

Glasbena dramaturgija Škofjeloškega pasijona (ŠP)

Genealogija, pedigré, glasba, dosežki in zaključek 2. del

Glasba Škofjeloškega pasijona

Glasbeni del *Škofjeloškega pasijona* (ŠP) je bil doslej opisan že v marsikateri od razpoložljivih razprav o tem najstarejšem ohranjenem slovenskem gledališkem delu, vendar pa nikoli v celoti in razvojno od njegovega nastanka in prve (dokazane) uprizoritve l. 1721 do danes ter v pojmovanju sodobne glasbene dramaturgije, ki pritiče prav vsakemu scenskemu delu. O glasbenem delu ŠP so doslej največ pisali sam avtor – oče Romuald-pater Lovrenc Marušič (1676-1748),¹ ki je že v samo zasnovo literarnega teksta kar nekajkrat vnesel glasbene inštrumente kot obvezni in sestavni del njegove dramaturgije. Naš, slovenski muzikolog in umetnostni zgodovinar Josip Mantuani (1860-1933) pa je eden prvih, ki je objavil celotno besedilo ŠP z opombami vred.² Dirigent in muzikolog Josip Čerin (1867-1951) je zapustil v rokopisu dva edina ohranjena notna folija-tabulaturi (verjetno dodani dosti pozneje, kot pa so datirane prve, Marušičeve "praižvedbe" ŠP na škofjeloških ulicah in trgih).³ Slovenski skladatelj in organist, monsignor Stanko Premrl (1880-1965) je za uprizoritve ŠP l. 1934 in kasneje na pobudo in v uredništvu etnologa in romanista Nika Kureta (1906-1995) zložil in izdal *Glasbene vložke*.⁴ Bližnji (škofje)loški rojak France Koblar (roj. v Selcih v Selški dolini, 1889 – Ljubljana, 1975) se je tako ali drugače kar večkrat razpisal o ŠP.⁵ Še drugi (škofje)loški rojak Tine Debeljak (Škofja Loka, 1903 – Buenos Aires/Argentina, 1989)

pa ima praktično največ zaslug za zadnje (predvojne - pred 1941!) igralske obuditve ŠP v Škofji Loki leta 1936.⁶ N. Kuret se v tej zvezi omenja še enkrat, takrat kot sopotnik T. Debeljaka, oba skupaj pa kot spodbujevalca uprizoritev ŠP na radiu in odru.⁷ Pripovednik, esejist, kritik, gledališki zgodovinar, publicist in organizator Filip Kumbatovič Kalan (1910-1990) je še eden iz vrst literatov in teatrologov, ki v svojem pisanju skoraj nikoli ni obšel ŠP.⁸ Nadaljni, zaslužni razpravljavci in pisci - tudi o glasbenem deležu v ŠP - pa so bili še: akademik, zasl. prof. ljubljanske univerze Dragotin Cvetko (1911-1993), sin Tineta Debeljaka, Tine Debeljak ml. (1936 – živi v Buenos Airesu/Argentini), umetnostni zgodovinar in muzikolog dr. Janez Höfler (roj. 1942 – živi v Ljubljani). Posredno pa so se doslej z glasbenim deležem v ŠP ukvarjali rektor Viktorijan Demšar, Jože Faganel, Marko Jenšterle, Anton Koblar, prof. dr. Primož Kuret, prof. dr. Marko Marin, Davorin Petančič, France Planina, Ivan Pregelj, prof. dr. Andrej Rijavec, dr. Goran Schmidt, Stanko Škerlj in podpisani (dr. F. Križnar); pri tem pa piscev-avtorjev stroge literarne ali literarno-zgodovinske in zgolj odrske plati niti ne omenjamo. Glavna ovira za (do)končnost omenjenih razprav je seveda na prvem mestu dokaj skromna "izvirna glasbena dramaturgija" ŠP, saj Romualdov rokopis na sicer precej redkih mestih le navaja tudi (glasbene) inštrumente - pevce ter glasbenike -, nič drugega ali celo bolj oprijemljivega pa se iz ohr-



Marija z Detetom, 2007. Poslikava z akrilom in tušem na leseno ploščo, premer 120 cm.
Kapela Doma upokoјencev Tabor, Ljubljana. Arhitekt: Matija Marinko.

njenega in razpoložljivega rokopisnega prevenc očeta Romualda-patra Lovrenca Marušiča ni ohranilo. Drugi in dodatni problem tovrstnih raziskav pa je prav gotovo zgodnji nastanek tega gledališkega (in glasbenega) besedila, zaradi česar si moramo o njem in njegovi zgolj glasbeni pojavnosti in prisposodbi marsikaj sposoditi od drugod (iz t. i. sekundarnih muzikoloških virov).

Vendar pa je tudi za obdobje pred samim nastankom izvirnega teksta *ŠP* (1721), ki je verjetno (?) nastal po eni od prejšnjih ali morda celo po prvi tovrstni predvelikonočni procesiji (leta 1715?), razpoložljivih nekaj zgodovinskih virov o glasbenem življenju pri nas, tudi za Škofjo Loko in njeno okolico ali kar "okraj". Še najbolj zanimivo je bilo takratno glasbeno življenje v srednjeveških samostanih in cerkvah, v poznem srednjem veku pa tudi po gradovih. Vse navedeno je v Škofji Loki že obstajalo. Tu je bil najprej samostan

