

GLASBENA DRAMATURGIJA¹ ŠKOFJELOŠKEGA PASIJONA*

Glasbeni del Škofjeloškega pasijona (= ŠP) je bil doslej opisan že v marsikateri od razpoložljivih razprav o tem najstarejšem slovenskem gledališkem delu; v celoti in razvojno od njegovega nastanka in prve (dokazane) uprizoritve (1721) pa do dandanes ter v pojmovanju sodobne glasbene dramaturgije, ki pritiče prav vsakemu scenskemu delu, pa prav gotovo ne. O glasbenem delu ŠP so doslej največ pisali oče Romuald – pater Lovrenc Marušič² (1676–1748), kot prvi pisec, ki je že v samo zasnovi teksta kar nekajkrat vnesel glasbene instrumente kot obvezni in sestavni del ŠP,³ Josip Mantuani (1860–1933), eden prvih, ki je objavil celotno besedilo ŠP z opombami vred,⁴ Josip Čerin (1867–1951), ki je zapustil v rokopisni obliki kar nekaj gradiva v zvezi z dvema (edinima ohranjenima) notnima folijema-tabulaturama, verjetno dodana veliko pozneje, kot pa je ŠP nastal (po letu 1721),⁵ Stanko Premrl (1880–1965), ki je za uprizoritve ŠP 1934. leta in kasneje na pobudo in v uredništvu dr. Nika Kureta zložil in izdal »Glasbene vložke«,⁶ France Koblar (Selca, 1889–Ljubljana, 1975), očitno torej loški rojak, ki se je tako ali drugače večkrat razpisal o ŠP,⁷ še en loški rojak Tine Debeljak (Škofja Loka, 1903–Buenos Aires, 1989), ki ima praktično največ zaslug za zadnjo igralsko obuditev ŠP v Škofji Loki leta 1936,⁸ Niko Kuret (roj. 1906 – živi v Ljubljani), sopotnik dr. T. Debeljaka, še eden od spodbujevalcev takratnih uprizoritev na odru in na radiu,⁹ Filip Kalan-Kumbatovič (1910–1990), še eden iz vrst literarnih in gledaliških zgodovinarjev in piscev, ki v svojem pisanju skoraj nikoli ni obšel ŠP,¹⁰ akademik, častni doktor ljubljanske univerze in njen zaslužni profesor, muzikolog Dragotin Cvetko (roj. 1911 – živi v Ljubljani),¹¹ sin Tineta Debeljaka, st. – Tine Debeljak, ml. (roj. v Ljubljani, 1936 – živi v Argentini), v svojih spominih na očeta in njegovo Loko¹² in še en mlajši slovenski muzikolog Janez Höfler (roj. 1942 – živi v Ljubljani).¹³

Posredno pa so se doslej z glasbenim deležem v ŠP ukvarjali še rektor Viktorijan Demšar, Jože Faganel, Marko Jenšterle, Anton Koblar, Primož Kuret, Marko Marin, Davorin Petančič, France Planina, Ivan Pregelj, Andrej Rijavec, Goran Schmidt in Stanko Škerlj. Pri tem pa piscev-avtorjev stroge literarne ali literarno-zgodovinske in zgolj odrske plati ŠP niti ne omenjam. Torej, razprava je bila burna in obsežna, pravilna in nepravilna, nikoli pa v zgodovinskem kontekstu nastanka in živih gledaliških iger celovita v smislu njene glasbene vrednosti. Glavna ovira za to je prav gotovo dokaj skromna »izvirna glasbena dramaturgija« ŠP, saj Romualdov rokopis na sicer precej redkih mestih le navaja (glasbene)

* Prispevek je napisan v počastitev in spomin na 270-letnico nastanka prvega ohranjenega in (delno v slovenščini) zapisanega gledališkega besedila – Škofjeloškega pasijona (1721) izpod peresa kapucina očeta Romualda – patra Lovrenca Marušiča (1676–1748) in še posebej kot oddolžitev Loških razgledov tej obletnici in kot avtorjev poklon Loki.

instrumente, pevce ter glasbenike, nič drugega, bolj oprijemljivega pa se iz razpoložljivega rokopisnega prvenca Očeta Romualda-patra Lovrenca Marušiča ni ohranilo.¹⁴ Drugi in dodatni problem tovrstne raziskave pa je prav gotovo zgodnji nastanek tega gledališkega (glasbenega) besedila, kjer si moremo o njem in njegovi zgolj glasbeni prisposodbi marsikaj sposoditi od drugod.

Škofjeloški pasijon niti ni uvrščen v zbirko glasbenih rokopisov in tiskov na Slovenskem do konca leta 1800;¹⁵ morda povsem opravičeno, saj še vedno nimamo nobenih oprijemljivih dokazov o njegovi povsem glasbeni vrednosti.

Še pred samim nastankom izvirnega teksta za ŠP (1721), ki je verjetno nastal po eni od prejšnjih (ali morda celo po prvi postavitvi, 1715. leta?), pa je tudi za Škofjo Loko in njeno okolico ali »okraj« razpoložljivih nekaj zgodovinskih virov o glasbenem življenju pri nas. Še najbolj zanimivo je bilo takratno glasbeno življenje v srednjeveških samostanih in cerkvah, v poznem srednjem veku pa tudi na gradovih. Vse navedeno je v Škofji Loki že obstajalo. Tu je bil najprej samostan klaris, že od 12. stoletja dalje.¹⁶

Trditev o prizadevnem glasbenem delu samostanov na Slovenskem pa konkretno potrjuje pričevanje Paola Santonina, tajnika kardinala in oglejskega patriarha Marca Barba. Santonino je v letih 1485–87 spremljal škofa Pietra Carla iz Caorle na njegovih vizitacijah v pokrajinah južno od Drave, ki so z izjemo ljubljanske škofije spadale pod jurisdikcijo oglejskega patriarhata. Vtise, ki jih je s svojim sijajnim darom za opazovanje dobil na teh potovanjih, je zapisal v svoj dnevnik. Ko je omenjeni škof s Santoninom in drugim spremstvom leta 1486 potoval v Beljak, se je med potjo ustavil tudi v Škofji Loki (Santonino: Loch!). Tam so zadnjega avgusta (1486) vsi poslušali mašo s petjem v cerkvi sv. Jakoba in klaris, ki so pele odlično (*»Ultima augusti binas audivimus missas in Loch, primam in ecclesia S. Jacobi: secundum vero, et in cantu, in ecclesia monialium dicti loci ordinis S. Clare, que optime canunt«*). Kaže, da se vokalne izvedbe niso dotikale le liturgičnih spevov, ampak so zajele tudi večglasje. Vokalna reprodukcija je bila očitno na visoki stopnji in vnema za glasbo velika. Morda še bolj zato, ker je prednica morala skrbeti za uspešno glasbeno delo. Znana je namreč praksa iz tega časa, po kateri so samostani poudarjali dobro verziranost nove prednice v latinščini in glasbi, ki so jo predlagali v potrditev oglejskemu patriarhu. Ta praksa je v tistem času veljala za prednice vseh ženskih samostanov in prav tako za prednike moških samostanov na Slovenskem. Končno pa je bilo od individualne glasbene nadarjenosti prednice odvisno, kakšno bo glasbeno delo tu ali tam. Za škofjeloško vsekakor velja, da je bila zaslužna za visoko izvajalno raven na cerkvenem koru svojega samostana v omenjenem času.¹⁷

Prav gotovo pa se vse navedeno ni moglo nanašati zgolj na samostansko (cerkveno) petje, saj so se naši kraji iz tega časa že lahko ponašali s klopisti, pevci in kantorji, orglavci in instrumentalisti raznih vrst, vaganti in minesängerji. Vsi ti so obstajali, kljub temu, da je na Slovenskem v srednjem veku hudo manjkalo bogatih plemiških dvorov, katedral in univerze, bogatih samostanov in župnijskih cerkva. Središča, ki bi omogočala prostrano kulturno delo, so bila razmeroma redka.¹⁸ Kljub temu pa nekateri redki podatki pripovedujejo o nekaterih šolnikih, ludirektorjih in ludimagistrih, ki so bili po svojem poklicu dolžni, da so se ukvarjali tudi z glasbo.

Tako se v letu 1371, torej že davno v srednjem veku, v Škofji Loki navaja neki »scolasticus Wolfinus«.¹⁹ Za glasbeno delo nasploh te ali one vrste pa so se odločili tudi ljudje slovenskega rodu. Med temi je bil tudi neki tlačan iz Škofje Loke, ki ga je brižinski škof Filip leta 1517 priporočil svojemu bratu,



Pro Notitia futuri Saeculi. Processionis in die Parasceues.

Ad repetitam instantiam, et enixas preces Ill^{mi} Dni
Baronis Antonij ab Eckar, Josephini Dni Dni Principis Episcopi
Triest. ingensis Patruclio, et actualis Capitanei, Cereopolitani, nec
non Rectoris Almae, ac celeberrimae Archi-Confraaternitatis S^{mi}
Corporis Christi una cum intercessionibus totiq^{ue} conveniens hujus Con-
fraternitatis, Annuit, et concepit A. S. L. Christophorus Grelensis
Minister Localis, cum ostendit Vobis Definitionis in apiculo degate
Eagenfurtensi ut nos apucini hujus conveniens Cereopolitani, in notitiam,
et memoriam clarissima Passionis D. N. J. C. Sacra Processionis pro
die Parasceues curam, et laborem assumamus eamq^{ue}, debito ordine
dirrigamus omni tñ Anno statim post novum in Januario ab aliquo
ex Confraternitate officiali suppliciter exorandj his praemissis.

IN VESTRA VISU INCEPIT REDEMPTORIS nostri PROCESSIO. die 3. Martij

Quam ex Ordinatione prae-nominatj A. S. L. Localis Pr
Romualdus à S. Andrea actualis, et Ordinarij Sub Pr
Anathangelo Tulminensi, Guardiano, suo labore, et industria
funditus crexit, et sollemniter per figuras, et figurata in lucem
per quibatam ingente Populi concursu prodire fecit 22 Aprilis
Sumptibus Almae Confraternitatis S^{mi} Corporis 1721.

volilnemu knezu Ludviku, naj ga sprejme za pevca v svojo kantorijo. Kot ta so po vsej verjetnosti tudi mnogi drugi glasbeno nadarjeni Slovenci odhajali na tuje dvore.²⁰

V Škofji Loki pa so tudi protestantski meščani osnovali nemško šolo in postavili tja posebnega učitelja, ki je v šoli med drugim gojil tudi petje prepovedanih luteranskih pesmi.²¹ Šolo so protireformacijski komisarji zatrli šele leta 1585, medtem ko so Škofjeločani že od leta 1573 dalje hodili v Puštal k protestantskemu bogoslužju.²² S protireformacijo so se namreč znova na široko odprle precej zaprte meje. Iz Italije je zdaj v obilni meri in neovirano pričela pritekati renesančna glasba, ki jo je protireformacija podpirala že zato, da bi čimprej odstranila protestantsko miselnost. Ne glede na to, ali so se osebnosti slovenske protireformacije nad to glasbo navduševale ali ne, se je s tem zgodila velikanska idejna preorientacija, oziroma se je prej le rahlo začeta usmerjenost v renesančno stilnost zdaj izredno poglobila in v celoti uveljavila. Glasbeno delo se je tako na začetku 17. stoletja na Slovenskem popolnoma usmerilo v stilne vzore in poglede tedanje italijanske glasbe. Verjeti smemo, da so se jim predali tudi glasbeniki vseh vrst, ki so kjerkoli, v cerkvi ali zunaj nje, opravljali svoje delo. Renesnančna glasba, ki se je torej na tem prostoru utrdila in razcvetela šele zdaj, z veliko zamudo, je bila velik uspeh protireformacije. To dokazujejo mnogi viri, ki pripovedujejo, kako naglo in bujno se je v tem času na Slovenskem razvijalo glasbeno življenje s težnjo, da bi čimbolj obnovilo tradicijo in se znova vzporedilo z naprednimi evropskimi stilnimi gibanji.²³

V razdobju, ki nas zanima, je bilo na področju cerkvene glasbe torej precej razgibano. Pevski kori so nastajali tudi tam, kjer jih še ni bilo, in množili so se tudi domači graditelji orgel. Med temi je slovel tudi Tomaž Kreugh (Krek), ki je postavil orgle v Crngrobu.²⁴ Še pred ŠP pa beležimo na Slovenskem njegove žal neohranjene zapiske podobnih.

