

**6** VARIA MUSICOLOGICA

**Johan Philipp Kirnberger**

**VEDNO PRIPRAVLJENI SKLADATELJ**

**POLONEZ IN MENUETOV**

**Berlin 1757**

**Slovensko muzikološko društvo  
Ljubljana 2007**



Der  
allezeit fertige  
Polonoisen=  
und  
Menuetkencompnise  
von  
Johann Philipp Kirnberger.



Berlin, 1767.

Besteht und zu finden bey George Ludwvig Winter, Königl. privilegirten Buchhändler.

---

*Vedno pripravljeni skladatelj  
polonez  
in  
menuetov*

*Johann Philipp Kirnberger*



*Berlin 1757*

*Tiskar in prodajalec Georg Ludwvig Winter, privilegirani kraljevi knjigotisk.*

Prevedel, spremno besedo napisal in oblikoval za tisk: Leon Stefanija  
Notografija: Andrej Ožbalt  
Jezikovni pregled in lektoriranje: Tomi Bušinovski  
Izdal in založil: Slovensko muzikološko društvo in Založba Math, d.o.o.  
Tisk: ITAGRAF d.o.o.  
Zbirka Slovenskega muzikološkega društva: Varia musicologica, zv. 6  
Uredniški odbor: Leon Stefanija, Aleš Nagode, Gerogor Pompe  
Naklada: 400 izvodov  
Subvencionirana cena: 3 €  
Datum izida: april 2007

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 napisal  
Leon Stefanija. - Ljubljana : Slovensko muzikološko društvo : Math, 2007.  
- (Varia musicologica ; zv. 6)

Prevod dela: Der allezeit fertige Polonoissen und  
Menuettencomponist

ISMN M-709006-24-3

234080512

DAK - Muzikologija  
A 2732/6 5  
VARIA  
MUSICOLOGICA

78 085 2"17"



54600003227

COBISS

UNIVERZA V LJUBLJANI - FF2



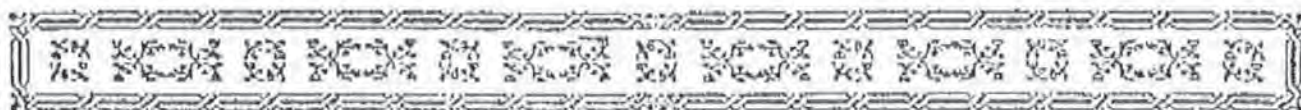
A 2732 / 6,5  
546/3227

# KAZALO

<i>Predgovor</i>	2
<i>Tabele</i>	10
<i>Izvirni notni seznami</i>	
<i>Poloneza</i>	11
<i>Menuet</i>	19
<i>Trio</i>	22
***	
<i>Spremna beseda</i>	26
<i>Viri</i>	34
<i>Literatura</i>	35

*Priloga: klavirski izvlečki notnih seznamov*





### 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 kennet, 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 verfähret 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 verfähret man eben so, daß man einen Wurf nach dem andern hinschreibt: und wenn die Würfel zum zweyten Theile geentiget sind; so sehet 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 dieser 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 verfahren, und denn allemal den Tact, den man geworfen hat, aus dem Packetchen heraus ziehen, und einen nach den andern zusammen setzen; so steht das Stück in Partitur.

Bedienet man sich zweener Würfel, so suchet man im zweyten Fache von der Linken zur Rechten die geworfene Zahl auf, und verfähret 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 Products der beyden Würfel suchen: denn in jedem Fache ist dieses Product zweener Würfel zusammen genommen. Z. 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. Z. E. Man hätte zur Polonoise, mit zweenen Würfeln auf den ersten Wurf 4 und 3 geworfen; so seht man aus dem Fache unter der Zahl 7, den 72 Tact. Der zweyte Wurf sey 2 und 1, so seht man unter 3 den 24 Tact. Der dritte Wurf sey 6 und 6, so nimmt man unter 12 den 146 Tact. Und so weiter.



## **Predgovor<sup>1</sup>**

Note, ki jih prinašajo strani v nadaljevanju, so snov za nešteto množico polonez in menuetov ter pripadajočih triov. Vsak, 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 števila pik razporejena v smeri od leve proti desni. Po teh številih bodo narejene poloneze, menueti in trii. V prvem predelu stolpca in zaporedne vrstice tabele poiščemo številko, ki jo pokaže met kocke, in v notnem seznamu poiščemo in izpišemo takt z označenim zaporednim številom. Z vsakim metom kocke bo tako nastal po en takt, s šestimi ali osmimi meti pa prvi del poloneze, menuet ali trio. Za drugi del skladbe je treba postopek ponoviti enako kot pri prvem, namreč tako, da številko takta, ki ga je v tabeli pokazala vržena kocka, poiščemo v notnem seznamu in nato takt z ustreznim zaporednim številom izpišemo. Ko se meti za drugi del skladbe iztečejo, je treba za tretjim taktom prvega dela skladbe postaviti znak §, da bi pokazali, da se takti prvega dela skladbe, ki sledijo temu znaku, ponovijo in potem končajo 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 tisti za polonezo so brez oznake. Torej če želimo namesto izpisanih taktov uporabljati izrezane takte, moramo vsak kupček hraniti posebej, in številko s tistim taktom, ki jo je pokazal met kocke, vsakokrat potegniti iz zavojčka s posameznimi takti ter takte nato nanizati drugega za drugim. Tako koščki prerastejo v partituro.

Če pa želimo metati dve kocki [samo pri polonezah], gledamo vrženo število tudi tu od leve proti desni, a število takta iščemo v skladu z drugo vrstico tabele. Sicer je postopek enak kot pri komponiranju z eno kocko, le števila, ki jih vržemo s kockama, 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, kot če bi jih vrgli s kocko. Na primer, če bi pri polonezi z dvema kockama ena pokazala 4 in druga 3, bi pod dobljeno številko 7 v kvadratu s števili našli takt številka 72, ki bi ga poiskali v notnem seznamu. Če drugi met prinese številko 2 in 1, potem seštevček 3 ukazuje poiskati 24. takt. Če je tretji met 6 in 6, seštevček 12 zahteva poiskati in prepisati takt 146. In tako naprej.