klaris, že od 12. stol. dalje.⁹ Glasbeni del pasijonskih procesij in iger v drugi polovici 17. in v vseh desetletjih njihovega obstoja v 18. stol. se je skoraj nedvomno prilagodil baročnemu, pred koncem deloma morda tudi že zgodnje klasicističnemu okusu. O zvezi z baročnimi (glasbenimi) oratoriji, ki so nastajali tudi na Slovenskem v začetku 18. stol., skoraj ne more biti govora, zlasti ne, ker so bili omenjeni oratoriji že čisto koncertne (glasbene) oblike. Te so izvajali samostojno in zato neodvisno od pasijonskih iger in procesij oziroma njihovih uprizarjanj. Četudi je bil glasbeni pomen pasijonskih procesij in iger majhen in razmeroma nepomemben, predstavljajo vendarle prispevek k širjenju baročne miselnosti na Slovenskem. Glasba, ki se je izvajala ob takih priložnostih, se sicer ni oglašala pogosto, le enkrat v letu, vendar je po svoje tudi vplivala na estetski okus širokih množic, ki so sodelovale pri uprizar-

janju ali so prisotvovale takemu sporedu. Ni-mamo sicer podatkov o njeni izvirnosti in iz-vajalski kvaliteti, vendar je spričo zelo ši-rokega ustvarjalnega zamaha v glasbi na Slo-venskem v začetku 18. stol. nastal morda tudi kak izviren glasbeni primerek za te prireditve. Morda velja ta domneva za skladbe škofje-loške procesije, še verjetneje pa za ljubljanske uprizoritve, kjer so bile v ta namen tehnič-ne možnosti še večje. Izvajalna raven je bila najbrž ugodna, vsekakor pa vedno odvisna od kakovosti izvajalcev. Ti so bili gotovo naj-boljši v Ljubljani, kjer je bilo največ sposob-nih muzikov. Zato je moralo biti njihovo iz-vajanje na ustrezni višini, zlasti še pri jezuit-skih procesijah. Tako se zdi, da so bile pa-sijonske uprizoritve lepa priložnost tudi za glasbeno delo. Četudi neposredno še ne spa-dajo v okvir čistega dramskega predstavlja-nja, so vendarle že spodbujale k poustvarjal-nemu in ustvarjalnemu glasbenemu delu, ki se je bolj ali manj prilagajalo zahtevam odrske (glasbene) tipike.¹⁰ Ena temeljnih opornih točk, ki jo lahko uporabimo kot neke vrste sekundarno (muzikološko) gradivo za glas-beno spoznavanje ŠP, je zagotovo umetnost-nozgodovinska ikonografija-pojavnost sred-njeveških fresk angelskih podob z glasbenimi inštrumenti na (Škofje)Loškem. Če številne tovrstne angelske podobe ne morejo v popol-nosti nadomestiti vseh tistih "glasbenih izra-zov", ki so v prvih procesijah ŠP (1721) prav gotovo obstajali, ali pa je bila glasba le kot obvezni in sestavni del celotne dramaturgije ŠP in zato izvedena zgolj improvizirano, nič zato. V tem primeru je pomembno le-to, da je le-ta, to je glasba sama, obstajala. Natančno v kakšnem obsegu in kvaliteti pa tudi iz teh (sekundarnih) muzikoloških virov izvemo le posredno in približno. Na vse to, na navzoč-nost (glasbenih) inštrumentov in pevk in pev-cev na freskah (škofje)loških umetnostnoz-godovinskih spomenikov v "Loki in njenem okraju" nas navaja tako nekaj narisanih be-

sedil, še več pa tovrstnih čistih likovnih po-dob.¹¹ V ta krog uvrščamo tudi predpasijon-ske freske iz stoletij pred nastankom ŠP, npr. iz sredine 15. stol. (ok. 1450) tako imenovani "kranjski prezbitenij" z **zborom pojočih an-gelov** v ž. c. sv. Janeza na Suhi (pri Škofji Loki), delo neznanega primorskega freskanta. Podobni motivi (zdaj s pevci in pevkami, zdaj samo z /glasbenimi/ napisi, še največ pa je med njimi **glasbenih inštrumentov**) pa se na-haja v p. c. sv. Nikolaja na Godešiču (pri Škofji Loki), v p. c. sv. Petra v Bodovljah (v Poljanski dolini), v p. c. sv. Ožbolta, sv. Andreja in sv. Lovrenca nad Zmincem (v Po-ljanski dolini, nedaleč od Šk. Loke), v p. c. sv. Tomaža v Brodeh, v p. c. sv. Filipa in Ja-koba na Valterskem Vrhju, v p. c. sv. Brik-cija na Četeni Ravni, v ž. c. sv. Klemenca na Bukovščici (v Selški dolini), v p. c. sv. Mo-horja nad Selci, v p. c. sv. Rafaela na Planici, kar vse že izhaja iz slovite slikarske delavnice Jerneja iz Loke že na koncu gotike, v drugi četrtini 16. stol. Še najbolj avtentičen tovrstni ikonografski "dokaz" izvira iz ene prvih tovrstnih poslikav v vasi Godešič, kjer najdemo na eni od fresk dvojice angelskih podob s po-lovičnim psalterijem in z violo, oboje kot del *Poslednje sodbe* (prva polovica 15. stol.). Tudi prezbitenij v p. c. sv. Križa na Križni gori (nad Škofjo Loko), ki je malce kasnejšega nastanka (freske so iz l. 1502) nam ponuja čudovite glasbene prispodobne – angele z glasbili na oboku; povsem konkretna pa sta angela s tro-bento in kitaro. Med zadnje možne konkret-ne primerjave glasbene in dramaturške iko-nografije vsekakor sodijo (spet) angeli z glas-bili s konca 17. stol. in z začetka 18. stol. (ok. 1680-ok. 1710) v p. c. sv. Andreja na Goste-čah, lučaj od Škofje Loke.¹² Tam najdemo an-gele s trobentami, violo, (baročnima) violon-čelom in violino. Najpomembnejši v tej iko-nografiji je vsekakor osrednji križ na posli-kanem (lesenem) stropu z angeli z glasbili: violina, violončelo, in viol/in/a, orkester ali