Iz virov nadalje izvemo, da so prav ljubljanski študentje sodelovali tudi pri pasijonskih igrah in procesijah. Te so bile na Slovenskem že dolgo pred reformacijo, v njenem razdobju pa so izginile. V protireformaciji so se spet pojavile. V obnovljeni obliki so prvo organizirali ljubljanski kapucini leta 1598. Nato so se te oblike javnega predstavljanja uveljavile tudi drugod, tako na primer v Škofji Loki. Največ jih je bilo seveda že zopet v Ljubljani, kjer so pasijonske igre in procesije organizirali kapucini, jezuiti in stolnica in so med seboj tekmovali v tem, kdo jih bo predstavil z večjim bleskom in pritegnil večje množice občudovalcev. Z glasbenega vidika pasijonske igre in procesije niso imele večjega umetniškega pomena, saj so se na Slovenskem hkrati godile še druge oblike gledališkega glasbenega predstavljanja, ki so bile v tem razvojnem (glasbenem) oziru neizmerno tehtnejše. O tem govori delo jezuitskega gledališča v Ljubljani in tudi prvi pojavi opernega predstavljanja v tem mestu padajo v sredo 17. stoletja. Glede na to gradivo smemo sklepati, da je v instrumentalnem muziciranju, kolikor je bilo aktualno v okviru pasijonskih iger in procesij, prevladoval posvetni ton.²⁵

Glasbeni del pasijonskih procesij in iger v drugi polovici 17. in v vseh desetletjih njihovega obstoja v 18. stoletju se je skoraj nedvomno prilagodil baročnemu, pred koncem deloma morda tudi že zgodnjeklasicističnemu okusu. O zvezi z baročnimi oratoriji, ki so nastajali tudi na Slovenskem v začetku 18. stoletja, skoraj ne more biti govora, zlasti ne, ker so bili omenjeni oratoriji že čisto koncertne oblike, ki so jih 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

vendar prispevek k širjenju baročne miselnosti. 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 uprizarjanju ali prisostvovala celotnemu sporedu. Nimamo sicer podatkov o njeni izvirnosti in izvajalni kvaliteti, vendar je spričo zelo širokega ustvarjalnega zamaha v glasbi na Slovenskem v začetku 18. stoletja nastal morda tudi kak izviren glasbeni primerek za te prireditve. Morda velja ta domneva za skladbe škofjeloške procesije, še verjetneje pa za ljubljanske uprizoritve, kjer so bile v ta namen tehnične možnosti še večje. Izvajalna raven je bila najbrž ugodna, vsekakor pa vedno odvisna od kakovosti izvajalcev. Ti so bili gotovo najboljši v Ljubljani, kjer je bilo največ sposobnih muzikantov. Zato je moralo biti njihovo izvajanje na ustrezni višini, zlasti pri jezuitskih procesijah. Tako se zdi, da so bile pasijonske uprizoritve lepa priložnost za glasbeno delo. Četudi neposredno še ne spadajo v okvir čistega dramskega predstavljanja, so vendar že spodbujale k poustvarjalnemu in ustvarjalnemu glasbenemu delu, ki se je bolj ali manj prilagajalo zahtevam odrske (glasbene) tipike.²⁶

Še pred koncem tega morda malce daljšega uvoda prav gotovo ne moremo mimo največkrat omenjenih (glasbenih) instrumentalnih in pevskih združenj, ki so prav gotovo na tak ali drugačen način prispevala k izvedbam ŠP (1721). To so minesängerji,²⁷ meistersingerji, mestni muziki, deželni trobentači, mestni piskači in goslači.²⁸ Če v primeru ŠP to niso bili domačini, pa so Ločanom gotovo lahko priskočili na pomoč bližnji Ljubljanci. Tam pa so zagotovo bili.

Ikonografija in pasijon

Umetnostnozgodovinska ikonografija²⁹ nam v marsičem lahko razvozla česti glasbeni problem v zvezi s ŠP. Če številne angelske podobe z glasbenimi instrumenti ne morejo v popolnosti nadomestiti vseh tistih »glasbenih zapisov«, ki so v prvih izvedbah ŠP (1721) prav gotovo obstajali, ali pa je bila glasba kot obvezni in sestavni del celotne dramaturgije ŠP izvedena zgolj improvizirano, nič zato. Pomembno je v tem primetu le, da je ta obstajala, natančno v kakšnem obsegu, kvaliteti, pa seveda le posredno. Tako nas na navzočnost (glasbenih) instrumentov in pevcev na freskah škofjeloških umetnostnozgodovinskih spomenikov »*Loke in njenega okraja*« spomni eden prvih tekstov s čisto likovnega področja.³⁰ Še iz prejšnjega časa (sreda 15. stoletja, okrog 1450, op. p.) stoji v tem kontekstu predpasijonske glasbene ikonografije poslikava »*kranjskega prezbiterija*« v župnijski cerkvi (ž. c.) sv. Janeza na Suhi pri Škofji Loki, delo neznanega primorskega (slikarskega) avtorja. Freskant je tukaj v ekspresivni stilizaciji figur in draperije idealno uresničil ikonografske zakonitosti s centralnim mestom Kristusove figure med simboli evangelistov in zborom pojočih angelov.³¹ Med njimi najdemo tudi čisto konkretne napise na trakovih angelov, s katerimi angeli sporočajo o vsebini cerkvenih himen. Na primer: *R e g i n a C o e l i*.³² Tako se torej glasbeni instrumenti z angeli ali pojoči angeli nahajajo še na freskah sakralnih spomenikov na Godešiču (podružnična cerkev = p. c. sv. Nikolaja = Miklavža), na Suhi (ž. c. sv. Janeza), v Bodovljah (p. c. sv. Petra), nad Zmincem (p. c. sv. Ožbolta in sv. Andreja in sv. Lovrenca), v Brodeh (p. c. sv. Tomaža), na Valterskem Vrhju (p. c. sv. Filipa in Jakoba), na Četeni Ravni (p. c. sv. Brikcija), na Bukovščici (ž. c. sv. Klemenca), nad Selci (p. c. sv. Mohorja), na Planici (p. c. sv. Rafaela); vse navedeno pa izhaja iz slikarske delavnice Jerneja iz Loke, že na koncu gotike, v drugi četrtini 16.

stoletja,³³ torej že davno pred prvimi izvedbami velikonočnega trpljenja Kristusa v ŠP (1721) in pred prvim zapisom kakega drugega slovenskega dramskega besedila, kamor prištevamo ŠP Očeta Romualda – patra Lovrenca Marušiča. Še najbolj avtentičen ikonografski dokaz izvira z ene od prvih poslikav fresk z vasi Godešič³⁴ pri Škofji Loki. Tam je v p. c. sv. Nikolaja že omenjeni slikar Jernej iz Loke, kot zadnji v vrsti naših poznogotskih slikarjev, naslikal dvoje angelskih podob: s polovičnim psalterijem in z violo, oboje kot del Poslednje sodbe (prva polovica 15. stoletja). Tudi prezbiterij p.c. sv. Križa na Križni gori, ki je malce kasnejšega nastanka (freske so iz leta 1502), nam ponuja čudovite glasbene

*P. Romualdus Cn. d.
Magister profionis*

Podpis patra Romualda na vabilnem pismu za loško procesijo z dne 9. aprila 1715

prispodobe – angele z glasbili na oboku.³⁵ Povsem konkretna pa sta angela s trobento in kitaro. Med zadnje možne konkretne primerjave glasbene in dramaturške ikonografije vsekakor sodijo angeli z glasbili.³⁶ S konca 17. stoletja in z začetka 18. stoletja (cca 1680–cca 1710) najdemo v p. c. sv. Andreja na Gostecah še angele s trobentami, violo, (baročnima) violončelom in violino. Najpomembnejši v tej ikonografiji je vsekakor osrednji križ na poslikanem stropu z angeli z glasbili: violina, violončelo in viol/in/a, orkester ali vsaj (godalni) ansambel v malem. Kljub temu pa le moramo vse navedene možne primerjave (glasbenega) instrumentarija našega ŠP vzeti z določeno rezervo–distanco. Kajti vse zadnje navedeno (kompletna ikonografija) velja v muzikologiji in za poznavanje glasbe le kot »sekundarni vir«.³⁷

Pri vsaj delnem in najbolj aktualnem pregledu najpomembnejše glasbene ikonografije smo hkrati lahko našli tudi marsikatero glasbene instrumente in pevce, ki so bili torej na širšem škofjeloškem prostoru prisotni še pred nastankom izvirnega dramskega besedila ŠP, obenem pa tudi zasledili te instrumente na najrazličnejših koncih tega »okraja«, torej prav tam, od koder so prihajali igralci in drugi izvajalci vsakoletne velikonočne pasijonske procesije o Kristusovem trpljenju. Prav gotovo pa so bili eni kakor drugi, zlasti še muziki, sposojeni od drugod, gotovo tudi iz Ljubljane. V zrelem baroku 18. stoletja na Slovenskem je bila Loka v veliki meri odvisna tudi od Ljubljane.³⁸ In to kljub še enemu dokaj nasprotujočemu dejstvu, da se je Loka v celotnem (ne le glasbenem) umetnostnem pogledu baroku nekako upirala, da ga je sprejemala le, kjer ni bilo drugače mogoče, in da je na splošno dolgo in konservativno vztrajala v srednjeveškem ozračju, tako da imajo celo njene pasijonske procesije (ŠP) bolj srednjeveški kot pa baročni značaj.³⁹ Tudi z ikonografskega stališča, sedaj pogledano že nazaj, je v tej sicer popolnoma umetnostnozgodovinski tezi kar precej resnice. Vendar, če hočemo priznati ali ne, vsaj glasbeno delo v tem okviru zgodovinske resnice, ob ŠP iz leta 1721 ne moremo mimo dejstva, da je to rezultat baročnega časa pri nas. Na začetku 18. stoletja se je ta najprej uveljavil v okviru Marijine bratovščine in jezuitskega kolegija, obeh v Ljubljani. Gledališko uprizarjanje, kamor vsekakor sodijo tudi pasijonske igre in procesije, se je v začetku odvijalo najprej v jezuitskem kolegiju:



1. list. najprej se in shirimo vime notne ..
 in hitro se igrajo notni pesmi na celotni in
 na enaki in enaki in enaki. 1. notne notne
 in notne notne in notne. 2. notne notne
 in notne notne in notne. 3. notne notne

J. Anton Čerina

Prva stran tabulare iz Škofjeloškega pasijona (prepis Josipa Čerina iz leta 1924)

v procesijski in čisto gledališki obliki. Pri obeh gledaliških oblikah je šlo že za scensko oblikovane prizore, ki jim je bila enotna vsebina – prikazovanje Kristusovega trpljenja (= pasijona). To izvira še iz srednjega veka (17. stoletje) na Slovenskem, s koreninami v latinski liturgični drami kot neposrednem predhodniku pasijonskih procesij o Kristusovem trpljenju.⁴⁰

Tako nam pričajo prvi viri v Ljubljani že v letu 1598 o zaobljubi v spomin na hudo kugo, ki je razsajala tam (1598–99), da bodo »v svarilo potomcem sleherno leto na veliki petek pripravili spokorniški spreved s podobami iz Kristusovega trpljenja«.⁴¹ Do takega spreveda je potem v Ljubljani prišlo šele leta 1617. Ta pa je že sodil v vrsto kapucinskih procesij in je odtlej postal stalen del duhovnega in družabnega življenja Ljubljane. Po tem zgledu so se podobni sprevedi-procesije razširili še v druga slovenska mesta: Kranj (1658), Škofjo Loko (1715),⁴² Novo mesto (1730) in morda še kam drugam. Njihova organizacija je bila tudi tukaj v rokah kapucinov, ki so bili hkrati najvnetejši spodbujevalci in zagovorniki takšne dejavnosti.⁴³ Glasba je bila torej na tak ali drugačen način navzoča tudi v teh procesijah. Brez drugih dokazov jo lahko kljub akutnemu pomanjkanju izvirnih virov (notni zapisi, parti in partiture itd.) enačimo z vlogo glasbene opreme dandanašnjih dramskih in drugih gledaliških ali morda celo filmskih predstav, kjer le-ta obstaja ob še skromnejših dokazih, prav tako pa jo lahko ob že razviti vokalni, instrumentalni in vokalno-instrumentalni glasbi v tem istem času pripišemo njeni produkcijski (kompozicijski) in reproduksijski (izvajalski) praksi tu, pri nas na Slovenskem, prav tako pa tudi v neposredni bližini. Ker pa ob tej umetni glasbi obstaja še izvirna ljudska glasba in ker je bila v splošni izvajalski glasbeni praksi živa tudi improvizacija, torej morebitnega dvoma o »glasbeni dramaturgiji«⁴⁴ ŠP ni več.

