnih tonskih pojavov, ki jih ne uravnava skladatelj, temveč jih vodijo *naravne zakonitosti*. Kirnberger torej skladatelja vidi (ne le v tem spisu) kot nekakšnega *prisluškovalca* naravnih zakonitosti in posebej kombinatoriko tonskih obrazcev z izostrenim posluhom, ne pa kot tako ali drugače vzvišenega *ustvarjalca*, ki kreira to, česar drugi ne morejo ali ne znajo. Kirnberger si izzivalno nalaga vlogo preizkuševalca nosilnosti oblikovnih osnov tonske zgradbe. Naloži si vlogo nekakšnega statika glasbene oblike.

Kljub vprašljivosti tovrstnega početja je nekaj mikavnega v Kirnbergerjevem spisu, ob katerem je pravzaprav mogoče govoriti o glasbi brez skladateljev in se učiti muzike brez modrovanja o njenih nepriučljivih lepotah. Ena nedvomno vrednih značilnosti tega spisa je ta, da gre za zabaven prikaz elementarne skladateljske igre – igre, ki resda prinaša umetniško omejene rezultate, vendar razkriva skrajno resne korake ustvarjalnega procesa. Seveda jih razkriva v poenostavljeni obliki. In sploh se je mogoče ob celotni zadevi pridružiti avtorju, ki se je

SPREMNA BESEDA

prvi ... prav srčno smejal, ko se mu je, po nekaj nočeh brez spanca, tako dobro posrečilo izboljšati in dokončati to podjetje, katerega iznajdba mu je prišla pod roke zelo nepopolna.

Kljub pomislekom, ki jih lahko vzbudi Kirnbergerjev "skladbomat", delu ne kaže odrekati pomembnosti v zgodovini glasbe. In ne kaže ga meriti z vatli nauka o kontrapunktu, generalnem basu, harmoniji ali oblikoslovju, čeprav tovrstne skladateljske igre vsebujejo delež vsakega od teh, resnih glasbenih naukov. Potrebni so nekoliko širši vsebinski vatli. Kirnbergerjeva igra je namreč izdelek duha, ki so ga obdajale ideje razsvetljenske logistike: ideje sveta kot "velike natančne ure", katere kolesca s poprej neznano natančnostjo vrtijo čas naprej in, za razliko od nekaterih primerljivih kasnejših različic, usmerjajo človekov pogled (čeprav sramežljivo) tudi na domnevno najbolj banalne in obrobne, čeprav v resnici glavne vzvode, ki jih poganjajo.

P.S.

Čeprav se na tej točki šele začne odpirati zanimivo muzikološko obzorje, na katerem se razpira problematika kompozicijskih sistemov in glasbenoteoretskih naukov, kaže samo napotiti na nekaj sorodnih publikacij, ki se ukvarjajo s komponiranjem s pomočjo metanja kocke. Za bolj navdušene pa je poleg kronološke navedbe virov dodan še izbor literature na to temo.

Leon Stefanija

- 1757: Johann Philipp Kirnberger: Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist, Winter. Berlin 1757.
- Okoli 1757: Carl Philipp Emanuel Bach: Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave von sechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen, Lange, Berlin 1754-1778 (tudi v: Marburg, Bd. 3, Nr. X 1757).
- 1758: Anonimni avtor: Ludus melothedicus ou Le jeu de dez harmonique, De la Chevadière, Paris ok.. 1758.
- Okoli 1770: Pierre Hoegi: A Tabular System whereby the Art of Composing Minuets is made so easy that any Person, without the least Knowledge of Musick, may compose ten thousand, all different, and in the most pleasing and correct Manner, Welker, London ok. 1770.
- 1779: Bigant: Domino musical ou l'art du musicien, mis en jeu par MXX avocat, Pariz 1779.
- 1781: Maximilian Stadler: Tabelle, aus welcher man unzählige Menueten und Trio für das Klavier herauswürfeln kann, Wien 1781 (Izvirno je verjetno izšel najprej v Parizu z naslovom Table pour composer des menuets et des trios à l'infinie, avec deux dez a jouer, pour le forte-piano ou clavecin, Wenck, Pariz (ok. 1780).
- 1788: Michael Johann Friedrich Wiedeburg: Musikalisches Charten-Spiel ex G dur, wobey man allezeit ein musikalisches Stück gewinnet, zum Vergnügen und zur Übung der Clavierspieler und zum Gebrauch der Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande, Aurich 1788.
- 1790: Joseph Haydn: Gioco filarmonico o sia maniera facile per comporre un infinito numero de minuetti e trio anche senza sapere il contrapunto. Luigi Marescalchi, Neapelj 1790.
- 1793: Wolfgang Amadeus Mozart: Anleitung so viel Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componiren so viel man will ohne musikalisch zu seyn noch etwas von der Composition zu verstehen (KV Anh. 294d), J.J. Hummel, Berlin-Amsterdam 1793. (Obstaja še ena podobna igra komponiranja z metanjem kocke, ki jo pripisujejo Mozartu, z naslovom: Anleitung so viel Englische Contre-Dänze mit zwei Würfeln zu componiren so viel man will ohne musikalisch zu seyn noch etwas von der Composition zu verstehen, J.J. Hummel, Berlin-Amsterdam 1793.
- 1798: Friedrich Gottlob Hayn: Anleitung, Angloisen mit Würfeln zu komponiren. Beytrag zur Unterhaltung für Musikliebhaber, Drezden 1798.
- 1801: C.H. Fiedler: Musicalisches Würfelspiel oder der unerschöpfliche Ecossaisen-Componist, Hamburg 1801.
- 1801: Antonio Callegari: Gioco pitagorico musicale col quale potrà ognuno, anco senza sapere di Musica, formasi una seria quasi infinita di piccole Ariette, e Duettini per tutti li Caratteri, Rondò, Preghiere, Polacche, Cori ec., il tutto coll-accompagnamento del Pianoforte o Arpa, o altri Strumenti, Sebastian Valle, Benetke 1801. (L'Art de composer de la musique sans en connaître les éléments, Paris 1802, in: Wie die Würfel fallen! Ein Scherz der Tonkunst, um mit drei Würfeln leicht Walzer zu setzen, Opus 15. Spehr, Braunschweig 1802).
- 1803: Anne Young: An Introduction to Music...Illustrated by Musical Games and Apparatus and fully and familiarily explained, Edinburgh ok. 1803.
- 1811: Guiseppe Cartruffo: Barême musical, ou l'art de composer la musique sans en connaître les prinipes par J.A.S.C., D. Colas, Pariz 1811.
- Okoli 1820: J.C. Graf: Musikspiel oder Tabelle, unzählige Märsche für Pianoforte oder andere Instrumente mittelst Würfel zu erfinden, Schott, Mainz ok. 1820.
- 1821: Dietrich Nikolaus Winkel: Componium - Improvisation (Musikautomat).
- 1828: Anonimni avtor: Le Componium portatif pour la Guitarre, Paris ok. 1828.
- 1830: Gustav Gerlach: Kunst Schottische Taenze zu componiren, ohne musikalisch zu sein, Schott, Mainz 1830.
- Ludwig Fischer: Musikalisches Würfelspiel oder Kunst, durch Würfel Kindern (- und auch Grossen!) leicht und auf angenehme Weise die Noten im Violin- und Bass-Schlüssel zu lehren, Wentzel, Weimar, brez letnice.
- E.F. de Lange: Le Toton harmonique ou nouveau jeu de hazard, Pariz, brez letnice.
- Pasquale Ricci: Au plus heureux jeux harmonique pour composer des menuets ou des contredanses au sort d'une dé, brez letnice in kraja tiska.