vsaj (godalni) ansambel v malem. Kljub temu pa moramo vse navedene in možne primerjave (glasbenega) inštrumentarija z "našim" ŠP vzeti z določeno rezervo-distanco. Ikono-grafsko zanimanje in dokazovanje obstoja in navzočnosti glasbe v ŠP pa traja vse do današnjih dni. Eden teh je tudi oljna slika ŠP (1967) slovenskega slikarja Borisa Kobeta (1905–1981).¹³ Tudi na tej obsežni, nekaj kvadratnih metrov obsegajoči likovni podobi so kljub drobni figuraliki razvite obsežne množice vseh nastopajočih v procesijskem sprevodu po zgornjem (današnjem Mestnem) trgu in Lontргу (Spodnjem trgu). Na tej sliki so povsem razvidni glasbeniki, pomešani v množico vseh preostalih nastopajočih in kostumiranih igralcev: bobnar, piskachi, muzikantje, kar vsekakor sledi avtentiki Romuladovega besedila ŠP. Zagotovo je moral Primorec - avtor ŠP Romuald Štandreški (Lovrenc Marušič, tudi Marusig ali Marušič), - biti seznanjen tudi z mariskaterim "predhodnikom" "svojega" ŠP: s številnimi slovenskimi nabožnimi pesmimi, ki so tako ali drugače spremljale procesije. Med njimi to potrjuje *Tolminski rožar*. Beseda sama izhaja iz lat. *rosarium* in pomeni rožni grm; včasih pa so s tem poimenovali tudi rožni venec, molitev iz očenašev in zdravamarij, s tem pa tudi razmišljanj o dogodkih iz Kristusovega življenja. Četudi v večini slovenskih pokrajin uporabljajo za molitev rožnega venca ali molka poimenovanje roženkranc, pa se je na zahodu slovenskega etničnega ozemlja obdržalo poimenovanje rožar. Ta beseda ima v Tolminu še poseben pomen, saj rožar označuje petje litanij žalostne Matere božje, prežitek srednjeveške ljudske pobožnosti, ki jo v tolminski župnijski cerkvi že stoletja čuvajo in ohranjajo, saj vsako leto na veliki teden, in sicer na veliki četrtek ali/in veliki petek farani tolminske župnijske cerkve po končanem bogoslužju zapojejo *Rožar*, starosvetno ljudsko pobožnost.¹⁴

Rokopis (1721) in prve uprizoritve

Prva uprizoritev, procesija ŠP je datirana na veliki petek, 3. marca ali/in 11. apr. 1721, četudi je opravičeno "ponujena" tudi prva verzija te procesije (še pred ohranjenim rokopisom, ki datira v leto 1721) in to na veliki petek (9. apr.) 1715. leta. Da pa sta obstajala kar dva ŠP, je še najmanj verjeti. Potem so dokazane še njegove procesije 11. aprila 1727, 26. marca 1728, pa še leta 1734 in 1745; morda še leta 1751, 1765, 1773 in 1782.¹⁵ Razen samih zapisov o petju in glasbenih inštrumentih v teh procesijah, se niso ohranili nikakršni drugi dokazi. Zato pa so besede avtorja samega, o. Romulada v dramskem besedilu ŠP edini in najbolj verodostojni dokaz, da je glasba v teh procesijah bila. Prvi jih je našel in se nanje skliceval J. Mantuani: "trobentači na konjih", "David s harfo", "muzikanti na vozovih", "zveneče pozavne", "ljubko muzicirajoči duhovi"¹⁶. Med povsem konkretnimi (opornimi) tovrstnimi točkami pa so zagotovo v nemško-slovenskem jeziku pojmi, ki jih avtor navaja kot sestavni del navodil za procesijo ŠP, kot so in to kar večkrat v različnih 14 slikah/podobah ŠP: *smrt z bobnom* (tudi kot *Mors cum Tympano!*), *dva dečka, ki pojeta Hozano, dva bobnarja* (*Tympanista!*), *1 peš, med njima piskach; ... bobnar* (peš; včasih tudi *Tympanista*), *David s harfo* in *gospodje muzikanti/glasbeniki*. Tako imamo torej na razpolago kar najbolj trdne dokaze (četudi zdaj v latinskem, zdaj v nemškem jeziku)¹⁷, da je glasba in še več, čisto prava glasbena dramaturgija prisotna v samem rokopisnem besedilu o. Romnula-da. Kot taka je bila zagotovo več kot prisotna tudi v vseh procesijskih predstavah ŠP. Po vsej verjetnosti so v vseh navedenih izvedbah-procesijah ŠP obstajale določene razlike, še zlasti potem, ko je bila enkrat (1721) ena od teh verzij tudi zapisana; kar pa pravzaprav z današnjega, ne le glasbenega vidika, ne predstavlja nič novega. Kajti tudi to je le del

takratne in dandanašnje (glasbene) izvajalske prakse. Nanjo je ob pomanjkljivi in izvirni Romualdovi "glasbeni dramaturgiji" vplival že ritem in metrum samega Marušičevega (pesniškega) besedila. Saj je v vseh vokalno-inštrumentalnih delih v glasbi tudi tako. Tako že jezikoslovci in literarni zgodovinarji ugotavljajo, da sta "spremljava angelov" (folio/list 6-9) in "petje ob Kristusovem vhodu v Jeruzalem" (12-24) drugače ritmično ubrani. Kolikor bolj se bliža besedilo koncu, toliko bližje slišimo glasove, čutimo odmeve cerkvenih pesmi in spokornih molitev. Očitno sta se ritem in rimanje razvnela po sluhu in ne po knjižnem jeziku. Navkljub vsemu temu so se srednjeveške procesije kot del zgodovinskega zaostanka razvoja slovenske glasbeno-gledališke (re)produkcije pozne renesanse in zgodnjega baroka - z njimi pa tudi ŠP - razvile v raznolik splet scenarije, drame, petja in inštrumentalne glasbe in za razvoj same glasbene umetnosti niso bile toliko pomembne, kakor bi lahko pričakovali. Njihov učinek je bil kljub temu izvajalsko in recepcijsko, čeprav le enkrat letno, pompoz in baročno kolosalen.