Ikonografsko zanimanje in dokazovanje obstoja in navzočnosti glasbe v ŠP pa se je ohranilo prav do današnjih dni. Eden teh trdnih dokazov je prav gotovo oljna slika Škofjeloški pasijon (1967) slovenskega slikarja Borisa Kobeta (1905–1981).⁴⁴ Tudi na tej obsežni, nekaj kvadratnih metrov obsegajoči likovni podobi so kljub drobni figuraliki razvite množice vseh nastopajočih v sprevedu po zgornjem (današnjem Mestnem, op. p.) in spodnjem trgu (Lontrgu, op. p.), razvidni glasbeniki, pomešani v množico nastopajočih in kostimiranih igralcev: bobnar, piskači, muzikantje, ... itd., kar vsekakor sledi po avtentičnem Romualdovem besedilu izvirnika ŠP.

V času nastanka in prve izvedbe (1721) ter še veliko preje od nastanka ŠP, je živelo in delovalo v neposredni bližini in na evropskem glasbenem prostoru kar precejšnje število kvalitetnih in popularnih baročnih skladateljev: J. B. Lully (1632–1687) v Italiji in Franciji, F. Couperin (1668–1733) in J. Ph. Rameau (1683–1764), oba v Franciji; A. Corelli (1653–1713), A. (1660–1725) in D. Scarlatti (1685–1757) v Italiji in Španiji, A. Vivaldi (1678–1741) v Italiji in Avstriji in G. Tartini (1692–1770) v Sloveniji in Italiji, vsi po večini Italijani; Slovenec J. P. Gallus (1550–1591) in Hrvat I. Lukačić (cca 1584–1648), drugih pomembnejših južnoslovanskih skladateljev in glasbenikov iz tega časa pa tako rekoč ni. Nemec G. F. Händel (1685–1759) je deloval v Nemčiji in Angliji, prav tako J. S. Bach (1685–1750). Večji narodi od Slovencev v tem času (začetek 18. stoletja), kot so bili Angleži, Avstrijci, Čehi, Finci, Madžari, Norvežani, Poljaki, Rusi, Španci in Švicarji in ki so kasneje v glasbeni umetnosti in evropski glasbeni zgodovini imeli pomembno razvojno vlogo, pa tudi v tem času še nimajo vrednejših skladateljskih imen. Zakaj sedaj vse to? Tudi vplivi omenjenih skladateljev in njih opusi so lahko tako ali drugače vplivali na glasbeno podobo in dramaturgijo ŠP. Posredno ali



Druga stran tabulare iz Škofjeloškega pasijona (prepis Josipa Čerina iz leta 1924)

neposredno pa se njihova dela vsekakor pojavljajo kot prenosi italijanskega in nemškega glasbenega repertoarja tudi v slovensko glasbo v letu 1721 in po njem.

Prva uprizoritev in rokopis Škofjeloškega pasijona iz leta 1721

Za (Škofjo) Loko je že nekdanj veljalo, da je bilo ljudstvo v splošnem globoko versko vzgojeno, kar se je kazalo med drugim tudi v verskih manifestacijah, med katerimi so bile pač najpomembnejše (škofje)loške pasijonske igre. Pobudo zanje je dal (škofje)loški glavar Anton Ecker, predstojnik bratovščine sv. Rešnjega Telesa. Kljub trhlo oprijemljivim virom, ali pravilneje zapisano, v večini navedenih primerov, v popolni odsotnosti le-teh, ob že nakazani naslonitvi na sekundarne muzikološke vire, ali z vsaj nakazanimi možnostmi v tej smeri, je bila glasba tako ali drugače le prisotna v kapucinskih pasijonskih sprevodih. Če so dokazi za glasbeno opremljene točke ljubljanskih jezuitov na še bolj trhlih nogah, kot pa to dandanes velja za ŠP, pa je tudi tam glasba imela svojo določeno vlogo. Že eden prvih raziskovalcev in piscev o pasijonih, dr. Josip Mantuani, tako omenja »troben-

TABELA 1.

Primerjava izvirnega (nemškega) besedila ter prevodi glasbenih izrazov v različni in doslej razpoložljivi literaturi Škofjeloškega pasijona

ORIGINAL ⁴⁹ (= FAKS. IZDAJA) ⁵⁰ stran: besedilo:	NEMŠKI IZRAZI stran: besedilo:	SLOVENSKI PREVOD(I) ⁵¹ stran: besedilo:
5 »... der Hörbauken...« (brez strani, med 12–13) »Hosanna Singendt...«	12 »... der Hörbauken...«	13 »... z bobnom...«
16 »zwei Tambar... der Pfeiffer...«	46 »Hosanna Singendt...«	47 »... pojeta Hozano...«
18 »... Tambar...« (brez strani, med 29–30) »... Harpfen...«	58 »zwei Tambar... der Pfeiffer...«	59 »Dva bobnarja... (en) piskač...«
30 »... die Herren Musicanten...« (brez strani, med 30–31) »... der Hörpauken...«	68 »... Tambar...«	69 »... Bobnar...«
32 »... Hosanna Singendt...« »zwey Tambar... ein Pfeiffer...« (brez strani, med 32–33) »11. Ein Tambar...«	124 »der Harpfen...«	125 »s harfo...«
34 »Herrn Musikanthen...« (brez strani, med 34–35) »12. Zwey bueben Hosanna...« »14. Zwey bueben Hosanna...« »4. Zwey Tambar... Pfeiffer...«	126 »... die Herren Musicanten...«	127 »... gospodje glasbeniki...«
35 »12. Ein Tambar...«	128 »... der Hörpauken...«	129 »... z bobnom...«
36 »21. Die Herrn Musicanten...«	132 »... Hosanna Singendt...«	133 »... pojeta Hozano...«
40 »Mors cum Tympano N: 3...« »Tymponista. N: 3...« »Tympanistae duo. N: 33...« »Tympanista N: 43...«	134 »zwey Tambar... ein Pfeiffer...«	135 »dva bobnarja... in (en) piskač...«
	138 »Herrn Musikanthen...«	139 »Gospodje muzikanti...«
	140 »12. Zwey bueben Hosanna...« »12. Zwey bueben Hosanna...« »4. Zwey Tambar... Pfeiffer...«	141 »12. Dva dečka, ki pojeta Hozano...« »14. Dva dečka, ki pojeta Hozano...«
	142 »12. Ein Tambar...«	143 »4. Dva bobnarja... piskač...«
	146 »21. Die herrn Musicanten...«	147 »12. Bobnar...«
	158 »Mors cum Tympano. N: 3...« »Tymponista. N: 3...« »Tympanistae duo. N: 33...« »Tympanista N: 43...«	161 »21. Gospodje muzikanti...«
		159 »Smrt z bobnom 3...«
		»Bobnar 3...«
		»Bobnar 43...«
		Bobnarja, dva 33

tače na konjih«, »Davida s harfo«, »muzikante na vozovih«, »zveneče pozavne«, »ljubko muzicirajoče duhove« itd.⁴⁶

Ohranjenega notnega gradiva za ŠP ni. Tudi tisto, ki je bilo ŠP pripisano pozneje,⁴⁷ ni kdove kaj obsežno, a ga je vseeno dovolj za rekonstrukcijo stilne (glasbene) fiziognomije te značilne sicer dramske in literarne glasbene oblike, njene razvojne (glasbene) faze ter glasbene umetnosti na Škofjeloškem v tistem času nasploh.⁴⁸

V dokumentarni in prvič napisani ter ohranjeni obliki kapucinske pasijonske procesije – Škofjeloškem pasijonu Očeta Romualda – patra Lovrenca Marušiča imamo torej kot podlago za glasbeno dramaturgijo kar nekaj opornih točk, ki se v slovenskem prevodu glase takole (brez ponavljanj in kar je seveda v tabeli 1 navedeno kronološko, kakor pač potekajo slike-prizori in z navedenimi zaporednimi stranmi v posameznih upoštevanih dokumentih, op. p.):

smrt z **bobnom** (tudi Mors cum Tympano!), dva dečka, ki **pojeta Hozano**, Dva **bobnarja** (Tympanista) /peš, med njima/ **piskač**; ... **bobnar** (peš; včasih tudi Tympanista), David s **harfo** in (gospodje) **glasbeniki**.

Torej imamo kljub dokazanemu tekstu ŠP v slovenskem jeziku vse izraze za glasbeni del ŠP še vedno v nemškem jeziku.⁵² Prav s prevajanjem teh glasbenih (strokovnih) izrazov pa je seveda ostalo v dosedanjih obravnavah glasbenega dela ŠP nekaj napak.⁵³ Naj jih skušam tudi s temle prispevkom-razpravo komentirati, analizirati, oziroma spraviti na skupni in pravilni glasbeno-strokovni imenovalec. Kajti vse, kar bom odslej komentiral v zvezi z glasbenim delom izvirnika ŠP, se nanaša zgolj na zadnje in tekstovno skrajno zreducirane (glasbene) pojme: **boben** (dva bobnarja, smrt z bobnom ali timpanom!), **petje Hosanne**,⁵⁴ **piskač**, **harfa** in **glasbeniki**. Po eni strani dovolj, da lahko vsaj približno razberemo zasedbo in glasbo, ki naj bi bila v ŠP prisotna in na repertoarju, po drugi pa kar nekaj zaporednih dvomov. Prvega predstavlja kar nekaj povsem različnih izrazov za neuglašeno tolkalo – (mali ali veliki) boben. Zanj stoji v literarnem izvirniku nemški izraz »Tambar«, lahko pa bi ga v rokopisu zamenjali še s »Támbor«, kar je najverjetneje. Ta izraz v italijanskem in arabsko-perzijskem jeziku pomeni boben-bobnar.⁵⁵ Druga zamenjava pa nastopi za podobno (enako) glasbilo, imenovano »Tymponista« in »Tymponistae«, kar pa vsekakor pomeni povsem drugo tolkalno glasbilo – uglasena tolkala: timpane-pavke-kotle. Tudi Mantuani, ki je prvi navedel latinski indeks nastopajočih oseb in uporabljenih simbolov v ŠP, tega ni posebej komentiral. Torej je res lahko šlo v primerih »bobnarja« ali »bobnarjev« tako za mali ali veliki boben, lahko pa tudi za (današnje) orkestrske pavke. Dvomi v tej smeri še ostajajo, pa še ti le na relaciji različnih vrst (neuglašanih) bobnov: mali in veliki in uglasenih tolkal (membranofonov): pavke; za /dva/ bobnarja, saj je še dandanes igra na dvoje (par) pavk, uglasenih v čistih kvintah, v praksi najbolj pogosta. V nobenem od navedenih primerov pa gotovo ni šlo za lutnjo.⁵⁶ Seveda pa bi tudi v tej zvezi pričakovali oba pravilna (nemška) izraza za boben (der Trommel) in pavke (die Pauke), ki pa ju pisec dramskega besedila (oče Romuald) vsekakor ni dovolj poznal, še manj pa razločil, tako po pomenu kot po izrazih. Preostali glasbeni izrazi v rokopisni Romualdovi verziji ŠP niso toliko sporni kakor pa že omenjeni »bobni«. Vsi po vrsti, še zlasti s skupnima pojmom petja in muziciranja, pa potrjujejo že nakazane hipoteze, ki se nakazujejo z umetnostnozgodovinskimi podobami (glasbenega) instrumentarija še iz časov predpasijonske Loke in pa še potem iz časov prve izvedbe, prvega zapisa in vseh drugih velikonočnih petkov, ko se je ŠP verjetno še daleč v 18. stoletje ponavljal na repertoarju loških ulic, uličic in trgov. Iz nemških sinoptičnih opomb med samim besedilom ŠP je

torej povsem verjeti glasbenemu deležu najprej »*reda procesije z igralci*«, kjer »*jaha na belcu smrt z bobnom*« (?) , v drugi sliki (= podobi, Smrt) se »*dvakrat poje hosanna*«, v četrti podobi, ki prikazuje Samsona s spremstvom, nastopita »*(dva) bobnarja s piščaljo*« (tukaj gre očitno za pihalca na kljunasto flavto),⁵⁷ bobnar, ki spremlja Judeža in vojake, nastopi v peti sliki – na Krvavi poti,⁵⁸ v enajsti⁵⁹ podobi, ki predstavlja sliko-podobo-postajo Matere sedmih žalosti, pa nastopi »*David s harfo*«, v zadnji – trinajsti podobi, ki predstavlja Božji grob, pa sklenejo prikaz Kristusovega trpljenja »*gospodje muzikantje*«, seveda ne sami, temveč v družbi meščanov, svétnikov, častitih gospodov duhovnikov, župnikov itd. Na še enem mestu potem »*pogubljena duša poje ali recitira spokorni spev*«. ⁶⁰ Zaključna gledališko-scenska apoteoza oziroma »glasbeni finale« ŠP je torej v marsičem ponovno vzporedna s slovitim Mrtvaškim plesom,⁶¹ Sveto Nedeljo in še z marsikatero od nenavedenih monumentalnih umetnostnozgodovinskih likovnih podob. Kaj drugega pa pravzaprav »glasbeni teater«, kamor ŠP brez dvoma sodi, tudi je kot samo ena izmed glasbeno-scenskih gledaliških oblik; pa četudi šele s samega začetka pradaljne in bogate razvojne poti nadaljnjih in mnogo bolj zahtevnih (glasbenih) odskih in koncertnih form (opera, oratorij, kantata itd.).