---

<sup>1</sup> Prevod sledi mikrofilmu natisa iz Musikwissenschaftlichen Institut der Albertus-Magnus-Universität zu Köln, ki je zveč Kimbergerjevemu arhivu v Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek. Spletna verzija arhiva in elektronska obdelava spisa z izvrstno spreminno besedo je dosegljiva na Oddelku za glasbeno informatiko Muzikološkega inštituta Univerze Johannea Gutenberg v Mainz (<http://www.musikwissenschaft.uni-mainz.de/Musik-informatik/index.php?show=showindex.html>) (Stran preverjena junija 2007.)



## 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 fertigen. Ist dieses geendiget, so nehme man bey dem zwoyten Stück die zweyte Nummer des schon fertigen Stückes 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 Stückes zur ersten; so wird im Zickel 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 Abtactung, 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 aus dem Notenplane die beyden Zellen 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 zwo Violinen und Bass haben will, der schreibt die beyden Zellen vor denen der Violinschlüssel steht, und die Zelle 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 Fleiß 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 Sekunst gar nicht kundig sind, eine neue Art eines Spiels in die Hände geben wollen, welches sie zuweilen in ihren Ergehungsstunden mit dem L'Homme-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 mehrere musikalische Ergözung- oder Übungsstückchen zum Vergnügen davon tragen.

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



Da bi z resnično malo truda dobili mnogo polonez, menuetov in triov, je treba bodisi vreči bodisi samovoljno izbrati 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 v krogu 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	deveta "	: " , " , 6, 6, 10, 8, 3, 5
četrti "	: " , " , " , 6, 5, 3, 8, 10, 6	deseta "	: " , " , " , 6, 10, 8, 3, 5, 6
peta "	: " , " , " , " , 5, 3, 8, 10, 6, 6	enajsta "	: " , " , " , " , 10, 8, 3, 5, 6, 6
šesta "	: " , " , " , " , " , 3, 8, 10, 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 pri drugem delu. Vedno drugačni začetki in konci ter različni učinek, ki ga povzroči vsak takt, ko nastopi na drugem mestu in v drugi povezavi, prinašajo raznolikost.

Kdor želi poloneze, menuete in trie samo za klavir, naj si iz obeh vrstic notnega seznama z basovskim in violinskim ključem za vsak takt izpiše to, kar je mogoče zaigrati na klavir [kot je že narejeno v priloženem prepisu]. 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. Če pa bi jih kdo želel videti v partituri, mu ni treba govoriti, kako naj jih prepíše.

Š skrbno izbranim starofrankovskim naslovom, ki ga imajo predloženi listi, smo želeli molče priznati, da se z objavo tega glasbenega mehanizma ne poskuša obvezati poklicnih skladateljev. Gre za to, da ljubitelji glasbe, nevedski umetnosti komponiranja, dobijo v roke novo vrsto igre, ki bi v uricah oddiha kdaj pa kdaj nadomestila igro s kartami. Pred njo ima ta igra to prednost, da se jo da prav hladnokrvno večkrat prekiniti: in kljub temu vedno eden ali več njih dobi zabavne ali prste razgibavajoče skladbice.

Tudi tisti, ki jim poklic velevala, da preigravajo plesne skladbe za družbe, željne zabave, lahko iz teh lističev črpajo vedno nove zaloge – če seveda nočejo celo leto shajati samo z re-



Vorbericht.

5

schöpfen: wenn sie etwa nicht das ganze Jahr hindurch mit den Medoutentänzen, welche man dem letztern Carneval zu danken hatte, auszukommen gedenken. Es ist möglich, nach eben diesem 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 Conserker 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 Segart Pohlenischer Tänze bekannt machen will, die Tabellen, welche auf Polonaisen eingerichtet sind, Dienste leisten können: indem darinn keine Figur befindlich ist, von der man nicht überzeugt wäre, daß sie dem Geschmacke der Pohlen gemäß sey.

Sollte aber, dieser kernherzigen 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 schloßlosen Mächten, die Verbesserung und Ausföhrung dieses Unternehmens, dessen Erfindung ihm nur sehr unvollkommen zu Händen gekommen, so gut gelungen war.

Zum wenigsten hat dieses musikalische Spielwerk, einem scharfsinnigen Meisterkünstler 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 gültige Mühe genommen, vorzunehmen:

„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 Cosus oben an und Sempronius gleich nach ihm säße, 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, drücken 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 weltlichen 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 ausschließet, 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 vorher von oben hinunter 40 durch 39 durch 38 u. s. f. allein



cutnimi plesi, za katere se je treba zahvaliti zadnjemu karnevalu. Na enak način si lahko pomagajo tudi pri izdelavi obsežnejših skladb, na primer simfonij.

Pravemu poznavalcu kompozicije verjetno ne bodo povsem zoprne različne podobe iz notnih seznamov 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 polonezami, pomagale listemu, 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 srea 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 bistroumnemu merilcu in algebraiku – mislim na gospoda D. Gumpertza – ni zdel nevreden in je predstavil osnovo in možnosti za to podjetje z naslednjimi 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 številen, 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  $[m \ m-1 \ m \ m-2 \ m-3] \dots$ . Predočimo si 10 oseb: množili bi morali 10 krat, 9 krat, 8 itd. 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 listo, kjer se zahtevajo sicer vse mogoče povezave, vendar se med njimi izključuje tiste, ki so enkrat že nastopile, čeprav se drugič pojavijo v drugačnem sosedstvu. 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 itd., le da s to razliko, da se podvoji toliko členov, kolikor enot je na voljo za povezavo, torej v našem



Vorbericht.