Glasbeni dodatki Josipa Čerina

Čerinovi glasbeni dodatki slonijo na Romuladovem zapisu, na podlagi prvih izvedenih procesij ŠP in na dveh tabulaturah, ki sta se našli prav v Čerinovi zapuščini v NUK (v Ljubljani). Francoski ali nemški tip tabulatur, ki sta se v začetku baroka največ pojavljala, je še vedno nerazrešljiv. Tako sta obe omenjeni skladbi nastali neznano kdaj in kje, lahko pa izvirata celo še iz časa pred ŠP (1721) (?). Spet po drugi strani pa sta lahko le ostanek ali vložek njegovih kasnejših izvedb. Gre za dvojne lahkotnih, nepretencioznih del, za dvojne *menuetov* v ♩ (in 4/4-)POENOTI-taktovskem načinu in v osnovni, C-durovi tonaliteti. 31 + 28 taktov, skupaj torej 59 taktov glasbe je Čerin transkribiral v današnjo,

sodobno notno pisavo in sta bili potem tudi že izvedeni (in elektronsko) javno predvajani¹⁸. Četudi sta skladbi še najbolj verjetno namenjeni lutnji, sta glede na izvirno in transkribirano notacijo primerni tudi za izvedbe s katerim od inštrumentov s tipkami: orgle ali/in čembalo. Ob upoštevanju vseh dejstev gre vsekakor tudi formalno za eno najbolj tipičnih baročnih glasbenih oblik, ki je plesna, ali zaradi tridelnosti (*Da Capo al Fine*) celo ostanek in del najbolj tipične baročne tridelne "*Da Capo-arije*"; kar pa je še vedno odraz glasbenega repertoarja tistega časa na Slovenskem. Ta glasba izpod peresa ali/in v izvedbi neznanega domačega ali pa tudi tujega komponista pa je spet ena od razvojnih značilnosti tistega časa (18. stol.) in prostora: slovenskega prostora v okviru evropskega.

Zadnje predvojne uprizoritve ŠP (1930, 1932-34 in 1936)

Kot smo že ugotovili, se ŠP v značilni Romuladovi procesijski obliki po l. 1782 (s prepovedjo Marije Terezije) zagotovo ni več pojavil na ulicah in trgih Škofje Loke. Zato pa se je ŠP prvič spet pojavil "še" na cvetno nedeljo l. 1930 na takratnem ljubljanskem *Radiu*. Eno njegovih prvih elektronskih oblik je pripravil N. Kuret. Za to priložnost (še bolj za naslednje odrske predstavitve istega v Kranju, v letih 1932 in 1934) sta on sam in skladatelj in organist S. Premrl priredila in celo (v tisku) izdala besedilo in glasbene vložke ŠP: *Prolog, predigra, štirinajst slik in zaključni zbor Slovenskega - Škofjeloškega pasijona* (s popolno dramaturgijo, scenografijo, kostumografijo, režijskimi napotki ter uvodnimi besedami na 62 str.)¹⁹ in *Glasbeni vložki (za Slovenski pasijon na 12 str.)*²⁰. Kot je razvidno iz Kuretovega uvoda, je šlo v tem primeru za nekaj zgledov tujih podobnih procesij drugod po svetu, ki pa so se za razliko od našega ŠP obdržale in bile kot take priča vseh do tedanjih razvojnih stopenj glasbenega gleda-

lišča (od davnega 18. pa vse do 20. stol.). V tej zvezi naj omenimo vsaj klostensburško velikonočno igro, alsfeldsko in redentinsko pasijonsko igro, thrierski in freiburški pasijon ter tudi tisti, ki jih kasneje prav onadva (Niko Kuret in Tine Debeljak) ter njuni sodelavci in sopotniki in nadaljevalci različnih tovrstnih statičnih izvedb *ŠP* največ omenjajo: Ober-Ammergau (v Nemčiji). Kuret in Premrl pa nista obšla niti *Trpljenja Gospodovega* iz leta 1818, dela Korošca in Slovenca Andreja Šusterja Drabosnjaka. Po radijski (elektronski) premieri *ŠP* na cvetno nedeljo 1930 v Ljubljani sta bila glavni pomen in teža dani še štirim odrskim postavitvam v Kranju 12., 13., 18. in 20. marca 1932. Zanje se v Premrlvih *Glasbenih vložkih* pojavijo naslednji naslovi pesmi in inštrumentalni vložki, nekateri novi, drugi pa upoštevajo že znane in aktualne cerkvene pesmi itd.:

1. *Fanfara* za dve trobenti in dve pozavni,
2. cerkvena pesem za zbor (a cappella) ali s harmonijem *Srečen bil je človek v raju ...*,
3. *Hosana-Fanfara* za dve trobenti in dve pozavni,
- [4. vložek ni predpisan!],
5. Josip Levičnik, *Večerja zadnja je minila*,
6. /Stanko Premrl ?/, *žalostni veliki teden*,
7. Josip Levičnik, *Tam na vrtu Oljske gore* za mešani zbor (a cappella),
8. /Slovenska cerkvena ljudska pesem/, *Oko jokaj, srce pokaj* za mešani zbor a cappella (ali s harmonijem),
9. Stanko Premrl, *O, grešnik, tu se ustavi* za mešani zbor (a cappella),
10. Angelik Hribar, *Klic k pokori* za mešani zbor s harmonijem,
11. /n. n., slovenska cerkvena pesem/, *Daj mi Jezus, da žalujem* za mešani zbor in harmonij,
12. Vinko Vodopivec, *Pod oljkami* za mešani zbor s harmonijem,
13. Gregor Rihar, *Jezusove svete rane* za mešani zbor in harmonij,