Po celotnem besedilu ŠP sledi v izvirnem besedilu še poglavje splošnega sporeda celotne procesije za voditelja, ki je prav tako razdeljen na posamične dele in podobe. V njem se že navedeni glasbeni izrazi v enakih zapisih in prevodih, kot smo jih že doslej obravnavali, le ponove. Nato sledijo še *Posamezni sporedi za ordinante*. Tudi tukaj v vsebinskem in oblikovnem (glasbenem) pogledu ni nič novega. Vse navedeno, sedaj še bolj skrajšano kot prej, se še enkrat ponovi. Po *Vsebinii Slave visokovrednega triumfa ljubezni*, kjer vsega tega, kar sedaj v glavnem spremljamo in pišemo, ni nič; sledi sklepni stvarni in osebni seznam (*index*). Tu pa pa stoji, razen že omenjene zamenjave timpanov za bobne, vse tako, kot je že bilo navedeno: v izvirniku (nemški in latinski jezik za glasbene instrumente) in v prevodu (v slovenščini). Po (še eni) *Vsebinii: Enkratno slave polna zmaga*, za katero ni bil nikdar slišal stari svet, je navedeno (v izvirniku in v slovenskem prevodu) še *Povabilno pismo župnikom*, s katerim je bila omenjena procesija ŠP oznanjena na veliki petek, ki naj se napiše v tej ali podobni obliki, *Seznam oblačil za procesijo na veliki petek v Škofji Loki* – in tekstualnega dela procesije je konec.

Po doslej opisanem »scenariju« in tudi »glasbeni dramaturgiji« se je ŠP izvajal vsaj na velike petke: (3. marca)⁶² ali 11. aprila 1721,⁶³ 11. aprila 1727,⁶⁴ 26. marca 1728,⁶⁵ 1734.⁶⁶ in 1745. leta.⁶⁷ Te vsakoletne procesije so se odvijale najdlje do leta 1751,⁶⁸ morda še do leta 1765 ali 1773, najdlje pa do leta 1782.⁷⁰ V teh okvirih se gibljeta tudi letnici zadnjih možnih izvedb ŠP: 1751 ali 1773, ko naj bi poglobljenemu verskemu življenju in duhu jožefinizma poleg preureditve cerkvenih župnij bil namenjen tudi boj proti zunanji pobožnosti. V skladu s tem naj bi odpadle tudi razne javne verske manifestacije, med katere je v okviru cerkvenega »gledališča« prav gotovo sodil tudi ŠP.⁷¹ Hkrati je oblast ukrepala proti nerednostim, ki so se dogajale med službo božjo na prošenjih,⁷² kajti duhovščina je tedaj nastopala tudi proti godbi in plesu.⁷³ V vsebinskem pogledu tudi ŠP sloni tako kot druge in podobne kapucinske procesije 17. in 18. stoletja na Slovenskem na temeljni krščanski ideji o izvirnem grehu in o odrešenju sveta s Kristusovim trpljenjem in njegovo smrtjo na križu. Prisotne pa so še ustrezne prefiguracije novozaveznih dogodkov v Stari zavezi in celo simbolične paralele klasične mitologije. Vse skupaj pa je prav gotovo temeljito obogatilo njihovo izvirno pasijonsko jedro. Šele izvedbe z množičnimi prizori, ki so lahko zahtevale tudi do tristo izvajalcev (278 kostumov je navedenih samo za igralce),⁷⁴ so se tudi kapucinske

pasijonske procesije s ŠP vred dodobra približale baročnem hotenju z vso manifestativnostjo in kolosalnim bliščem. Pri tem pa ni potrebno venomer postavljati vizualnih in akustičnih efektov v ospredje, kamor glasbeni del ŠP vsekakor sodi. S tem so bile dane najmanj enkrat letno recepcijske baročne umetnostne predstave na Slovenskem. Kljub temu, da je šlo pri kapucinskih pasijonskih procesijah v večini primerov za tujejezična literarna in glasbeno-gledališka dejanja, pa je bil ŠP kot prvi zapisani (1721) ter pred tem časom in po njem (nazadnje 1936!, op. p.) v slovenščini tudi izvedeni pasijon le velika izjema.

Glasbeni del pasijonskih procesij in iger v drugi polovici 17. stoletja in v vseh desetletjih njihovega obstoja v 18. stoletju se je skoraj nedvomno prilagodil baročnemu, pred koncem deloma morda tudi že zgodnjeklasicističnemu okusu. Četudi je bil glasbeni pomen pasijonskih procesij in iger majhen in razmeroma nepomemben, predstavljajo vendar prispevek k širjenju baročne miselnosti. 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 množic, ki so sodelovale pri uprizarjanju ali prisostvovala celotnemu sporedu. Za glasbeni delež teh procesij in tudi ŠP nimamo na razpolago toliko podatkov in dokazov o njeni izvirnosti in izvajalski kakovosti, vendar je spričo zelo širokega ustvarjalnega zamaha v glasbi na Slovenskem v začetku 18. stoletja nastal morda tudi kak izviren glasbeni primerek te prireditve. Morda velja ta domneva prav za skladbe škofjeloške pasijonske procesije? Arhivi in zgodovina zaenkrat o tem molčijo. Še verjetnejša bi bila lahko ta domneva za ljubljanske uprizoritve, kjer so bile v ta namen tehnične možnosti še večje. Kljub vsem navedenim dvomom pa so bile pasijonske uprizoritve in s tem tudi ŠP lepa priložnost za glasbeno delo. Četudi neposredno še ne spadajo v okvir čistega dramskega predstavljanja, so vendar že spodbujale k poustvarjalnemu in ustvarjalnemu glasbenemu delu, ki se je bolj ali manj prilagajalo zahtevam odsrke (glasbeno-scenske) tipike.⁷⁵ Škofjeloški pasijon ali besedilo spokorne procesije velikega petka iz leta 1721 kljub vsemu zapisanemu ne predstavlja zgolj literarni, gledališki ali morda celo glasbeni spomenik Slovencev v prvi slovenski pisani (rokopisni) obliki po že davno izumljenem tisku in po prvi slovenski tiskani knjigi (Trubar, P., *Cathechismus*, Tübingen 1551), ampak je to v prvi vrsti kulturno-umetnostni spomenik. Tudi zato imamo v zvezi največ literarnih in neglasbenih razprav, pa tudi nekaj (nepopravljivih) napak. Tako se izvirniku med drugim pripisuje tudi »štiri liste z notami, namenjene godbenikom, ki so šli za božjim grobom.«⁷⁶ To vsekakor danes ni več res. Ali so se omenjene note izgubile, ali pa jih je ta avtor (France Koblar) zamenjal za (dve) izvirni tabulaturi (za lutnjo?) in njune transkripcije enega od razpravljalcev in analitikov ŠP – dr. Josipa Čerina⁷⁷ v današnjo moderno notno pisavo? Slednje je najbrž res, kajti obema fotografskima kopijama izvirnika,⁷⁸ ki ju hranita Arhiv knjižnice AGRFT in NUK (oba v Ljubljani),⁷⁹ so omenjeni listi pridani.⁸⁰ Verjetno naknadno in ne pred 1867, niti ne po letu 1951.⁸¹ Res pa je tudi to, da sta bili »rokopisu dodani dve skladbi za lutnjo v francoski, oziroma nemški tabulaturi, verjetno že iz druge polovice (18.) stoletja.«⁸² In še nekaj je potem res: to, da ti (dve) skladbi danes predstavljata en in isti Menuet, torej je šlo vseskozi za pomotoma zapisani (dve) skladbi, ki ju je potem transkribiral dr. Josip Čerin v (en) Menuet (za lutnjo-solo).⁸³

Kljub nekaterim že utrjenim in dokazanim letnicam izvedb ŠP (1721, 1727, 1728, 1745 itd.)⁸⁴ na veliki petek, obstaja še najbolj zgodnja premierna izvedba ŠP na veliki petek (9. aprila) 1715. leta,⁸⁵ kot ena najzgodnejših verjetnosti prve izvedbe ŠP. Ali pa je morda šlo celo za dva pasijona?⁸⁶ Po vsej verjetnosti pa so obstajale določene izvedbene razlike, še zlasti potem, ko je bila enkrat (1721) ena

od teh verzij zapisana. Kar pa pravzaprav z današnjega, ne le glasbenega vidika ne predstavlja nič novega in pomeni le del žive 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-instrumentalnih delih v glasbi tudi tako. Tako že jezikoslovci ugotavljajo, da je »spremljava angelov« (list 6–9), »petje ob Kristusovem vходу v Jeruzalem« (list 12–24) drugače ritmično ubrano.⁸⁷ Kolikor bolj se bliža besedilo koncu, toliko bližje glasove slišimo, čutimo odmeve cerkvenih pesmi in spokornih molitev.⁸⁸ Očitno sta se ritem in rimanje ravnala po sluhu in ne po knjižnem jeziku.

Srednjeveške procesije kot del zgodovinskega zaostanka razvoja slovenske glasbeno-gledališke (re)produkcije pozne renesanse in zgodnjega baroka, z njimi pa tudi ŠP, so se razvile v raznolik splet scenarije, drame, petja in instrumentalne glasbe in za razvoj same glasbene umetnosti niso bile toliko pomembne, kakor bi lahko pričakovali. Njihov učinek pa je bil kljub temu izvajalsko in recepcijsko, čeprav enkrat letno, le pompozno in baročno nabrekel.⁸⁹

Glasbeni dodatki dr. Josipa Čerina

Kot je že bilo omenjeno, sta se neznano kdaj v izvirniku ŠP (1721) pojavili dve tabulaturi.⁹⁰ Tip tabulatur, francoski ali nemški, ki se v tem času največ pojavljata, še vedno ni razrešljiv.⁹¹ Obe skladbi sta nastali neznano kdaj, lahko torej celo pred nastankom ŠP, ob njem, najverjetneje pa ali ob ŠP ali pa po prvih izvedbah ŠP. Skladbi sta vsekakor namenjeni lutnji in sta po slogu iz nekoliko poznejšega časa, nepretenciozni skladbi, po naravi pa lahkotna menueta.⁹² V ta predel celotne razprave ju uvrščamo zato, ker sta se hkrati s prepisi, načrti za transkripcijo našli v rokopisni obliki v Čerinovi zapuščini v NUK.⁹³ Do danes skladbi še nista bili izvedeni, niti posneti, prav tako še vedno ni raziskana in dokazana njuna uvrstitev v spored pasijonske procesije, niti to, na katerem od navedenih mest ŠP naj bi se izvajali. Kakor bomo videli kasneje, njuna uporaba ni bila niti kdaj kasneje vsaj omenjena ali uvrščena v sporede ŠP.

Prvi list⁹⁴ obsega pet novih vrstic in 31 taktov (= t.) v 3/4-taktovskem načinu komponiranega lahkega menueta. Ta bi bil lahko komponiran za lutnjo ali pa tudi za katerega od instrumentov s tipkami: orgle, čembalo. Nakazila v tej izvedbeni smeri niso nič preuranjena, kajti tudi Čerinova transkripcija⁹⁵ je že upoštevala zgornjo (diskantno) melodijo v violinskem (g) ključu za prvi in vodilni glas ter spodnjo (basovsko) melodijo postavila v basovski (f) ključ. Ta prvi list originala ima na koncu pete notne vrstice še pristavek, ki seveda v celoti ni razberljiv, je pa zagotovo Čerinov rokopis.⁹⁶ Ker gre pri tej transkripciji (prvega) menueta za očitno dvoglasje, v harmonskem oziru tega dela tabulature ne bom analiziral. V tonaliteti je očiten C-dur, oblikovno pa gre za neke vrste preprosto variacijsko obliko: a b c d, v naslednjem zapovrstju taktov:

oblika:	a : : b : : c : : d : :
taktovski način	
in št. taktov:	3/4 8 : : 8 : : 8 : : 7 : :
tonaliteta:	C-dur:

Allegretto. C.



Manuscript not in the original
6. June 1924. Reproduced by
C. S.