„allein mit dem Unterschiede, daß man hier erstens nur 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  $\frac{40}{9}$  mal  $\frac{39}{8}$  mal  $\frac{38}{7}$  bis  $\frac{22}{2}$ . Mathematisch drückt man es also aus  $\frac{m}{1} \cdot \frac{m-1}{2} \cdot \frac{m-2}{3} \cdot \frac{m-3}{4} \dots \frac{m-2}{m-2}$ . Diese Summe wird gleichfalls ungeheuer groß, jedoch viel kleiner als die vorige. Wieder auf eine andre 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 können? In diesem Falle steht 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 multipliciret die Anzahl der Personen auf einer jeden Bank so oftmahl 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 unzählliche Progressionen, nachdem verschiedene Bedinge dabey sind, vorkommen, die alle ihre besondere Regeln haben.“

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

der Verfasser.



Tabelle

primeru 9, in drugič vsako nadalje navzdol deliti s številami od 1 do 9, kot 40/1 krat 39/2 krat 38/3 do 32/9. Matematični izraz za to je  $m/1) m-2/1) m-3/1) \dots m-8/9)$ . Šeštevek bo prav tako nezasišano visok, vseeno pa manjši od predhodnega. Števila in stvari je mogoče povezati tudi na veliko bolj omejen način. Recimo da bi bilo v gledališki igri 10 klopi in na njih 10 oseb, pri tem pa bi upoštevali zakon, po katerem liste osebe, ki imajo najnižji rang, ostanejo na zadnji deseti klopi, druge osebe, ki imajo drugi rang, smejo do predzadnje, in obrnjeno: osebe z visokim rangom ne smejo sedeti na nižjih klopih od listih, ki ustrezajo njihovem položaju. Vsi, ki tako sedijo na eni klopi, se lahko presedajo. Odtod izhaja 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 s samim sabo tolikokrat, kolikor je klopi: če je število oseb  $m$ , klopi pa  $n$ , je vsota  $n!$  ali  $m$  na potenco z  $n$ . V danem primeru torej 10 krat 10 krat 10 itn., torej 10000000000, kar znaša 10 tisoč milijonov.

To je primer s tovrstnimi kompozicijami. Če štejejo do 6 taktov ali so sestavljene samo za eno kocko, že sežejo do 14-mestnega števila, kar je vsaj 10 bilijonov ali 10 milijonov krat milijonov. Če pa je kompozicija sestavljena z 11 takti, 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."<sup>[2]</sup>

Do tem uvodnem poročilu se najbolj priporočam naklonjenosti dobrodušnega bralca,

Avtor

<sup>2</sup> (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  $6^8$  kombinacij, torej v celotnem triu približno 13.000.000.000 kombinacij.

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

Pri polonezi z eno kocko gre za  $6^6 \times 6^3 = 6^{11}$ , z dvema kockama, ki za takt 6 prvega dela prinaša 7 in ne 11 različic, pa gre za  $11^7 \times 7 \times 11^5$ , torej za okoli 24.000.000.000.000 variant.



### Tabelle der Würfe zu Polonoisen.

#### Sum ersten Theile.

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

#### Sum zweyten Theile.

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

Da Caro vom dritten Seite des ersten Theils an.

### Table pour un Menuet avec un Dé.

#### Premiere 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
2 . .	77	54	75	57	7	47		2 . .	60	46	12	78	93
3 . .	62	2	42	64	86	84		3 . .	21	88	94	80	15
4 . .	70	53	5	74	31	20		4 . .	14	39	9	30	92
5 . .	29	41	50	11	18	22		5 . .	45	65	25	1	28
6 . .	83	37	69	3	89	49		6 . .	68	6	35	51	61
7 . .	59	71	52	67	87	56		7 . .	26	91	66	82	72
8 . .	36	90	8	73	58	48		8 . .	40	81	24	16	85

#### Seconde Partie.

### Table des Jets pour les Trios.

#### Pour la premiere 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
2 . .	57	45	69	6	28	71		2 . .	47	55	5	93	91
3 . .	67	30	26	4	18	37		3 . .	62	46	3	66	70
4 . .	2	65	53	22	35	16		4 . .	72	17	60	23	1
5 . .	90	14	43	51	89	86		5 . .	25	31	54	15	74
6 . .	41	33	95	12	75	49		6 . .	64	85	21	13	44
7 . .	24	10	88	83	61	77		7 . .	48	13	42	27	52
8 . .	56	73	63	92	96	20		8 . .	87	76	82	32	50

#### Pour la seconde Partie.





# TABELE

## POLONEZA

### PRVI DEL

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

### DRUGI DEL

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

*Da Capzo od tretjega tablica prvega dela naprej.*

## MENUET

### PRVI DEL

### DRUGI DEL

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

## TRIO

### PRVI DEL

### DRUGI DEL

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



Kimberger \* Notni seznam \* POLONEZA

*Polonoise.* 1 2 3 4 5 1

*Viol. 1.*  
*Viol. 2.*  
*Clav.*

6 7 8 9 10

II A

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20



*Kimberger \* Notni seznam \* POLONEZA*

21 22 23 24 25 III

26 27 28 29 30

iv A 2

31 32 33 34 35

36 37 38 39 40



*Kirnbberger \* Notni seznam \* POLONEZA*

41 42 43 44 45

VI

This system contains measures 41 through 45. It features four staves: two treble clefs (top and second) and two bass clefs (third and bottom). The music is written in a 3/4 time signature. Measures 41-45 show a melodic line in the upper treble staff with trills and grace notes, and a rhythmic accompaniment in the lower staves. A 'VI' is written below the first staff.

46 47 48 49 50

This system contains measures 46 through 50. It features four staves: two treble clefs (top and second) and two bass clefs (third and bottom). The music continues with melodic and rhythmic patterns. A 'D' is written below the second staff.