14. Franc Kimovec, *K srcu Jezusovemu* za alt ali bariton solo in godala ali: pater Hugolin Sattner, *Jezus trpeči* za godala,
15. *Godalni kvartet* (iz 14. *Glasbenega vložka*) ali Angelik Hribar, *Kak' zalivajo solzice* za mešani zbor (a cappella),
16. Andrej Vavken, *Sveti križ* za mešani zbor in harmonij in
17. Stanko Premrl, *Veliki petek* za mešani zbor (a cappella).

Ker gre v vseh teh primerih za statične postavitve *ŠP* in še za številne zglede po podobnih predstavitev pasijona, so bile te in take izvedbe možne in mogoče. Kajti tudi tista zadnja po nekaj stoletnih prekinitvah v Škofji Loki leta 1936, je bila spet taka, statična. T. Debeljak je pred (škofje)loško šolo z inscenacijo (škofje)loških ulic, ž. c. sv. Jakoba v ozadju ter pisanih pročelij starih, tisočletnih mestnih hiš priredil in režijsko postavil Romualdov *ŠP* – staro loško procesijo na prostem. Takrat naj bi bil *ŠP* uprizorjen tri do štirikrat.²¹ Izvajalci so bili povečini domačini (Ločani, ok. 165 po številu!) in okoličani, le glavno vlogo (Kristusa) je upodobil Franc Trefalt iz Kranja. Nasploh je bila Debeljakova postavitve v marsičem navezana na omenjene kranjske. Debeljak večkrat omenja v pripravah in poročilih tudi (N.) Kureta, zato se ob pomanjkanju kakršnih koli dokazov o glasbenem delu te izvedbe bolj ali manj lahko naslanjamo prav na slednja, Kureta in (S.) Premrla. Iz njunega glasbenega konteksta *ŠP* so sicer odpadli v izvorniku navedeni izvajalci (bobnarji, angeli, ki pojejo *Hosanno*, bobnar in piskač, gospodje muzikantje ...), zato pa seveda ne moremo in ne smemo pozabiti precej obširnih Premrlvih glasbenih posegov, obogatitev (glasbenega) inštrumentarija itd. Poleg že omenjenega in glavnega protagonista T. Debeljaka, ki je to (škofje)loško postavitve *ŠP* pripravil in vodil pa ne moremo mimo scenografije Bare Remec. Po poročilu F. Plaine o tej izvedbi *ŠP* v (Škofji) Loki lahko

še ugotovimo, da se je Debeljakova režija v glavnem držala Kuretove priredbe, predvsem pa glasbenih vložkov; saj prav tam lahko po vrstnem redu in izvedeni scenski glasbi ugotovimo, da le-ta teče v Premrlovem zaporedju: *“fanfaristi trobijo staroslovensko postno pesem”*, *“ob zvokih fanfare odhaja skupina paradiza, kakor, da prihaja iz cerkve, zadoni zdaj pesem: ‘Vi oblaki ga rosite ...’*, *“in odidejo ob zvokih pesmi: ‘Daj Jezus, da žalujem ...’*, *“Fanfare done”*, *“Spet se oglasi cerkvena pesem: ‘Daj mi Jezus, da žalujem ...’*, *“zadoni pesem: ‘Jezus,*

daj, da tvoje rane ...’, *“David s harfo”* in *“Za božjim grobom je šla godba”*. Iz pričujočih citatov sta pravzaprav razvidni kompilaciji Romuladovih glasbenih vložkov (1721) in pa Premrlova “glasbena dramaturgija” (1934). Očitno se je Debeljak še najbolj zavedal, da je potrebno spoštovati izvirnik Lovrenca Marušiča, zaradi akutnega pomanjkanja celotne scenske glasbe pa mu je prav prišlo tudi Premrlovo (dodatno) glasbeno delo. Kot je poročal F. Planina, je bil *“Pasijon napisan za verno ljudstvo. Ne kot umetnina, marveč kot*



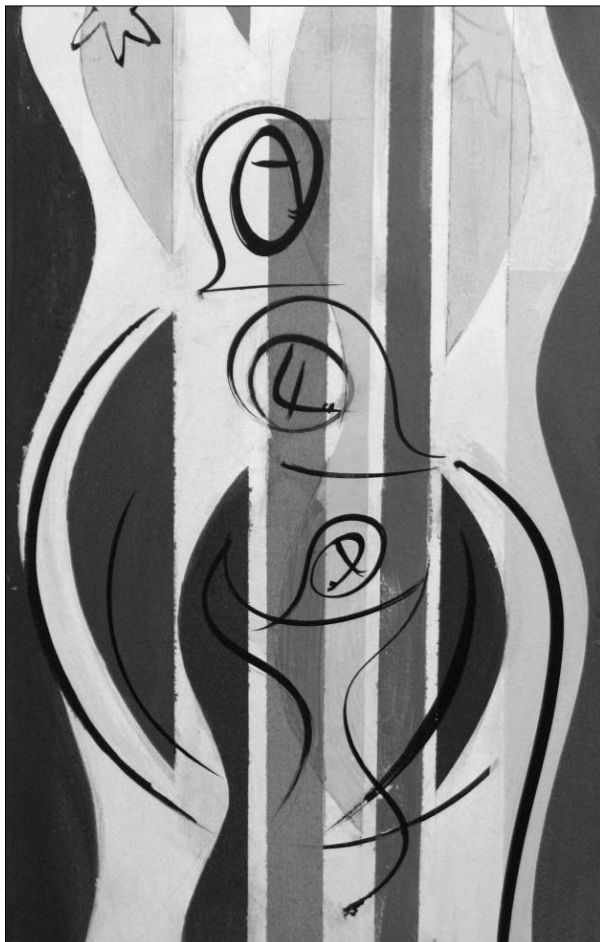
Ples Duha / Hommage à Olivier Messiaen, 2007. Risba s tušem na papir.