Original Čerinove transkripcije tabulare iz Škofjeloškega pasijona

Morda gre v tem primeru samo za fragment ali celo samo za enega od instrumentalnih partov za zaključni nastop »gospodov muzikantov« v ŠP (1721)? Na to nas vedno bolj navaja še drugih pet (notnih) vrstic (druga – naslednja *tabulatura*), ki bolj kot ne predstavljajo nadaljevanje celotnega in na prvem listu začetega menueta, kajti na koncu podobno koncipirane dvoglasne melodije, zdaj v 4/4- in 3/4-taktovskega načina, stoji zapis: »Da capo«, ⁹⁷ še pred njima pa ob znaku za ponavljanje »Final«. ⁹⁸ Tudi ta drugi del (list) tabulature nadaljuje zdaj že štiri-, tri- in dvo-glasno melodijo. Pri tem sta prva dva glasova zgoraj, druga dva spodaj. Nadaljuje se taktovska ureditev v 4/4-taktovskega načina, prav tako pa ostane melodija v trdni C-durovi tonaliteti. Oblikovno se preprosta variacijska oblika nadaljuje in zaradi Čerinovega upoštevanja transkripcije obeh notnih listov-obe tabulatur kot nadaljevanje ene in iste vrste skladbe (menueta) jo bom tudi sedaj v oblikovnem delu analize nadaljeval, kot je že bilo začeto zgoraj (pri prvem delu menueta):

oblika:	e : : f : : a ₁ : : Final : : Da Capo a ₂ :
taktovski način	
in št. taktov:	4/4 3 : : 4 3/4 : : 8 : : 1 : : 12 :
tonaliteta:	C-dur:

Čerin je bil pri transkripciji dovolj dosleden in je upošteval vse malenkosti v tabulaturi (-ah) ter ju končno tudi že sam združil v eno samo samcato skladbo (-ico): 31 t. + 28 t. = 59 taktov, kolikor traja njegova transkripcija. Kljub temu pa je vse skupaj le premalo trdno, da bi sedaj lahko dokončno rekonstruirali celotno glasbeno podobo ŠP. Ob upoštevanju vseh navedenih dejstev, h katerim prav gotovo sodijo menuet kot dovolj tipična, kratka, plesna, baročna glasbena oblika, Da Capo al Fine (modra celo arija?) in pa sicer dvomljive instrumentalne zasedbe za pričujočo (glasbeno) obliko ter pojav tabulature kot tehnične posebnosti glasbenih zapisov za instrumente tja do 18. stoletja, torej lahko vendarle (pogojno) uvrstimo vsaj ta glasbeni fragment ŠP v baročni glasbeni repertoar omenjenega obdobja na Slovenskem. Pripomniti še velja, da prihaja obravnavana glasba izpod peresa ali v izvedbi neznanega domačega ali pa tudi tujega komponista, kar pa je tudi ena od razvojnih značilnosti tistega časa (18. stoletja) in prostora (slovenski prostor v okviru evropskega).

Zadnje uprizoritve Škofjeloškega pasijona leta 1934 in 1936

Ko po letu 1782⁹⁹ v Loki na velikonočni petek zagotovo niso več izvajali ŠP, se je le-ta v letu 1930 najprej pojavil na ljubljanskem radiu – na cvetno nedeljo 1930.¹⁰⁰ Njegovo dramaturško »statično« postavitev je pripravil dr. Niko Kuret. Za to priložnost sta on sam (Kuret) in skladatelj ter organist Stanko Premrl izdala dvoje dovolj pomembnih gledaliških in glasbenih tekstov. Prvi je Kuret leta 1934 v ta namen v kranjski Založbi Ljudskih iger izdal »Prolog, predigro, štirinajst slik in zaključni zbor Slovenskega – Škofjeloškega pasijona« (62 strani)¹⁰¹ s popolno dramaturgijo, scenografijo, kostumografijo, režijskimi napotki¹⁰² ter »uvodnimi besedami gledavcem«. ¹⁰³ Torej lahko iz tega radijskega prvenca ŠP v 20. stoletju potegnemo prvo odrsko statično postavitev (v Kranju) v letu 1932 in pa ohranjeni tisk. Že Kuret pa v pričujoči izdaji Slovenskega pasijona navaja: »za pravico

Mimic

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. Above the final system, the word "Final" is written. Above the last system, the words "Da Capo" are written.

Čistopis originala Čerinove transkripcije tabulature iz Škofjeloškega pasijona

uprizoritve 'Slovenskega pasijona' je potreben še nakup vsaj enega izvoda glasbenega dela (pri Založbi).¹⁰⁴ Tokrat je šlo torej za res prve in prave »Glasbene vložke« Stanka Premrla k Slovenskemu – Škofjeloškemu pasijonu – priredbi besedila škofjeloške pasijonske procesije iz leta 1721 za naše odre.¹⁰⁵ Kakor pa je razvidno iz Kuretovega uvoda (Na pot),¹⁰⁶ je šlo pri tej prireditvi oziroma njeni priredbi in postavitvi za nekaj zgledov podobnih procesij drugod v svetu: klosterburška velikonočna igra, alsfeldska in redentinska pasijonska igra, trierski in freiburški pasijon¹⁰⁷ ter tisti, ki ga potem on sam (Kuret) ter Tine Debeljak in njuni sopotniki ter nadaljevalci in ocenjevalci različnih izvedb ŠP (1930–1936) največ omenjajo: v Oberammergauu (pravilno tudi Ober-Ammergau, Nemčija). Kuret in Premrl pa pri tem natisu priredbe ŠP nista obšla še drugega Trpljenja Gospodovega iz leta 1818, dela Korošca in Slovenca Andreja Šusterja Drabosnjaka.¹⁰⁸ Torej po radijski premieri ŠP »na cvetno nedeljo 1930«, sta mu bila glavna teža in pomen dana v odrski postavitvi v Kranju – štirikrat zapored: 12., 13., 18. in 20. marca 1932. leta.¹⁰⁹ Nas pa seveda v obeh izvedbenih primerih še najbolj zanimajo Premrlovi Glasbeni vložki, ki jih je že Kuret označil za »strokovnjaško izbrane oziroma z glasbenim stilnim občutjem zložene glasbene vložke, za katere

„Slovenski pasijon“

Priredba besedila škofjeloške pasijonske
procesije iz l. 1721. za naše odre.
Besedilo o. Romualda priredil Tiko Kuret.

GLASBENI VLOŽKI

Gredil
msgr. Stanek Premrl
ravnatelj stolnega kora v Ljubljani.

Izdala in založila
„Založba ljudskih iger“ v Kranju.

Cena Din 10.

Naslovnica Premrlovih Glasbenih vložkov za »Slovenski (= Škofjeloški) pasijon«, rokopis iz leta 1934 (original v glasbeni zbirki NUK v Ljubljani)

je poskrbel msgr. Stanko Premrl, ...¹¹⁰ Ker je teh predpisanih glasbenih vložkov le 17 po številu in ker je Kuretova verzija ŠP upoštevala prolog, predigro, 14 slik in zaključni zbor, moremo sklepati, da se je tudi Premrl v glavnem držal že opisane »asketske« glasbene dramaturgije izvirnika o. Romulada iz leta 1721.

Tako **prvi** glasbeni vložek¹¹¹ predpisuje Fanfaro (dve trobenti in dve pozavni) ali isto štiriglasno staroslovensko postno pesem v izvedbi harmonija. 13 taktov F-durove in koračniško (hitri 4/4-taktovski način v alla breve) koncipirane pesmi je torej uvodoma ubrani »teatralni« ali pompozno-baročni efekt. Po prologu in kot Prehod k predigri sledi **drugi** vložek kot enoglasni zbor (s harmonijem) ali sam harmonij na besedilo:

*Srečen bil je človek v raju,
dokler greha storil ni,
ko pekla verjame zmaju,
zemlja trnje obrodi.*

*A usmili Bog se večni,
upanje zbudi novo,
rešen zopet rod nesrečni,
kači glava strta bo.*

Dvokitično besedilo je skladatelj sicer koncipiral melodijsko (melodija v enem – prvem glasu) in dodal še spremljavo (z melodijami-kontrapunkt), tako da celoten Prehod zveni polifono-štiriglasno (največ 5-soglasje). Zlasti je ta efekt dosežen v izvedbi s samim harmonijem. Tonaliteta skladbe je Es-dur, v 3/4-taktovskem načinu ter počasnem tempu pa oblikovno predstavlja malo dvodelno pesemsko obliko (16 taktov). Harmonije so drzne ter v skladu s Premrlovo kompozicijsko orientacijo, zlasti še v kromatičnem barvanju akordov prav te pomenijo drzen odklon od čitalniško obarvane slovenske cerkvene pesmi in glasbe tega časa nasplah, pa tudi modulacijski prehodi niso zgolj v ustaljenih postopih: T(onika) – S(ub)D(ominanta) – D(ominanta) – T(onika).

Trobila se v Fanfari Hosane oglase še enkrat, ko gre za **tretji** (3a) glasbeni vložek. Isti zasedbi (2 trobenti in 2 pozavni) je ob koncu precej dolge fanfare, ki napoveduje po (gledališki) predigri Prvo sliko, na koncu ponovno dodana skladateljeva opomba: trobila ali harmonij. Koračnica v 4/4-taktovskem načinu ter enaka tonaliteta (Es-dur) kot v predhodnem (vokalnem) Prehodu je sedaj zasnovana povsem »simfonično«. Praktično je ta Fanfara drugi najdaljši Premrllov kompozicijski stavek v celotni zbirki Glasbenih vložkov. Obsega 44 taktov in kljub nekaterim (oblikovnim in vsebinskim) ponovitvam le predstavlja efektne fanfarne odseke po štiri in štiri takte kot najosnovnejše glasbene misli. Stavek je pretežno homofon, melodija teče v glavnem v sekundnih postopih in je sekvenčna, oblikovno pa vseh 44 taktov predstavlja veliko tridelno pesemsko obliko s kodo:

oblika:		A	B	C	koda	
taktovski način						
in št. taktov:	4/4	8	16	16	4	
tonaliteta:	Es-dur:					

Harmonski stavek se pretežno drži glavnih funkcij (kvintakordi, njihovi obrati, sekstakord in kvartsektakord in dominantni septakord) osnovne (Es) durove tonalitete, tu pa tam pa eventualni kromatizmi nastopajo le v prehajalnih tonih omenjene akordike. Ker omenjena Fanfara predstavlja res malce težji zalogaj tudi za šolane trobilce, je Premrl ob njeni 3a oznaki, predvidel še »*krajšo in lažjo fanfaro*.« Tudi ta je predvidena v enaki zasedbi kot predhodna in daljša ter težja (3a). Le da je sedaj ta druga fanfara precej krajša (24 taktov v 4/4-taktovskem načinu), v korakajočem tempu in isti tonaliteti (Es-dur). Med prvo in drugo sliko ŠP je Premrl predvidel mašni spev »*Povzdigovanje*« iz Tomčeve¹¹² maše »*Stopil bom k oltarju*.«¹¹³ Zanj glede na navedeni tisk kot **četrti** (glasbeni) vložek ni predvidel nobenega (notnega in literarnega) zapisa. Tudi med naslednjima (2. in 3.) slikama se je Premrlova že omenjena praksa ponovila: **peti** vložek tako predstavlja liturgični napev Josipa Levičnika – »*Večerja – zadnja je milina*.«¹¹⁴ V obeh zadnjih primerih gre več kot očitno za cerkveno najbolj popularne zasedbe mešanega pevskega zbora s spremljevalnimi orglami (harmonijem), zelo redko so to mešani zbori a cappella (= brez spremljave). **Šesti** glasbeni vložek sledi na prehodu med tretjo in četrto sliko in predstavlja staro slovensko postno pesem »*Žalostni veliki teden*« neznanega avtorja (verjetno je to kar Premrlova izvirna kompozicija, tako kot mu lahko pripišemo prve tri glasbene vložke, op. p.). Predvidena je zasedba godalnega kvarteta (dve violini, viola in violončelo), dodana pa še Premrlova opomba »ali harmonij«. V g-molovi tonaliteti in 3/4-taktovskem načinu je komponiran kratek napev – vsega le osem taktov melodije, s ponovitvijo zadnjih štirih taktov. Oblika a b b₁ tako predstavlja malo dvodelno pesemsko obliko s ponovitvijo drugega (b) dela (v b₁). Da je bil ta kratki godalni stavek lahko bolj namenjen izvedbi s harmonijem, priča dvojni notni sistem (v violinskem in basovskem ključu) seveda brez (pre)potrebnih instrumentalnih partov za vsa štiri godala, ki sestavljajo zasedbo godalnega kvarteta. Prav tako je violski part (v altovskem glasu!) komponiran kot zgornji glas basove melodije in zato v basovskem ključu, ne pa v altovskem C-ključu kot najbolj uporabljanem instrumentalnem kompozicijskem in izvedbenem načinu pisanja violskega parta. Med 4. in 5. sliko ŠP sledi **sedmi** glasbeni vložek, ki prvič predpisuje štiriglasni mešani (pevski) zbor (soprani, alti, tenorji in basi) brez spremljave (a cappella). To je še ena kompozicija Josipa Levičnika z naslovom »*Tam na vrtu Oljske gore*«:

*Tam na vrtu Oljske gore
naš Zveličar sam kleči,
smrtna žalost ga premore,
oh, krvavi pot poti.*

*Vedno hujše so težave,
vidi strašno Golgoto,
a učencev trudne glave
trdno spe, počivajo.*

V zmernem tempu je Levičnikov kompozicijski stavek v primerjavi s prikazanim Premrlovim skromnejši; strogi štiriglasni stavek je voden vseskozi izključno homofono, razen štirih primerov kromatičnih alteracij pa se vseskozi drži izhodiščne D-durove tonalitete. Za predvideno dvokitično besedilo je komponiranih vsega

16 taktov melodije v oblikovni enostavnosti (a a₁) male dvodelne pesemske oblike s ponovitvijo prvega dela. Kljub temu da je bila slovenska cerkvena glasbena ustvarjalnost v »Levičnikovem času skromna«, ¹¹⁵ je pričujoči glasbeni napev v harmonični simbiozi s spokojno pobožnim besedilom. Glede na to, da je Premrl mašni spev »Tam na vrtu Olske gore« predvidel po nastopu angelov v ŠP, je bil izbor Levičnikovega zbora kar pravšnji; kljub nakazanim očitkom sami kompoziciji, Med 5. in 6. sliko sledi **osmi** (glasbeni) vložek, še ena stara slovenska pesem »Oko jokaj, srce pokaj«, predvidena za izvedbo z mešanim zborom ali harmonijem ali godalnim kvartetom. Tudi tukaj gre očitno za Premrllov kompozicijski stavek, čeprav veliko enostavnejši, kot pa to velja v večini primerov za tega tehtnega slovenskega (cerkvenega) skladatelja. Nobena od treh možnih izvedb tega vložka pravzaprav ne pomeni barvne oziroma instrumentacijske »inovacije«; Premrl je tudi tukaj dosleden zagovornik vseh treh možnih izvedbenih oblik, zato predpisuje stari slovanski pesmi na besedilo:

*Oko jokaj, srce pokaj
prevelike žalosti!*

*Jezusa so zdaj zvezali,
pred duhovne ga peljali,
Glej oči so mu zakrili,
tepejo ga v obraz mili.*

Oko jokaj, srce pokaj...

tudi dokaj asketski izvajalski aparat. Glede na elegično besedilo je predpisana f-molova tonaliteta, oblikovno pa zaokrožuje 2-kitično pesem (s ponovitvijo prvega dela) in vsega 16 taktov melodije mala dvodelna pesemska oblika, s ponovitvijo prvega dela (a b a₁). Med 6. in 7. sliko ŠP je predviden **deveti** Premrllov glasbeni vložek. Ta predstavlja verjetno še eno Premrlovo (izvirno) cerkveno skladbo-pesem »O grešnik, tu se ustavi«, komponirano za štiriglasni mešani zbor a cappella (brez spremljave). Besedilo neznanega avtorja pripoveduje o:

*O grešnik, tu se ustavi,
pot križev preišluj!
Grenke solzé pripravi,
Za grehe zadostuj!*

*Je Jezus ves krvav,
tam pred sodniki stal,
Umije si Pilat roke,
križ Judje mu nalože.*

O moj Jezus! (Koda)

Po ritmični in metrični plati že samo besedilo predstavlja dokaj neurejen del celotne kompozicije, kljub temu pa jo je Premrlu uspelo ograditi v 4/4- in 2/4- ter

ponovno nazaj v 4/4-taktovskem načinu. V počasnem tempu predstavlja skladba 18 taktov in z medigro ter kodo dvodelno pesemsko obliko: A m B koda:

oblika:	A	medigra	B	koda
taktovski način	8	4	4 2/4	1 4/4 1
in število takt.:	4/4	8	4	2/4

tonaliteta: cis-mol:

Kromatika v akordiki je še prisotna, vendar ne pogosta, bolj skromna kot ne. Melodija je v homofonem 4-glasnem stavku vodena dokaj enakovredno porazdeljeno med vse štiri glasove zbora (soprani, alti, tenorji in basi), vodilne melodije v enem od glasov ni, prav tako ne polifonije.

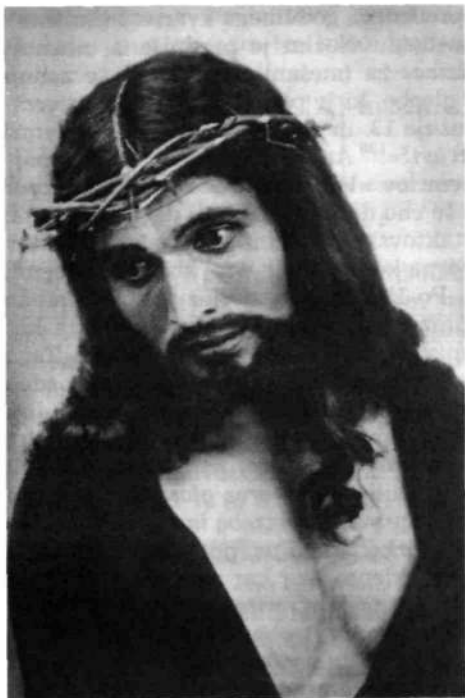
In sedaj sledi cela vrsta zgolj predpisanih in ne na novo komponiranih liturgičnih zborov različnih slovenskih cerkvenih skladateljev: Angelika Hribarja, neznanega skladatelja, Vinka Vodopivca, Gregorja Riharja, Stanka Premrla (ponovno), Franca Kimovca, Hugolina Sattnerja in Andreja Vavkna. **Deseti** vložek povezuje pavzo med 7. in 8. sliko ŠP. Zanj je predviden Hribarjev¹¹⁶ (mešani) zbor s harmonijem »Klic k pokori«. ¹¹⁷ **Enajsti** glasbeni vložek je predpisan med 8. in 9. sliko. Z naslovom »Daj mi, Jezus, da žalujem« za (mešani) zbor s harmonijem je Premrl predpisal še eno cerkveno pesem neznanega avtorja. ¹¹⁸ Za celotno 9. sliko ŠP (Bičanje) je Kuret predpisal spremljavo s harmonijem. S. Premrl pa za ta glasbeni vložek ni predpisal nič, zato si smemo tukaj osmisлити katerokoli orgelsko ali klavirsko skladbo, izvedeno s harmonijem. Gledališki prizor je krajše oblike, zato z izborom za ta vložek gotovo nikoli ni bilo težav. Spet drugi pomislek pa nas lahko vodi k čisti improvizaciji, za kar so bili takratni izvajalci na harmoniju prav gotovo usposobljeni in vešči tega dela. Za **dvanajsti** vložek (med 9. in 10. sliko) Premrl predpisuje (mešani) zbor s harmonijem »Pod Oljkami«¹¹⁹ Vinka Vodopivca. ¹²⁰ Očitno gre tudi v tem Vodopivčevem sakralnem literarnem in glasbenem napevu za enega težjih izvedbenih zalogajev za predvidene pevske izvajalce, zato je tudi tukaj S. Premrl predvidel možno zamenjavo za 11. postno pesem skladatelja Angelika Hribarja. ¹²¹ V 10. sliki (Kronanje) je tako kot v prejšnji (9.) predvideno »scensko« glasbeno sodelovanje harmonija. Po enakih zahtevah in brez predpisane glasbe kot tam (9. slika, op. p.). Tudi **trinajsti** glasbeni vložek, ki povezuje 10. in 11. sliko gledališkega teksta ŠP je predvidena že znana glasba: (mešani) zbor s harmonijem »Jezusove svete rane«¹²² Gregorja Riharja. ¹²³ V 11. sliki (Glej človek) je dvakrat predpisana glasbena »intervencija« trobente (solo!), za katero je Premrl predpisal dva takta melodije v 3/4-taktovskem načinu: obrat zmanjšanega kvintakorda (a¹ -c² -es²), kot ne najbolj značilni signalni-fanfarni melodijski postop za trobento. Zato pa je ritmični del obrazca:



bolj efekten in aktualen, jasen in značilen. **Štirinajsti** vložek povezuje 11. in 12. sliko ŠP. Zanj je predpisana postna pesem »K srcu Jezusovemu« za alt ali bariton (solo?)¹²⁴ skladatelja Franca Kimovca,¹²⁵ ali »Jezus trpeči« – za godala¹²⁶ Hugolina Sattnerja.¹²⁷

Petnajsti glasbeni vložek pa pravzaprav v povezovanju 12. in 13. slike kar nekam organsko nadaljuje s prejšnjo-rezervno »ponudbo«. Kajti Premrl je zanj

predpisal kar najbolj logično nadaljevanje prejšnjega godalnega kvarteta (Sattner), tokrat številka 6.¹²⁸ Tudi temu (15.) glasbenemu vložku je predpisana možnost izbire: Angelik Hribar, »Kak' zalivajo solzice« za (mešani) zbor.¹²⁹ In še zadnji glasbeni vložek iz te vrste nekomponirane glasbe, ki je predstavljala izbor siceršnjega repertoarja: **šestnajsti** vložek, ki povezuje 13. in 14. sliko ŠP. Zanj je Premrl predpisal (mešani) zbor s harmonijem »Sveti križ«¹³⁰ Andreja Vavkna.¹³¹ **Sedemnajsti** vložek in zaključni zbor predstavlja Premrlov »Veliki petek« za (mešani) zbor (a cappella) brez spremljave. Tokrat gre za še eno daljših vokalnih del skladatelja: v Es-duru, počasnem (širokem) tempu 4/4-taktovskega načina in obsega 53 taktov melodije. To je tudi najdaljša Premrlova izvirna kompozicija v tej zbirki Glasbenih vložkov, takoj za tretjo – Hosano s trobili. Po 17. glasbenem vložku sta Kuret in Premrl predpisala prehod s harmonijem, brez predpisanega notnega primera kot neposredno nadaljevanje med 17. glasbenim vložkom in zaključnim zborom. Tega potem po dveh kiticah vokalno-instrumentalnega finala zaključijo po »padcu zastora« velikonočni (cerkveni) in ne orkestrski (op. p.) zvonovi, »ki preglase zadnji akord«.¹³² Obvezni del – priloga k Slovenskemu pasijonu je s tem zadnjim Premrlovim zborom tudi zaključen, odrski zastor ŠP je torej padel, muzike tudi ni več. Kuret pa nadaljuje v zaključnih Navodilih,¹³³ da »brez glasbenih vložkov ne morete uprizoriti Slovenskega pasijona; to se pravi, da je treba imeti energičnega in vestnega dirigenta in vsaj pevski zbor, če že orkestra ali pa /godalnega/ kvarteta ni (nadomesti ju harmonij)«. In nadaljuje ter sklene, vsaj kar se glasbe tiče zelo ukazovalno: »Če vsega tega ne zmorete, je bolje, da uprizoritev opustite.«¹³⁴ Vsaj, kar se tiče zborovodje, izvajalca za harmonijem in trobentačev ter godalcev, moramo računati na odlično verzirane ljubitelje, če že profesionalnih glasbenikov ni na razpolago. Za zbor pa lahko zapišem, da zmore predpisane skladbe vsak, ki je kolikor toliko verziran. Kranj je seveda to imel, saj je tam v tistem času (1930) delovala Glasbena šola – podružnica ljubljanske Glasbene matice od 1909. leta dalje. Tudi vplivi Ljubljane so bili za omenjene izvedbe ŠP v radijski in odrski obliki možni. Da pa so imeli Kranjčani pred seboj tudi večje zasedbe, kot je bilo to opisano doslej, priča prispevek neznanega avtorja¹³⁵ o izvajalcih podobne procesije Kristusovega trpljenja v nemškem Oberammergau: ta je predpisoval okrog 800 sodelavcev (60-članski zbor in 60-članski orkester, 1934). Kranjčani pa so se pred izvedbo ŠP in po njej zgledovali še v Thierseeju, Brixleggu in v koroških Kostanjah. Seveda je šlo v teh primerih še vedno za čisto pravo procesijsko obliko, ki pa je ŠP nikoli več ni doživel. Kajti tudi tista, ki jo je leta 1936 kot sploh zadnjo postavitev ŠP v (Škofji) Loki pripravil dr. Tine Debeljak, je bila nekje vmes: še vedno statičen oder pred loško šolo in z inscenacijo loških ulic, cerkve sv. Jakoba v ozadju ter pisanih pročelij mestnih hiš. Debeljak je torej leta 1936 priredil in režijsko postavil Romualdov ŠP – staro loško procesijo na prostem.¹³⁶ Takrat naj bi bil ŠP uprizorjen tri-¹³⁷ do štirikrat¹³⁸ in to na obširnem dvorišču loške meščanske šole. Izvajalci so bili povečini domačini (165 po številu) in okoličani, le glavno vlogo (Kristusa) je upodobil Franc Trefalt iz Kranja.¹³⁹ Nasploh je bila Debeljakova postavitev v marsičem navezana na omenjene kranjske. Tudi Kureta Debeljak večkrat omenja v pripravih in poročilih, zato se ob pomanjkanju kakršnih koli dokazov o glasbenem delu te izvedbe bolj ali manj lahko naslanjamo na Kureta in Premrla. Iz nujnega glasbenega konteksta ŠP so sicer odpadli vsi v izvirniku navedeni izvajalci (bobnarji, angeli, ki pojejo Hosanno, bobnar in piskač, gospodje muzikantje, ...), zato pa seveda ne moremo in ne smemo pozabiti precej obširnih Premrlovih glasbenih posegov, obogatitev instrumentarija itd. Poleg že omenjenega in glavnega protagonista Tineta Debeljaka, ki je to zadnjo loško postavitev ŠP