51 52 53 54 55

VI

This system contains measures 51 through 55. It features four staves: two treble clefs (top and second) and two bass clefs (third and bottom). The music continues with melodic and rhythmic patterns. A 'VI' is written below the first staff.

56 57 58 59 60

This system contains measures 56 through 60. It features four staves: two treble clefs (top and second) and two bass clefs (third and bottom). The music continues with melodic and rhythmic patterns.



*Kirnbberger \* Notni seznam \* POLONEZA*

61 62 63 64 65 VII

Musical score for measures 61-65, labeled VII. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 61-65 are indicated above the staves. The music features various ornaments (trills, mordents) and slurs. The bass line includes a 5/8 time signature.

66 67 68 69 70

Musical score for measures 66-70. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 66-70 are indicated above the staves. The music continues with similar ornamentation and slurs.

VIII 71 72 73 74 75

Musical score for measures 71-75, labeled VIII. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 71-75 are indicated above the staves. The music continues with similar ornamentation and slurs.

76 77 78 79 80

Musical score for measures 76-80. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 76-80 are indicated above the staves. The music continues with similar ornamentation and slurs.



*Kiruberger \* Notni seznam \* POLONEZA*

81 82 83 84 85 IX

Musical score for measures 81-85. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in 3/4 time. Measures 81-85 show a complex melodic line in the upper staves with many trills and slurs, and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

86 87 88 89 90

Musical score for measures 86-90. The score continues from the previous system. Measures 86-90 show a continuation of the melodic and rhythmic patterns, with some trills and slurs in the upper staves.

X 91 92 93 94 95

Musical score for measures 91-95. The score continues from the previous system. Measures 91-95 show a continuation of the melodic and rhythmic patterns, with some trills and slurs in the upper staves.

96 97 98 99 100

Musical score for measures 96-100. The score continues from the previous system. Measures 96-100 show a continuation of the melodic and rhythmic patterns, with some trills and slurs in the upper staves.



*Kirnbeger \* Notni seznam \* POLONEZA*

XI

101 102 103 104 105

106 107 108 109 110

XII

111 112 113 114 115

116 117 118 119 120



*Kirnbeger \* Notni seznam \* POLONEZA*

121 122 123 124 125 XIII

126 127 128 129 130

D

XIV 131 132 133 134 135

136 137 138 139 140

Detailed description: This page contains musical notation for a polonaise, organized into four systems. Each system consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The first system covers measures 121-125, the second 126-130, the third 131-135, and the fourth 136-140. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as trills (tr) and slurs. The page is divided into sections XIII and XIV by a double bar line. The letter 'D' appears below the second system and above the third system.



*Kirnbeger \* Notni seznam \* POLONEZA*

141 142 143 144 145 XV

Musical score for measures 141-145. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in 3/4 time. Measures 141-145 show a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. Trills are marked above notes in measures 142, 143, and 145. The section ends with a double bar line and the Roman numeral XV.

146 147 148 149 150

Musical score for measures 146-150. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in 3/4 time. Measures 146-150 show a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. Trills are marked above notes in measures 147 and 148. The section ends with a double bar line.

D 2

XVI 151 152 153 154

Musical score for measures 151-154. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in 3/4 time. Measures 151-154 show a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The section ends with a double bar line and the Roman numeral XVI.

Four empty musical staves, two treble clefs on top and two bass clefs on the bottom, arranged in a system.



Kirubeger \* Notni seznam \* MENUET

*Menuet.* 1 2 3 4 5 6 7 XVII

*Violini vni:*

*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

The image shows a musical score for a Minuet by Kirubeger. The score is written for Violini vni (Violin I) and Clav. (Clavier). It consists of 42 measures, with a repeat sign at measure 28. The score is divided into six systems, each containing three staves. The first system starts with measure 1 and ends with measure 7. The second system starts with measure 8 and ends with measure 14. The third system starts with measure 15 and ends with measure 21. The fourth system starts with measure 22 and ends with measure 28, which is marked with a repeat sign and the letter 'E'. The fifth system starts with measure 29 and ends with measure 35. The sixth system starts with measure 36 and ends with measure 42. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and ornaments.



*Kirnbeger \* Notni-seznam \* MENUET*

XIX

43 44 45 46 47 48 49

50 51 52 53 54 55 56

57 58 59 60 61 62 63

E 2

XX  
64 65 66 67 68 69 70

71 72 73 74 75 76 77

78 79 80 81 82 83 84



*Kimberger \* Notni seznam \* MENUET*

85 86 87 88 89 90 91 XXI

92 93 94 95 96

Kirberger \* Notni seznam \* TRIO

XXII

Trio.

1 2 3 4 5 6

Viol. 1.  
Viol. 2.  
Vcl.  
Cello/Double Bass

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

XXIII

19 20 21 22 23 24

F 2



Kiruberger \* Női szonáta \* TRIO

XXXV

25 26 27 28 29 30

Musical score for measures 25-30, featuring four staves (treble and bass clefs) with various notes, rests, and trills (tr).

31 32 33 34 35 36

Musical score for measures 31-36, featuring four staves with various notes, rests, and trills (tr).

37 38 39 40 41 42 XXV

Musical score for measures 37-42, featuring four staves with various notes, rests, and trills (tr). The measure number XXV is written at the end of the system.

43 44 45 46 47 48

Musical score for measures 43-48, featuring four staves with various notes, rests, and trills (tr).

G



Kirnbeger \* Notni seznam \* TRIO

XXVI

49 50 51 52 53 54

This system contains measures 49 through 54. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music includes various rhythmic values, trills (tr), and slurs. Measure 51 has a trill in the first treble staff. Measure 52 has a trill in the second treble staff. Measure 53 has a trill in the first treble staff. Measure 54 has a trill in the second treble staff.