velika veroizpoved, kar je tudi njen namen, učinkuje nadvse globoko tudi na neverne ljudi ...” (Kuret). In še naprej (F. Planina): “... Zato nam Debeljakov pasijon predstavlja kulturno-zgodovinsko zanimivost prve vrste. Vrh tega pa je globoko religioznega pomena²². Povsem avtoritativno lahko ugotovimo in zaključimo, da so bile vse štiri napovedane (zdaj oporekane, zdaj potrjene) predstave ŠP izvedene v letu 1936 v Škofji Loki, tista z dne 1. avg. (1936) pa je bila prav gotovo čisto zadnja v tistem času.

Nova glasba ŠP v letih 1999–2000

Novo glasbo, sta za novo postavitev Škofjeloškega pasijona v Škofji Loki v letih 1999 in 2000 prispevala domačina, skladatelj in glasbeni pedagog Andrej Misson (roj. 1960) in organist in glasbeni pedagog Tone Potočnik (roj. 1951). Prvi izmed njih, Misson, je v *Loških razgledih* 46/1999 objavil obširno razlago o svojem, inštrumentalnem deležu. Kot prvi od obeh avtorjev si je po svojih besedah zadal nalogo: “... uglasbiti ... tip ljudske pasijonske igre, izvedene na prostem ...; ponujeno je bilo sodelovanje loške pihalne godbe/Mestnega pihalnega orkestra ..., število pa je bilo odvisno od tehničnih pogojev organizacije pasijona ..., namen je bil poudariti arhaičnost in nekoliko tudi sorodnost z izvirno postavitvijo in nekdanjimi izvedbami ..., umetniška skladnost z vokalnimi skladbami, ki jih je oblikoval kolega A. Potočnik in s tem umetniška celovitost vokalne in inštrumentalne glasbe ..., glasba pa naj bi še dodatno dopolnjevala osnovna čustva pasijona”. Z vsemi temi kriteriji se je Misson lotil treh spleto skladb, kar seveda zelo spominja na glasbeno askezo izvirnika očeta Romualda. To so: spremljevalna glasba za otroški glas in portativ, inštrumentalni trio – piskač in dva bobnarja v 7. prizoru in sklepna pihalna godba v 20. prizoru. Za izhodišče na novo komponirane glasbe za novo postavitev ŠP v letih 1999

in 2000 sta avtorja izbrala in upoštevala gregorijanski koral na napev “Lube moj oča inu Buh”. Glasbena zgodba obeh avtorjev se začne z najbolj pogosto uporabo bobnov, najprej velikega bobna, ki dejansko v različnih kombinacijah tudi največkrat nastopa v zadnjih procesijskih oblikah ŠP, kar je tudi v skladu s frekvenco pojavnosti teh izrazov v Romualdovem izvirnem besedilu. Tam se bobnen, bobnar ipd. pojavi najmanj 12-krat! Pred prvim prizorom – *Rajem* že prvič nastopi bobnar z velikim bobnom. Ta bobnen tako rekoč spremlja celotno procesijo Škofjeloškega pasijona in je neke vrste razpoznavna “glasba” skoraj vseh dvajsetih uprizorjenih slik; sam ali pa v družini z drugimi: z besedo, s spremljevalnimi zvoki kot “musique concrétique” in z glasbo samo kot neke vrste “leit” motiv ŠP “nove dobe, “new age”. Avtor vokalnega dela nove glasbe ŠP T. Potočnik je prispeval glasbo za enoglasni otroški zbor z naslovom *Adamovi otroci* za 33 izvajalcev *Glasbene šole Škofja Loka*. Na izvirno besedilo patra Romualda pa se je v glasbi oprl na koral. Ta prinaša prvič in zadnjič sodobno adaptacijo sicer vseskozi enoglasno povzetih koralnih napevov – triglasje. T. Potočnik je za plastično ponazoritev groze pekla, ki nadgrajuje to strašno podzemno podobo, položil v usta hudičem triglasni, rondojsko ubrani in kitično besedilno zasnovani tekst Romualda Marušiča z naslovom “Zdej, zdej, zdej...”. Posebni sklop teh predstav ŠP v l. 1999–2000 pa pomeni vključitev številnih onomatopoejskih glasbenih vložkov za predstavitev različnih cehov, ki organsko povezujejo ŠP v četrtem prizoru – *Cehi*... Po izjavi enega izmed avtorjev inštrumentalne glasbe A. Missona je tudi slednja v celoti nastala kot sodelovanje med njim in režiserjem ŠP za leti 1999 in 2000 Marjanom Kokaljem. Ti si sledijo takole: ceh kovačev, ki jih ozvočujejo kladiva, ceh lončarjev ali lončarski ceh in zidarski ceh skupaj z drgalnimi bobni, čevljarški ceh z deš-



Božična noč / Sveta družina
(predloga za vitraj, izrez), 2007. Akril, vezana plošča.