Franc Trefalt v vlogi Kristusa

pripravil in vodil, pa ne moremo mimo scenografinje Bare Remec. Ta je ostala potem tudi trajna Debeljakova življenjska spremljevalka: najprej kot Ljubljanka, nato kot Ločanka, potem pa Argentinka. Po poročilu Franceta Planine o tej zadnji izvedbi ŠP v Loki¹⁴⁰ pa le lahko 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 paradiža«, »kakor, da prihaja iz cerkve, zadoni zdaj pesem: 'Vi oblaki, ga rosite...',« »in odidejo ob zvokih pesmi: Daj mi 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«, »Za božjim grobom je šla godba«. Iz pričujočih citatov sta pravzaprav razvidni kompilaciji Romualdovih glasbenih vložkov (1721) in pa Premrlova »glasbena dramaturgija« (1934). Očitno se je Debeljak še najbolj zavedal spoštovati izvirnik (Lovrenc Marušič), zaradi akutnega pomanjkanja celotne scenske glasbe pa mu je prav prišlo Premrlovo (dodatno) glasbeno delo. Kot poroča F. Planina je bil »*Pasijon napisan za verno ljudstvo. Ne kot umetnina, marveč kot velika veroizpoved, kar je tudi njen namen, učinkuje nadvse globoko tudi na neverne ljudi*« (Kuret).¹⁴¹ In še naprej (Planina): »Zato nam Debeljakov pasijon predstavlja kulturno-zgodovinsko zanimivost prve vrste. Vrh tega pa je globoko religioznega pomena.«¹⁴² Ali je bil potem ŠP izveden še naslednjega (1937) leta, kot to nakazuje isti avtor,¹⁴³ ne vemo več. Dokazov zanj ni, zato lahko povsem avtoritativno ugotovimo, da so bile vse štiri predstavitve ŠP v letu 1936 v Škofji Loki zadnje, tista z dne 1. avgusta istega leta (1936) pa prav gotovo čisto zadnja.



Skupinski posnetek nastopajočih na zadnji uprizoritvi leta 1936 na šolskem dvorišču v Škofji Loki. Spredaj stojita dramaturg dr. Tine Debeljak in scenograf Pavel Okorn.

Foto: Janko Šelhaus.

Pasijoni v letu 1990-91

Pojma »škofjeloški« v zvezi s ŠP verjetno ni potrebno tukaj in sedaj posebej razlagati, čeprav je tudi ta geografski pojem precej širše zamišljen kot pa ta to pomeni. Kajti v kasnejši izvedbeni dramaturgiji¹⁴⁴ vključuje natančen »red, katere vasi so morale skrbeti za gotove pasijonske (izvedbene) skupine« (podobe, slike, prizore, ..., op. p.). Prvo skupino so tako tvorile bratovščine:¹⁴⁵ Reteče in Gorenja vas, Žabnica, Gosteče, Pungert, Hosta, Godešič, Lipica, Zminec, Bodovlje, Dorfarji (danes: Dorfarje, op. p.), Crngrob, Sv. (Sveti) Duh, Stari Dvor, Virmaše, Peven (Pevno), Moškrin (Moškrinj), Vešter, Trnje, Suha, Trata, Binkelj, Fara (Stara Loka), Puštal in Vincarje. Sicer pa drugi del ŠP – pasijon (pomeni trpljenje)¹⁴⁶ in je v glasbenem pomenu besede oratoriju podobna vokalno-instrumentalna glasbena oblika, za katero je besedilo vzeto iz Nove Zaveze (Svetega pisma), to je tistih delov biblijskega besedila, ki govori o mukah in trpljenju Jezusa Kristusa. Izvajalski sestav v (glasbenem) pasijonu je pogosto velik: en ali dva orkestra, en ali dva (mešana) pevska zbor ter pevski in instrumentalni solisti. Poreklo oziroma izvor te oblike pasijona je treba iskati v tako imenovanih koralnih pasijonih, ki so se peli ob velikem (velikonočnem) tednu. Duhovnik je s spreminjanjem (modifikacijo) glasu in na temelju gregorijanskih napevov v koralnem pasijonu dramatiziral svoje branje. Kasneje je bila izvedena delitev vlog med njim (duhovnikom) in zborom. Nazadnje pa je vlogo duhovnika v pasijonu prevzel Evangelist, ki opisuje dogodke v dnevih Kristusovega trpljenja, medtem ko so solisti (tako kot v oratoriju) prevzeli

vloge Kristusa in drugih biblijskih oseb. Zbor pa sedaj pooseblja ali personificira ljudstvo, množice. V času 15. in 16. stoletja se je razvila oblika večglasnega pasijona, ki so jo gojili največ skladatelji rimskokatoliške obredne glasbe. V Nemčiji se pod vplivi reformacije namesto latinskih, pojavi kompozicija pasijona na nemški prevod Biblije. Potem ko se je od teh čisto vokalnih glasbenih oblik v 15. in 16. stoletju prešlo na vokalno-instrumentalne, se je pasijon po obliki približal oratoriju in odtod prenekaterikrat tudi imenovanje oratorijski pasijon. Danes najbolj popularni skladatelji z opusi pasijona v glasbenem pomenu te besede izvirajo prav iz baročnega obdobja zahodnoevropske glasbene zgodovine: H. Schütz (1585–1672), R. Keiser (1674–1739), G. Ph. Telemann (1681–1767) in J. S. Bach (1685–1750). Vrhunec razvojne oblike pa je prispeval zlasti še slednji (Bach) v zatonu visokega oziroma poznega baroka z monumentalnimi in vznemirljivimi pasijoni. Bach je tako uglasbil posamične tekste evangelistov. Tako so najpomembnejši Bachovi pasijoni poimenovani kar po njih – evangelistih: *J a n e z o v pasijon* (cca 1723) in *Pasijon po Mateju* (1729), druga dva (*Pasijon po Luki* in *Markov pasijon*) sta izgubljena. Ker seveda v omenjeni povezavi pravega glasbenega pomena in zveze med (glasbenim) pasijonom in ŠP ni najti posebne oblikovne in izvedbene zveze, le-ta obstoji vsekakor v vsebini, v literarni sporočilnosti. Pasijon v literarnem, gledališkem in glasbenem oziru še vedno pomeni zgodbo, igro ali glasbo o Kristusovem trpljenju. Seveda so se ti pojmi v smislu modernega pasijona dandanes precej oddaljili drug od drugega. Zato ni čudno, da so se mi v letu 1990, ko sem v enem samem poletju videl in slišal kar štiri različne pasijone, ta vprašanja še toliko bolj odpirala.

Za prvega – *Š u s t e r - D r a b o s n j a k o v e g a* – moderno priredbo pasijona v *Globasnici na Koroškem*,¹⁴⁷ še vedno velja splošna oznaka statične odrske postavitve. V glasbenem oziru pa ga predstavlja vsega skupaj le ena štiriglasna cerkvena pesem »Liepa roža...«¹⁴⁸ brez spremljave (a cappella). Ta pa je za razliko od glasbe ŠP predpisana v celoti.¹⁴⁹ Od vsega začetka je bilo tudi predvideno, da to preprosto pesem med posamičnimi prizori sicer izključno gledališkega besedila popestri omenjeno petje, ki se mu ponavadi pridruži še petje avditorija-publike. Tudi ta posebnost tega Pasijona velja že od nekdaj.¹⁵⁰ »*Odmore med prizori so izpolnili s petjem (postnih) pesmi.*« Kljub temu da je Drabosnjakov Pasijon nastal šele v 19. stoletju (1818), ima le še nekaj skupnega s ŠP, čeprav ŠP še vedno prednjači po svoji dinamiki kot procesijska gledališka oblika Kristusovega trpljenja. Tudi v primeru Drabosnjakovega Pasijona je šlo za še en »slovenski pasijon«. Širše slovensko etnično območje (Slovenija, Koroška) pa ga je vedno bolj primerjalo s tistim nemškim – v Oberammergau.¹⁵¹

V letu 1990 sem slišal in videl še eno pasijonsko igro na *Bledu*.¹⁵² Tokrat je šlo za še eno statično gledališko (dvoransko) *Pasijonsko igro* avtorja *K a r l a K ö n i g a* (1945) v izvedbi skupine prebivalcev Camphill iz vasi Lehenhoff ob Bodenskem jezeru brez kakršnekoli (scenske) glasbe. Igralci so bili sicer kostumirani; šlo je za v glavnem še eno »statično« gledališko-scensko delo v enem dejanju brez najmanjše možne prisotnosti glasbe kot njenega (obveznega) dela.

Kombinacijo petja (mešani pevski zbor) v soigri s simfoničnim orkestrom ter recitacije pa je v istem letu (1990) predstavljal še en sodobno oblikovan glasbeni pasijon. »*Pasijon po Očetu*« avtorjev *Bruna Sacchija* (libretto) in *Luciana Sampaolija* (glasba) je najprej doživel italijansko praiizvedbo (Rim, avgust 1990), potem pa z mešanim pevskih zborom Slovenskih madrigalistov (zborovodja Janez Bole), Camerato Labacensis (Komorni orkester RTV Slovenija), italijanskim recitatorjem Giulijem Bosetijem in slovenskim dirigentom Stojanom

Kuretom še slovensko izvedbo v Ljubljani, v ž.c. sv. Vida v Šentvidu nad Ljubljano¹⁵³ 12. novembra 1990 v italijanščini. To delo, kot tretja možna živa primerjava s ŠP, je seveda pasijon kot tipična vokalno-instrumentalna glasbena oblika in se razen same vsebine ter splošne pasijonske oblike enači s ŠP le s čisto glasbeno pasijonsko obliko. To je hkrati tudi nescensko (koncertno) glasbeno in ne gledališko delo, torej še bolj statično kot gledališke predstave ŠP in torej še veliko dlje od njegove procesijske oblike.¹⁵⁴ S pasijonom, takim ali drugačnim, ga torej veže le še vsebina, ki pripoveduje o Kristusovem trpljenju in pa razdelitev na slike (19 in finale).

Že v letu 1991 pa se je avtorju ponudila priložnost še ene primerjave ŠP s sodobnim glasbeno-gledališkim besedilom na enako tematiko (pasijona). Tokrat je šlo za scensko postavitve »*La Passion Grecque*« (Grški pasijon, 1955–58), češkega skladatelja Bohnslava Martinuja (1890–1959), v izvedbi Opere du Rhin (Mulhouse – Francija, 30. april 1991).¹⁵⁵ In tudi ta obsežni glasbeno-dramski tekst, ki so ga tuji odlično izvedli kot opero-oratorij (scenska izvedba sicer koncertantno zasnovanega oratorija, op. p!) v štirih zajetnih dejanjih in z vključevanjem recitatorja, številnih pevskih solistov, simfoničnega orkestra, zbora in baleta (dirigent Robert Satanowski), ter ga kar nekajkrat ponovili v francoskih glasbenih gledališčih (Strasbourg, Mulhouse in Colmar) v izvirnem francoskem jeziku, ni ovrgel dosedanjih izsledkov in ugotovitev, primerjav in različic med procesijsko in statično (odrsko) postavitvijo pasijona, med njunima glasbenim in dramskim konceptom oblike ter različne izvedbe, izvedbenimi prostori in različnimi časovnimi postavitvami (od 1721 in še prej ? do dandanašnjih dni, 1991).