55 56 57 58 59 60

This system contains measures 55 through 60. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music includes various rhythmic values, trills (tr), and slurs. Measure 58 has a trill in the second treble staff. Measure 59 has a trill in the second treble staff. Measure 60 has a trill in the second treble staff.

61 62 63 64 65 66

XXVII

This system contains measures 61 through 66. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music includes various rhythmic values, trills (tr), and slurs. Measure 61 has a trill in the first treble staff. Measure 62 has a trill in the second treble staff. Measure 63 has a trill in the first treble staff. Measure 64 has a trill in the second treble staff. Measure 65 has a trill in the first treble staff. Measure 66 has a trill in the second treble staff.

67 68 69 70 71 72

This system contains measures 67 through 72. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music includes various rhythmic values, trills (tr), and slurs. Measure 67 has a trill in the first treble staff. Measure 68 has a trill in the second treble staff. Measure 69 has a trill in the first treble staff. Measure 70 has a trill in the second treble staff. Measure 71 has a trill in the first treble staff. Measure 72 has a trill in the second treble staff.

G 2



## Spremnna beseda

Ker gre za danes manj znanega glasbenika, skladatelja in teoretika, kaže pričujoči natis pospremiti z nekaj drobci iz Kirnbergerjevega življenja in dela. Informativni komentar tako ponuja bežen vpogled v idejno in duhovno okolje nastanka spisa *Vedno pripravljeni skladatelj polonez in menuetov*. Na koncu sta dodana še seznama virov in literature na tematiko Kirnbergerjevega spisa v upanju, da bo zainteresirani bralec tu našel iztočnice za morebitno nadaljnje branje o sorodnih delih in tematiki, ki jo prinaša Kirnbergerjeva igra s takti.

### ***Kdo je Johann Philipp Kirnberger (1721-1783)?***

Osemnajstletni Kirnberger je pridobljeno glasbeno znanje in veščino igranja na violino, čembalo in orgle dve leti spopolnjeval pri Johannu Sebastianu Bachu. Leta 1741 se je za desetletje odpravil na Poljsko, kjer je 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 in Gothi je šel v Dresden in nato Berlin, kjer je nekaj let igral violino v orkestru pruske dvorne kapele, leta 1754 pa se je pridružil kapeli pruskega princa Heinricha. Nato je od leta 1758 do smrti ostal v službi pruske princese Anne Amalije. Razen enega so tako vsa Kirnbergerjeva dela nastala v času službovanja pri vojvodinji Anni Amaliji (1723-1787), nečakinji pruskega vladarja Friderika Velikega.

Kirnbergerjevo življenjsko in ustvarjalno okolje v Berlinu – mestu, v katerem so tedaj živeli tudi tako pomembni glasbeniki kot Jochann Joachim Quantz (1697-1773), Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788), Franz Benda (1709-1786), Johann Friedrich Fasch (1699-1758), brata Johann Gottlieb (1702-1771) in Carl Heinrich Graun (1703-1759), Johann Friedrich Agricola (1720-1774) in Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) – posrečeno razkrivajo glasbeni nazori princese Anne Amalije (1739-1807). Četudi je po smrti (drugega) soproga leta 1758 za skoraj dvajset let prevzela regentstvo majhnega saškega vojvodstva, je umetnosti naklonjena intelektualka in politikinja jemala čas zlasti za obvladovanje duha. Med drugim je znana po izostrenih predstavah o znanstvenikih, pisateljih in glasbenikih svojega časa, o katerih je znala izreči tudi krepke kritične besede, čeprav je bila velika prijateljica umetnosti s pomembnimi glasbeniki v "svojem krogu". Poleg Kirnbergerja vanj sodita denimo še Carl Philipp Emanuel Bach, ki mu je princesa pred njegovim odhodom v Hamburg podelila naziv dvornega kapelnika, in baron Gottfried van Swieten, ki je kasneje odigral pomembno vlogo "posrednika" med naprednim glasbenim Dunajem s Haydnom, Mozartom in Beethovnom na čelu in nekoliko "zastarelo" berlinsko glasbeno estetiko.

Nekaj nadaljnjih utrinkov o sodbah vojvodinje Anne Amalije lepo opisuje ostroumnost kulturno prosvetljene vojvodinje. O Gluckovi glasbi je princesa Anna Amalija 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*



## Kirnberger \* Sprema beseda

nikakršnega akcenta, nobenega izraza. Vše njegove skladbe so si med seboj enake.

Na prošnjo Kirnbergerjevega domnevno najbolj nadarjenega učenca, dirigenta in skladatelja Johanna Philippa Schulza (1773-1827), ali ji sme posvetiti neko skladbo, mu je odrezavo odpisala:

Ne dopuščam pripisati svojega imena skladbi, ki je sama ne bi nikoli podpisala, in sicer zato, ker taka sliskaška muzika sploh ni nikakršna muzika.

Znameniti, tedaj mlajši skladatelj, pevec, organist in violinist Carl Friedrich Zelter (1758-1832) je po odigrani orgelski predigri slišal iz princesinih ust:

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

Ostrina princesinih kritik glasbenikov izgubi aroganten prizvok ob dejstvu, da prihajajo iz ust dobre poznavalke glasbe, ljubiteljske glasbenice in pokroviteljice umetnosti, ki je v svoji znameniti weimarski knjižnici (dodobra pogo-reli v požaru leta 2004) hranila pomembne umetnine ne le svoje dobe, temveč tudi preteklosti. Navedeni odlomki živo pričajo o neposrednosti, s katero je vojvodinja negovala umetnostne debate, ki jih je po letu 1775, ko je regentstvo predala sinu Carlu Augustu (1757-1828), redno prirejala kot gostiteljica (teda-njih) velikanov duhovne zgodovine, med katere kaže omeniti vsaj Johanna Wolfganga Goetheja (1749-1832), Johanna Gottfrieda Herderja (1744-1803), Johanna Georga Wielanda (1742-1802), Karla Siegmunda von Seckendorffa (1744-1785) in Karla Ludwiga von Knebla (1744-1834).