čicami oziroma kopiti, pekovski ceh predstavlja z množično ali skupinsko izvedbo kuhalnice ob spremljavi velikega bobna, za mesarski ceh so na razpolago v izboru tega res enostavnega pa zvočno efektnega instrumentarija noži, krojaški ceh predstavljajo škarjice. Pojavi se spet omenjeni koral "*Lube moj oča inu Buh*" v izvirni a cappella obliki, sledi še *Hosana*, spet kot avtorsko delo T. Potočnika, pionirja raziskav in obujanja *gregorijanskega koral* na Slovenskem. Za obe omenjeni a cappella vokalni deli je spet značilen tako izvirni koralni koncept kot notacija, ki v neke vrste adaptaciji nekdanjega starega ko-

ralnega zapisa in v kombinaciji s sodobno, današnjo notno pisavo po eni strani obdrži "diktat" teksta in zloga, po drugi pa kar najbolj določi melodične odnose, ki so še le posledica ritmičnih zakonitosti predhodnega zlogovanja besedila v stari, arhaični slovenščini. Sledi najbolj iskriva in izvirna Misonova instrumentalna glasba, spet komponirana na zdaj že znani koral za "piskača in dva bobnarja", konkretno za klarinet (v B) in dva mala bobna. V tem redkem instrumentalnem fragmentu lahko v notnem zapisu klarinetove linije, ki je kar najbližja citiranemu koralnemu napevu, spet začutimo

ritmični liniji dveh malih nezapisanih bobnov, ki sta kolikor toliko ritmično uglasena z velikokrat ponavljajočim se ritmom velikega bobna. Na voljo imamo spet zapis koralnega odlomka za napev Kralja Hieronima, solistični, a cappella vložek. V obeh primerih zadnjih izvedb ŠP ga je zapel baritonist Zdravko Veber, verzirani pevski ljubitelj. V Potočnikovem avtorskem delu na začetni verz Romualdovega izvirnega dramskega besedila "Ah, Jezu, jest sem te velikokrat ..." pa poje moški solist sam, solo, a cappella na 4-krat spremenjeni, modificirani koralni napev. Arija Marije Magdalane za sopran solo (a cappella) v 15. prizoru – Križevem potu – je pisana na kitično besedilo "Zdej, zdej ..." in spet v izvirni, koralni obliki in vsebini, za kar je avtor T. Potočnik tokrat uporabil kar deset različnih začetkov, kjer je najbolj značilno začetno spreminjanje prvega intervala: čiste kvarte in male terce. Solist Primož Poglajen je nato odpel v stilu izvirne prakse gregorijskega koralnega solistično, a cappella, brez spremljave na besedilo ŠP "Kdo je bil" na vsega devet uglasbenih notnih vrstic, še vedno v tradicionalni simbiozi sodobne notacije in predhodne izvirne koralne notacije, s poudarkom na vlogi in pomenu besedila, zloga le-tega. Tu nastopi še eden izmed verziranih pevskih ljubiteljev, Marjan Peternej s spremljavo male ali tudi prenosne, le dvo-strunske harfe, spet z izvirno Potočnikovo avtorsko glasbo. V njem se skladatelj povrne v izhodiščni, uvodno izbrani koralni napev z naslovom "Lube moj oča inu Buh", zdaj z jezikovno malce modificiranim naslovom "Lubi moj oča ...", ki je hkrati tudi prevzeti naslov tega Davidovega napeva, tokrat spremljanega s prenosno, priročno (malo) 2-strunsko harfo. V finalu, 19. prizoru – Božjem grobu, nastopijo Gospodje muzikanti-Godba. Za ta instrumentalni glasbeni fragment je morala biti glasba preprosta, pisana za zasedbo, ki jo je določal režijski okvir. Zato so

načrtovali sodelovanje dvanajstih izvajalcev, ki so hodili v parih. Zasedba je povzemala standardni inštrumentarij pihalnega orekstra: pikolo in flavto, dva klarineta, dve trobenti in še ena, torej še tretja - kasneje dodana -, dve pozavni, tuba in štiri tolkala oz. tolkalisti. Zasedba je nekako ustrezala prvotnemu sodelovanju inštrumentalistov: piskač, brenkalist, tolkalisti, ki je tudi tedaj, pred stoletji določala dostopno zasedbo iz vrst ljudskih, mestnih, potujočih in dvornih glasbenikov. Avtor A. Misson se je za ta instrumentalni stavek spet odločil nasloniti se na gregorijanski koral. Še dodatno arhaičnost pa je poudaril z uporabo paralelnega organuma, prilagojenega zasedbi pihalne godbe. Tako je izhodišče te glasbe spet koralni napev "Lube moj oča inu Buh". Nanj je avtor skomponiral žalno koračnico v variacijski obliki rondoja – stalni refren se izmenjuje s kupleti. Gibanje koračnice je izbrano hote, kajti glasbeniki delo izvajajo deloma promendano, najlažje pa je to izvedljivo v ritmu počasnega koraka. Glasbo za obe sodobni procesijski uprizoritvi ŠP v letih 1999 in 2000 sta avtorja Misson in Potočnik oblikovala v "starinskem slogu" povezano s celostno idejo uprizoritve pasijona, ki je upoštevala tradicijo prvotnih postavitev, od izbire scene, kostumov, režijskega koncepta in nenazadnje besedila samega, ki ima še vedno sintaktično obliko nekdanje slovenščine. Uporaba kompozicijskih sredstev paralelnega organuma je bila izbrana hote, da bi bila poudarjena starinskost, deloma pa tudi bolj kot retrospektivna kompozicijska tehnika. Le-to skladatelji prejšnjega in tega stoletja radi uporabljajo za izhodišče pri ustvarjanju tovrstnih novih skladb; če v tej zvezi omenimo le enega najbolj popularnih te vrste, Nemca Carla Orffa (1895-1982). Potočnikov avtorski delež je za razliko od Missonovega slišati v vseh vokalnih in vokalno-instrumentalnih delih. Za upravičenost take ali drugačne, nove,

umetno komponirane glasbe avtorjev A. Missona in T. Potočnika pa je potrebno videti in slišati celotno postavitve omenjene procesijske postavitve ŠP v letih 1999 in 2000, ki je mogoča zlasti še po video-zapisu v trajanju nekaj čez 100 minut, kolikor trajajo omenjene zadnje procesijske uprizoritve ŠP - *Pocessio Locopolitana*.