LITERATURA

- Anonimni avtor: Auflösung einer mathematisch-musikalischen Aufgabe. V: AMZ 15, 1813, Sp. 357ff.
- Boris-Zuckermann, str.: Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750, doktorska disertacija. Berlin 1933, str. 45.
- Deutsch, O.E.: Haydn als Sammler. V: Österreichische Musikzeitschrift bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts 5, Leipzig 1901, str. 376.
- Deutsch, O.E: Mit Würfeln komponieren. V: Zeitschrift für Musikwissenschaft 12, 1929/30, str. 595f.
- Gerigk, H: Würfelmusik. V: Zeitschrift für Musikwissenschaft 16, 1934, str. 359-363.
- Güttler, H.: Musik und Würfelspiel. V: Zeitschrift für Musik 103/1, Regensburg 1936, str. 190-193.
- Hauptenthal, G.: Geschichte der Würfelmusik in Beispielen, doktorska disertacija. Saarbrücken 1994.
- Hedges, str.A.: Dice Music in the Eighteenth Century. V: Music and Letters LIX/2, April 1978, str. 180-187.
- Hofbauer, K.: Gioco filarmonico. Philharmonisches Spiel oder die Kunst, auch ohne Kenntnis des Contrapunktes eine unendliche Anzahl Menuetten zu componieren, von Joseph Haydn, für Piano-forte. V: Musikalische Gartenlaube, Hausmusik für Pianoforte und Gesang, ur. H. Langer, Leipzig, Bd. 3, 1871, str. 196-201.
- Kircher, A.: Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni et Dissoni in X Libros digestos, 1650.
- Kraus, H.: Musikalisches Würfelspiel. Seltsames aus der Werkstatt eines deutschen Musiktheoretikers. V: Allgemeine Musikzeitung 66, Leipzig 1939, str. 628f.
- Kupper, H.: Computer und Musik, Wissenschaftsverlag Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich 1994.
- Kupper, H. (Hg.): Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist von Johann Philipp Kirnberger. Musikinformatik und Medientechnik, Mainz 21994.
- Lebermann, W.: Das musikalische Würfelspiel des Iwan Jewstafjewitsch Chandoschkin. V: Die Musikforschung 27, 1974, str. 332ff.
- Löwenstein, P: Mozart-Kuriosa. V: Zeitschrift für Musikwissenschaft 12/6, 1929/30, str. 342-346.
- Marpurg, F.: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 3, Berlin 1757, str. 135-154.
- Mayr, M.: Ein Menuettspiel von Joseph Haydn. V: Neues Wiener Tagblatt 13.1.1926, str. 7.
- O'Beirne, T.M.: 940369969152 Dice-Music Trios. V: The Musical Times October 1968, str. 911.
- Prieberg, F: Musica ex Machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik, Berlin 1960, str. 110-117.
- Ratner, L.: "Ars combinatoria". Chance and Choice in 18th Century Music. V: Festschrift K. Geiringer, London 1970, str. 343-363.
- Scherchen, H.: Manipulation und Konzeption I: Mozarts "Anleitung zum Komponieren von Walzern vermittelt zweier Würfel". V: Gravesaner Blätter 4, Berlin 1956, str. 3-12.
- Steinbeck, W.: Würfelmusik. V: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 9, Bärenreiter, Kassel 1998, stolpci 2084-2089.
- Thomas, G.: "Gioco Filarmonico" Würfelmusik und Joseph Haydn. V: Festschrift K.G. Fellerer, Köln 1973, str. 598-603.
- Tiggelen, Ph. J. van: Componium. The mechanical musical improvisator. Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Louvain-La-Neuve 1987.