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 es-tetske presoje glasbenega dela po merilih *dobrega okusa*. Čeprav je danes znan predvsem kot avtor ene najbolj cenjenih študij o "objektivnem" strogem stavku druge polovice 18. stoletja (*Die Kunst des reinen Satzes*, 1771, posvetil jo je pruski »najzvzvišenejši princesi«), se mojster v skladu z omiko časa nikoli ni utrudil opozarjati na pomen "subjektivnega" okusa pri učenju in uživanju glasbe.

V tem času je obe – tudi danes enako živi glasbeni vrednoti, ki jih je povzdigovalo zlasti 18. stoletje: strogost kompozicijske oblikovnosti in prefinjenost izraza – nemara najbolj sistematično za tisti čas strnil H. Ch. Koch z naslednji-mi besedami:

Formalnega dela umetnosti skladanja ali zmožnosti iznajdelovanja skladb, ki ustrez-a namenom umetnosti, ni mogoče doseči s študijem oziroma se ga priučiti s pomočjo pravil; k slednjemu sodi zmožnost, ki se imenuje genij. Nasprotno pa je materialni del umetnosti skladanja ... del, ki jih ustvari genij in ki se imenuje tudi mehanski del umetnosti skladanja. 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 nepriučljivi (forma) in priučljivi plati (materija) glasbene umetnosti. Tudi Kirnberger je živel in ustvarjal razpet med obe, včasih nepomirljivo nasprotujoči si glasbeni vrednoti. 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 Johannu Abrahamu Petru Schulzu in ga pri delu samo usmerjal? Po drugi plati pa so Kirnbergerjeva besedila nekoliko "nerodno" vsebinsko zasnovana, 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 estetske teorije. 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 skladb za ponazoritev obravnavane vsebine. V poznem spisu *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition* (1782) je Kirnberger omenil, da so njegova dela nastala z željo po udejanjanju 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 napetostmi 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. Četudi mu nihče ni mogel očitati neznanja, so v njegovih delih pogrešali delež tistega "nepriučljivega" presežka, tako značilnega za galantni slog C.P.E. Bach, kakor tudi tistega, ki prežema učeni, strogi slog J.S. Bacha, Kirnbergerjevega učitelja in vzornika. Kirnberger s svojimi skladbami ni mogel doseči glasbene iskrivosti svojih vzornikov.

Kirnbergerja so sodobniki skoraj brez izjeme opisovali kot občutljivega in čemernega čoveka. Pridali so mu različne obraze: poleg nazadnjaškosti so v isti sapi hvalili njegovo poglobljeno poznavanje znanosti glasbe, ga cenili kot glasbenika in glasbenega pedagoga, a obenem negodovali nad njegovo zaletavostjo in pikolovstvom. Dasi iz njegovih značajskih potez ni mogoče slutiti velikega glasbenika, je Kirnbergerjeva zgodovinska velikost nedvoumna, ko jo doumemo kot poslanstvo, ki ga je opravil kot teoretik in pedagog v najširšem pomenu besede. Kirnberger je videl v J.S. Bachu, tedaj "staromodnem" skladatelju, največjega glasbenega 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 štiriglasne priredbe protestantskih koralov J.S. Bacha. Izšli so kmalu po Kirnbergerjevi smrti.

Podobno kot za njegove teoretske nazore, razpete med materijo strogega stavka in novo formo klasicistične prosojnosti, velja za Kirnbergerjev glasbeni okus. Z eno nogo stoji v tedaj novih idealih t.i. galantnega sloga: sloga gracioznosti, igrivosti, nežnosti in finega okrasja, ki se je jedril v prevladujoči operni estetiki in novem, v delih Jeanna-Phillipea Rameauja (1683-1764) kodificiranem nauku o harmoniji (*Traité de l'harmonie*, 1725). Vendar je kot teoretik v pomembnih potezah nasprotoval tedaj novemu nauku o harmoniji, tako da je denimo nasprotoval stališču o naslojevanju terc v akordih kot osnovi za gradnjo tudi več kot štiriglasnih sozvočij, čeprav se je obenem strinjal z osnovnim načelom nauka o harmoniji o harmonskih obratih kot osnovni logiki povezovanja akordov. Tako Kirnbergerjev teoretski opus zapušča kasnejšim rodovom, med drugim, naslednjo načelno zadrego: kako spoštovati stara skladateljska pravila, ki jih je v do danes najbolj razširjeni obliki začrtal Johann Joseph Fux (1660-1741) v znamenitem priročniku *Gradus ad Parnassum* (1725), a jih obenem usklajevati z novimi estetskimi načeli, ki so se izkazala tako, da so (p)ostala klasična?

Brez vsiljevanja načelnega odgovora na zastavljeno vprašanje, na katerega tudi sodobna glasba ponuja množico odgovorov tako, da živopisno tematizira »staranje novega« in »nemiljivost starega«, kaže tu omeniti, da je Kirnberger šele v kasnejših poglavjih svojega spisa *Die Kunst des reinen Satzes* razmejil kontrapunkt kot posebno teoretsko disciplino v primerjavi s harmonijo. To dejstvo 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. Prav v tem iskanju najboljše utemeljitve skladateljskega nauka izhajajoč iz osnov pravil o strogem stavku je treba iskati pomen Kirnbergerjevega glasbenoteoretskega dela (in enega razlogov za ponekod pomanjkljivo sistematično podajanje snovi): iskati ga kaže v podrobnostih povezovanja med seboj sicer raznorodnih pa vendarle neločljivo prepletenih naukov o glasbi, kakršni so kontrapunkt, generalni bas in harmonija.