1. *Škofjeloški pasijon*, oenakost orig. v (škofje)loškem kapucinskem samostanu; dve kompletni fotokopiji istega (fotografije in mikrofili) glej v Arhivu Knjižnice Akademije za gledališče, radio, film in televizijo in v Narodni in univerzitetni knjižnici, oboje v Ljubljani, ter (ne)nazadnje še dvojce diplomatskih prepisov (istega-ŠP; Kondorjeva zbirka - *Klasiki Kondorja*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987 in 1999).
2. Glej *Carniola*, 1916, št. VII, 222-232 in 1917, št. VIII, 15-44.
3. Glej Čerinovo zapuščino v rokopisni zbirki *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
4. Glej *Slovenski pasijon* (Priredba besedila *Škofjeloške pasijonske procesije iz leta 1721 za naše odre*. Besedilo O. Romualda pripr. N. Kuret), *Glasbeni vložki, Ljudske igre v Kranju*, 1934.
5. Prim. Koblar, F., *Slovenska dramatika*, I./1972, Ljubljana, Slovenska matica, 1972, 10-25 in 228-233; isti, *Spremna beseda k faksimilirani izdaji rokopisa Škofjeloškega pasijona iz kapucinskega samostana v Škofji Loki*, Oče Romulad-Lovrenc Marušič, *Škofjeloški pasijon, Monumenta Litterarum Slovenicarum*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1972, III.-XV., isti, *Škofjeloški pasijon* (v: *Naši razgledi*, I. 22/1973, št. 10, 8/6-1973, 284-285).
6. Debeljak, T., *Pasijonske igre drugod in pri nas* (v.: *Slovenec*, št. 92/1935, 20/4-1935, II); isti, *Škofjeloška pasijonska procesija in razvoj pasijonskih iger sploh* (v: *Škofja Loka in njen okraj*, Škofja Loka, 1936, 53-58), isti, *Biografija in bibliografija del* (v.: *Zbornik Svobodne Slovenije*, Buenos Aires/Argentina, 1968, 179-94).
7. Kuret, N., *Škofjeloški pasijon, Ljudske igre*, 5. zv., Kranj, 1934; isti, *Pasijon na Koroskem (Ljudski oder*, 4/1936-37, št. 6, 175-76); isti, *Duhovna drama* (*Leksikon Državne založbe Slovenije*, Ljubljana, 1981, 13).
8. Kalan, F.-Kumbatovič, *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih, Novi svet*, 3/1948, 79-81; isti, *Slovenska igra o paradizu* (v.: *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja*, Ljubljana, 3/1967, 199-207), isti, *Gledališki značaj Škofjeloškega pasijona* (ibidem, 208-31).
9. Glej Cvetko, D., *Stoletja slovenske glasbe*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964, 16.
10. Glej Cvetko, D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, I. knj. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1958, 243-44.
11. Glej Cevc, E., *Umetnostni pomen škofjeloškega okoliša* (v: *Loški razgledi*, 1/1954, 65-76).
12. Glej Kuret, P., *Angeli z glasbili v Srednji vasi pri Šenčurju in v Gostecih* (v: *Muzikološki zbornik*, 3/1967, 41-46); isti, *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*, Disertacija, Ljubljana, 1964).
13. Izvirnik slike je last SGFM v Ljubljani, visi pa v ravnateljevi pisarni v Drami SNG v Ljubljani (Erjavčeva ul. 1).
14. Prim. Komavec, M., *Glasbenonarodopisni inštitut SAZU v Ljubljani*.
15. Prim. Križnar, F., *Glasbena dramaturgija ŠP* (v: *Loški razgledi*, I. 38/1991, 143).
16. Prim. Mantuanijevo zapuščino v NUK v Ljubljani.
17. Kajti ŠP je kljub dokazom kot prvo izdano izvirno slovensko besedilo še vedno trojezično: latinski, nemški in slovenski; prim. Kalan, F., *Gledališki značaj ŠP* (v: *Novi svet*, 3/1967, 208-31).
18. Milko Bizjak/čembalo za dvojce predstavitev ŠP v oddajah *Dvignjena zavesa*; Križnar, F., *Glasbena dramaturgija ŠP* (v.: *Radio Slovenija-III. program-program Ars*, 15. in 29. avg. 1992; obstaja pa tudi interni študijski posnetek v arhivih izvajalcev).
19. Prim. Kuret, N., *Slovenski pasijon, Založba ljudskih iger*, 5. zv., Kranj, 1934.
20. Prim. Premrl, S., *Glasbeni vložki, Založba ljudskih iger*, Kranj, 1934.
21. Prim. Planina, F., *Škofjeloški pasijon* (v: *Gorenjec*, št. 29, 17/7-1937, 7), ki omenja "le" tri izvedbe ŠP: 24. in 31. jun. 1936, citat pa se potem na drugem mestu nadaljuje: "... za lanske (!) prireditve v Škofji Loki je pasijon na novo priredil Ločan dr. Tine Debeljak" in Demšar V., *Pasijonska procesija v Škofji Loki* (v: *Ljudski oder*, L. 4/1936-37, št. 1, 28): "... štirikrat so uprizorili to procesijo v mesecu juliju in ...".
22. Ibidem in Debeljak, T. (ml.), *Moj oče in Škofja Loka* (v: *Delo*, 11/10-1990, 13).