Dejstvo je, da Kirnbergerju ni uspelo narediti celovitega kompozicijskega sistema. Vendar je dejstvo tudi, da je ključne glasbenoteoretske probleme (ne le) svoje dobe obravnaval na tehten način in jih – kar je še posebej pomembno – podal ob primerih tako svojih skladb kot tudi delih drugih, sodobnih in starejših skladateljev. V duhu nekoliko starejšega sodobnika Josepha Riepla (1709-1782), ki je kot eden najvplivnejših nemških teoretikov in pedagogov druge polovice 18. stoletja s svojimi spisi skušal podati vodila in ne večna pravila kompozicije, Kirnberger ni samo iskal pravil za ustvarjanje glasbe, temveč jih je skušal izluščiti tudi iz temeljitega poznavanja glasbene ustvarjalnosti.

Iskanje ustvarjalnih vodil ob konkretnih skladbah seveda odpira novo, nedvomno tudi in še posebej 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 privlačnosti zvoka?



**Velika natančna ura**

Kako je mogoče izgotoviti kompozicijski sistem? Zgodovina jih pozna nekaj in vse jih je obdala z isto tematiko (dasi so vsebine seveda različne): do katere mere je dosledna uporaba pravil pomoč in od katere točke naprej jih je potrebno pustiti pod seboj, kot lestev, ki nam je pomagala iz luknje, v katero smo padli in jo v zogib ponovni nesreči nameravamo zasuti s prstjo? Tovrstna vprašanja je med prvimi morda najlepše prikazal *Dodecachordon* (1547) Heinricha Glareana (1488-1563), ki po kodifikaciji modalnega sistema, kakršnega prinašajo današnji učbeniki, vsebuje poglavje o »spretnostih skladateljev«: v njem avtor hvali (pa tudi graja) kršitve in odstopanja od kompozicijskih pravil v delih vrste sodobnikov, ker so *smiselna* zavoljo *boljšega učinka*. Teoretski višek tovrstnega pojmovanja, ki ga v praksi živimo še danes, sega v 19. stoletje, ko je Adolf Bernhard Marx, "tvorec" *glasbenega oblikoslovja*, zapisal, da *nič ni napačno, v kolikor služi ideji in vse nedopustno, če temu ni tako*. A že Kirnbergerjev spis domala stoletje pred Marxom ponuja nekoliko predrugačen pogled na to vprašanje. Vprašanje smisla odstopanja od pravil se v pričujočem Kirnbergerjevem spisu obrne na glavo, in to tako, da zastavlja vprašanja, kakršno je tole: ali je dopustno kompozicijska pravila – v končni fazi tudi glasbo kot *posebno* umetnost – tako rekoč spremeniti v povsem običajno »potrošno« blago za prijetno krajšanje časa?

Prenapihnjenost vprašanja o glasbi kot »innocent luxury« (Charles Burney) je seveda mogoče razumeti kot nepotrebno poudarjanje samoumevnosti. Glasba kot blago je tematika povsem družboslovne narave in nima domala nobene glasbenoteoretske vrednosti v ožjem smislu. V širšem smislu pa je »postvarjenost« glasbe, njena *vrednost* (najsijajša ekonomska, simbolna ali pragmatična), od nekdanj zadevala vsako kulturo: ob glasbo kot določeno vrednoto so, naravnost ali posredno, zadevale vse kulture (in danes se glede vrednotenja glasbe ni spremenilo nič mimo dinamike "podeljevanja" vrednosti). Odgovor na zgornje vprašanje bi se torej lahko glasil, nujno v okvirih filozofske nujnosti: »da (ali pa ne), ampak ...« Prav zato, ker tematizira nujno  *dodatnega komentarja*, vsiljenega zaradi preprostega dejstva, po katerem je glasba lahko navadno potrošno blago in obenem nezamenljiv duhovni privlak,<sup>7</sup> je Kirnbergerjev spis eden osrednjih mejnikov duhovne zgodovine glasbe: jasno prikaže vzvode postvarjenja glasbe. Kaže na možnost »uporabnosti teorije« v glasbeni praksi in nakazuje najbolj splošne, univerzalne mernike glasbe (ne le Zahoda), saj tematizira vsebine, ki jih vsebujejo samoumevnosti tipa: glasba je dekla vsakdanjika in obenem eden temeljnih bivanjskih ritualov; v osnovi *je, obstaja*, nihče ne dvomi v njen pomen, a se mora vseskozi izkazovati tako, da *izzveni* in sploh šele *prek izvedbe nastane* kot zvočni pojav, ki je lahko deležen (takšne ali drugačne) družbene pozornosti; glasba je deležna hvale, da se zmora najbolj neposredno dotakniti src poslušalcev, hkrati pa je lahko povsem »brezsrčno« strukturirana že sama po sebi, »od znotraj«, zato ni nič čudnega, da je bila prav zaradi tega pogosto predmet različnih »sankcij«, nraavnih, pragmatičnih, političnih, svetovnonazorskih ipd.

<sup>7</sup> Trenje med nevrednimi "fakti" in vrednotami estetike genija – razkriva ga Kirnbergerjeva navidezna distanca do "skladbomata" in obenem avtorjeva želja, da vendarle nakaže neki bazični pomen vsebine *Vedno pripravljene skladatelja polonez in menuetov* – je lepo razvidna v njegovem predgovoru. Tam se avtor brani "resne kritike", češ da gre za delce, ki je nastalo v urah nespečnosti, a obenem razume svoje početje kot nekaj, kar je merniškim strokovnjakom vsaj privlačno in igri kombinatorike namenijo omembe vredno pozornost.



Kirnbergerjev spis o komponiranju s kockami je pomemben, ker razgali to »brezčutno logiko« glasbene kompozicije. Seveda je lahko še bolj dodelana, kot v nekaterih kasnejših sorodnih delih (zlasti v domnevno Mozartovem), vendarle učinkuje na enak način, čeprav v manjši meri, kot tista spod peresa ustvarjalnega genija. A ta ne zmore zagrabiti neskončnosti enako učinkovito kot »brezsrčno nihalo« razumskega povezovanja tonov v večje celote. 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.

Kdo bi vedel, kaj bodo ljudje poslušali čez toliko časa, nagonsko pa si vsak ustvarjalec želi najti mesto v aleji vsaj delno nesmrtnih ...

Seveda se pri tem poraja vprašanje: čigavo polonezo bi pravzaprav slišali?

Tudi to vprašanje terja dodatne komentarje. Če rečemo, da slišimo "našo" polonezo, smo se zapletli v začaran klobčič problematike avtorstva, ki ga preseka »banalna«, »fizična« resničnost: 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 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: ali 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 in kompozicijski sistem določenega časa.

Če misel preusmerimo od hipotetičnih vprašanj nazaj k zgodovini, kaže dodati, da je značilnost vplivnih glasbenoteoretskih spisov 18. stoletja, kot sta denimo *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) Johanna Matthesona (1688 - 1764) ali *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* (1752) J. Riepla, da za zgled pisanja vseh glasbenih oblik postavljajo ljubko plesno obliko: menuet. Riepel je v prvem zvezku svojega teoretskega projekta 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 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 in še danes zdaleč ni ne pozabljeno ne osamljeno. Še v 19. stoletju so mnoge najbolj poetične skladbe oblikovno tako rekoč ukalupljene v "kvadratno periodiko", kot je kasne-



je 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, da niti največji glasbeni pustolovci, kaj šele klasiki, niso samo kršili skladateljskih pravil, temveč so se v manjši ali večji meri zoperstavili okamenelim uzancam njihovega povezovanja. Šlo jim je za spreminjanje in prevrednotenje, ne za breznamensko rušenje: ustvarjalec po vokaciji *dela*, ponuja novo, poskuša drugačno – ne *ruši* starega, ki mu hočeš nočeš ostaja kot izhodišče lastnega dela. 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 uti 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 barbarško 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 od "suhoparnih" kompozicijskih pravil.

Prav s tem kockanjem skladateljskih pravil, ki pokažejo "golo" glasbeno logiko, je Kirnberger postavil na glavo dotedanji, šele nekaj stoletij poudarjeni humanistični uzus umevanja kompozicije kot procesa akribičnega "luščenja" pravil iz stotine skladb. Po izkušnji komponiranja s kockami je sestavljanje novih formalnih podob prej računalniška igra kombinatorike kot pa neponovljiv, vselej individualno obarvan proces posnemanja starih mojstrov. Osnova je sistemska trdnost, zaokroženost, formalna vzdržljivost kompozicijskih načel: vse mora gladko teči po zakonitostih same materije (v tem je Kirnberger "pragmatični Pitagorejec" brez filozofske "navlake").

Kirnbergerjev spis tako ni prispevek k estetsko vzvišenemu pojmu glasbe in nima pedagoških pretenzij po poenostavitvi skladateljskih pravil (čeprav ne zanika v spisu obstoječega propedevtičnega potenciala). Avtor želi prikazati abstraktno sistematiko glasbenega stavka in kombinatorično nosilnost povezovanja tonskih (ritmično-melodičnih in harmonskih) tvorb. Glasbo želi prikazati kot skupek soodvisnih tonskih pojavov, ki jih ne uravnava skladatelj, temveč so jih sposobne opravljati *naravne zakonitosti*. Zato Kirnberger skladatelja vidi kot nekakšnega *prisluškovalca* naravnih zakonitosti in posebjeno kombinatoriko tonskih obrazcev z izostrenim posluhom, ne pa kot tako ali drugače vzvišenega *ustvarjalca*, ki kreira to, česar drugi ne morejo ali ne znajo. Prav zato je njegova naloga v tem delu izzivalna, epohalna: prevzame vlogo preizkuševalca nosilnosti oblikovnih osnov tonske zgradbe. Naloži si vlogo nekakšnega statika glasbene oblike.



Kljub umetniški vprašljivosti tovrstnega početja je nekaj ustvarjalno mi-kavnega v Kirnbergerjevem spisu, ob katerem je pravzaprav mogoče govoriti o glasbi brez skladateljev in se učiti muzike brez modrovanja o njenih nepriučljivi-  
vih lepotah. Gre za zabaven prikaz elementarne skladateljske igre – igre, ki resda prinaša umetniško omejene rezultate, vendar razkriva skrajno resne stopinje ustvarjalnega procesa, po katerih so hodili različni glasbeniki zlasti v dvajsetem stoletju – tako "racionalisti" kot "konceptualisti". Dodekafonija, serializem in denimo spektralna glasba so ne nazadnje zgolj ena stran premise v idejni zgodovini iskanja glasbenega *reda*, ki jo na drugi strani zapolnjujejo med seboj nepomirljiva nasprotja ekspresioizma, minimalizma in nove kompleksnosti.

Na videz ironično se je mogoče ob celotni zadevi pridružiti avtorju, ki se je

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 razsvetljenskega uma: 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 zainteresirane pa je poleg kronološke navedbe virov dodan še izbor literature na to temo.

Za pokušino, kako se Kirnbergerjeva igra odreže v praksi, izrežite na kartončkih priložene takte. Zlepите dva izrezana preostanka kartonov skupaj tako, da boste mogli vstavljati posamezne takte vanje, kot v stavnico (N.B.: vsaka vrstica potrebuje osem taktov!), in vrzite kocko, ali pa dve ...

Leon Stefanija



## **Viri**

- 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 gewinnt, 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 Ecosaisen-Componist, Hamburg 1801.
- 1801: Antonio Callegari: Gioco pitagorico musicale col quale potrà ognuno, anco senza sapere di Musica, formasi una seria quasi infinita di picciole 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 familiari 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 1994.
- 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 vermittels 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.