Sklep

Barok je torej prinesel glasbenemu življenju na Slovenskem znatne spremembe, ki so jih sprožili deloma družbeni, deloma z njimi povezani umetnostni razlogi. Nova naziranja so se uveljavila v vseh oblikah dejavnosti. Njihove naloge in cilji so bili v bistvu isti kot kjerkoli drugje v Evropi. Na Slovenskem so se uresničevali v skladu s posebnostmi naše tedanje družbene strukture in na temelju dotedanjih dosežkov. Iz vsega tega pa je zrasla zanimiva podoba našega glasbenega baroka, ki je poleg posvetne oplodil tudi cerkveno glasbo in prispeval vrsto razvojno pomembnih novosti.¹⁵⁶ Tej podobi je brez dvoma dal svoj pomen tudi ŠP, kajti v širokem pomenu besede smemo uvrstiti med gledališke predstave tudi pasijonske procesije in igre. Glasbeni primeri, ki so jih pri nas ob takih priložnostih uporabljali, sicer skoraj v celoti manjkajo, vendar smemo domnevati, da se je glasba odmikala od renesančne stilnosti že v drugi polovici 17. stoletja in se začela vedno očitneje nagibati k baroku. K temu nas navajajo mnogi momenti: vsebina in dramska zasnova teh iger sta bili vedno bogatejši in snov je privzemala vedno več elementov iz mitologije, kar je že samo po sebi zahtevalo čedalje večje približevanje baročni orientaciji tudi v glasbenem pogledu, nadalje sodelovanje piskarjev in trobentačev, ki so se kot prvenstveni izvajalci posvetne glasbe že zgodaj izkazali za privržence novega, baročnega gibanja in temu primerno delovali seveda tudi v praksi, in končno pasijonske procesije in igre drugod, ki so bile nedvomno vzor našim in so se tudi že kmalu začele navzemati baročnega duha.¹⁵⁷ Nič nenavadnega pa seveda v tem času ni bilo, če je ob renesansi še vedno plodno živela gotška glasbena umetnost. V zgodovini človeške misli ni primera, da bi se začelo novo v trenutku, ko je prenehalo dotedanje, in bi bile med tem in onim drugim ostre

ločnice. Tudi Hrenov¹⁵⁸ *Inventarium librorum musicalium ecclesiae cathedralis labacensis*¹⁵⁹ sicer iz Ljubljane in iz začetkov (17. stoletja) razvoja slovenske glasbe, torej skoraj celo stoletje pred nastankom in dokazljivo prvo izvedbo ŠP, je še en dokaz več, da je morala biti tiste čase tudi glasbena reprodukcija na visoki stopnji in da se zaradi tehničnih zahtev skladb ni mogla in ni smela bistveno razlikovati od izvajalnih kvalit, s katerimi so se ponašale stolne in dvorne kapele drugod. Glasbena umetnost se je torej v začetku 17. stoletja na Slovenskem bogato razcvetela. Cerkvena glasba je bila še vedno v ospredju, ob njej pa se je čedalje bolj uveljavljala tudi posvetna. Orientacija je bila torej skoraj izključno italijanska oziroma bolje renesančna, ki se je nadaljevala še globoko v drugo polovico tega 17. stoletja. Spremljale so jo iste značilnosti, ki so povsod tipične tudi za druga stilna razdobja. Ko je renesansa polno zaživela na slovenskih tleh, je bila na svoj način z ene strani še vedno aktualna gotika, kazali pa so se že novi, zgodnjebaročni elementi. Renesանčna glasba se je pri nas poudarjeno odrazila v stopnjevanju reprodukciji, ki se je predvsem oziroma tako rekoč v celoti usmerila v skladbe tujih ustvarjalcev. S tem so prihajali na Slovensko rezultati njihovega dela, ki so posredovali sodobno stilno orientacijo in močan dotok najnaprednejših pridobitev zahodnoevropske glasbene umetnosti. Družbene razmere začetka 17. stoletja, ki so morale upoštevati dosežke neposredne preteklosti in torej tudi protestantizma, so podprle nov razvoj, a seveda iz lastnih potreb in na lastnih idejnih temeljih, katerih izhodišča so se od prejšnjih bistveno razlikovala.¹⁶⁰ Tudi v tem edinem ohranjenem primeru dveh (notnih) tabulatur ŠP za instrumentalni menuet sicer še vedno neznanega skladatelja je po eni strani izpričana zgodnjebaročna glasbena prisotnost na Slovenskem v začetku 17. stoletja, po drugi strani pa se v tej isti bolj ali manj fragmentarno ohranjeni (izvirni) glasbeni zapuščini ŠP da razbrati tudi takratno vodilno glasbeno obliko: da capo (arijo?). Ta je sicer v ŠP odsotni in obvezni ariji kljub temu pomenila razčlenjeni večdelni solistični spev z instrumentalno spremljavo. Torej smemo v tem primeru obeh tabulatur in enega menueta sklepati v več smereh: ali gre v prvem primeru za čisto instrumentalno skladbo z nakazano in dovolj razvidno variacijsko obliko skladbe ali pa v drugem primeru le za instrumentalni (spremljevalni) fragment iz vokalno-instrumentalne da capo arije. Morda pa gre prav v tem primeru za sklepni vokalno-instrumentalni »finale« ŠP? Kot taka pa je tudi da capo arija bila ostanek baročne opere, iz katere je tudi dokazano prešla v cerkveno glasbo. ŠP pa je bil že v 17. stoletju in še bolj v začetku 18. stoletja neke vrste posvetno-cerkvena gledališko-glasbena oblika, ki so jo izvajali gotovo že pred letom 1721. Še več, prav gotovo je potem vse navedeno držalo za prvo polovico 18. stoletja, ko ga poznamo že v zapisani obliki kot edini tovrstni dokument na Slovenskem iz tega časa. In tudi da capo arija je bila v 17. stoletju še izključno vokalna, tja do 18. stoletja pa se je razvila v vokalno-instrumentalno skladbo pesemske oblike. Torej gre v našem primeru, če smemo sklepati v smeri obeh edino ohranjenih instrumentalnih tabulatur-menueta ŠP, za fragmentarni ostanek vokalno-instrumentalne skladbe, res poznejšega, v 18. stoletju dodanega glasbenega vložka.

Ti pa so se potem nadaljevali, morda prav po vzoru tega prvega. In v tem smislu smemo razumeti N. Kureta in S. Premrla, ki sta leta 1934 ob ponovno oživiljenih in žal že tudi nazadnje izvedenih ŠP, dodala še »svoje glasbene vložke«. Tudi ti so še enkrat pomenili odraz in rezultate kompozicijskih dosežkov cerkvene glasbe na Slovenskem med obema vojnama (1918–1941), ki pa so seveda v primerjavi s takrat uveljavljenima ekspresionizmom in glasbenim modernizmom v posvetni glasbi (Kogoj in Osterc) ponovno in močno zaostajali. So pa še enkrat

dokazali tezo, da se je v ŠP daleč nazaj in tedaj izvajala izvirna komponirana (umetna) glasba in pa ljudska (bolje zapisano: ponarodela, op. p.) cerkvena pesem, nanovo komponirana, prevzeta ali morda celo improvizirana. Bila je še vedno instrumentalna, vokalna (a cappella) in kombinacija obeh – vokalno-instrumentalna. Prav tako pa je bila tudi ta glasba ŠP odraz produkcijskih in reprodukcijjskih zmožnosti časa in prostora: tako daleč nazaj v letu 1721 kot pozneje v letu 1934. In nenazadnje, bodi kakor koli že: *Škofjeloški pasijon, to prvo dramsko besedilo v slovenskem jeziku, kljub kombinaciji z latinščino in nemščino, ohranjeno v celoti z nazornimi navodili za uprizoritev ter uprizorjeno 'en suite' vsaj med leti 1721–1734 in nemara v presledkih vsaj še do leta 1765, velja oceniti za vredno in vedno bolj gledališko pričevanje o nenavadni kulturni radoživosti etnične skupnosti, ki jo je zgodovina navzlic neugodnim družbenim pogojem preoblikovala v narod in ji ohranila ime Slovenci.*¹⁶¹

Opombe

¹ Iz grščine – *dramatourgos* = drama, dejanje. Že pri Starih Grkih pa pomeni »pisanje in prikazovanje dram« oziroma tudi v povezavi z glasbo: nauk o glasbeni drami ali glasbeni dramski (oziroma širši pojem: gledališki) umetnosti (Verbinc F., *Slovar tujk*, CZ, Ljubljana 1968, str. 158 in op. p.).

² Pavletu Blazniku se sicer (Blaznik P., *Škofja Loka in loško gospostvo*, 973–1803, MD, Škofja Loka 1973, str. 348) zapiše Marusič, kar pa potem na straneh *Krajevnega in osebnega kazala* (ib., str. 534) popravi na pravilno: Marušič. Tudi vsa dosedanja in v tej razpravi navedena literatura se poleg izvirnika ŠP dosledno drži priimka Marušič.

³ *Škofjeloški pasijon*, orig. v škofjeloškem kapucinskem samostanu in dve kompletni fotokopiji istega (fotografije in mikrofilmi) v Arhivu Knjižnice AGRFT in rokopisni zbirki NUK, oboje v Ljubljani.

⁴ *Carniola* 1916, št. VII, str. 222–232 in 1917, št. VIII, str. 15–44.

⁵ Glej Čerinovo zapuščino v rokopisni zbirki NUK v Ljubljani.

⁶ »*Slovenski pasijon*« (Priredba besedila Škofjeloške pasijonske procesije iz leta 1721 za naše odre. Besedilo O. Romualda priredil Niko Kuret), Glasbeni vložki, *Ljudske igre v Kranju*, 1934.

⁷ Koblar France, *Slovenska dramatika*, I./1972, SM, Ljubljana 1972, str. 10–25 in 228–233; isti, Spremna beseda k faksimilirani izdaji rokopisa Škofjeloškega pasijona iz kapucinskega samostana v Škofji Loki, Oče Romuald-Lovrenc Marušič, *Škofjeloški pasijon, Monumenta Litterarum Slovenicarum*, MK, Ljubljana 1972, str. III–XV.; isti, Škofjeloški pasijon (NR, 22/1973, št. 10, 8/6-1973, str. 284–285).

⁸ Debeljak Tine, Pasijonske igre drugod in pri nas (*Slovenec*, št. 92/1935, 20/4-1935, str. 11); isti, Škofjeloška pasijonska procesija in razvoj pasijonskih iger sploh (*Škofja Loka in njen okraj*, Šk. Loka 1936, str. 53–58); isti, Biografija in bibliografija del (*Zbornik svobodne Slovenije*, Buenos Aires–Argentina 1968, str. 179–194).

⁹ Kuret Niko, Škofjeloški pasijon, *Ljudske igre*, 5. zv., Kranj 1934; isti, Pasijon na Koroškem (*Ljudski oder*, 4/1936–37, št. 6, str. 175–176); isti, Duhovna drama (*Leksikon DZS*, Ljubljana 1981, str. 13).

¹⁰ Kalan Filip-Kumbatovič, Obris gledališke zgodovine pri Slovencih, *Novi svet*, 3/1948, str. 79–81; Slovenska igra o paradižu (*Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja*, Ljubljana, 3/1967, str. 199–207); isti, Gledališki značaj Škofjeloškega pasijona (ib., str. 208–231).

¹¹ Cvetko Dragotin, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, I. knj., DZS, Ljubljana 1958, str. 238, 239, 243–44; isti, Stoletja slovenske glasbe, CZ, Ljubljana 1964, str. 16, 18, 23, 26, 35, 66, 70–72, 76; isti, Začetki slovenske odrske glasbe (*Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja v Ljubljani*, 3/1967, str. 117–145).

- ¹² Debeljak Tine, ml., Moj oče in Škofja Loka (*Delo-Književni listi*, 11/10-1990, str. 13-14).
- ¹³ Höfler Janez, Glasbena kapela ljubljanske stolnice v drugi polovici 17. stoletja (*Kronika*, 17/1969, št. 3, str. 141-147); isti, Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja, *MK*, Ljubljana 1970, str. 55-56, 147-158; isti, Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem, *PK*, Ljubljana 1978, str. 64-67; isti, Glasba v Škofjeloškem pasijonu (Oče Romuald-Lovrenc Marušič, Škofjeloški pasijon-diplomatični prepis, *Knjižnica Kondor* - zvezek 238, *MK*, Ljubljana 1987, str. 188-191).
- ¹⁴ *Škofjeloški pasijon* (original), ib.
- ¹⁵ Katalog, *NUK*, Ljubljana 1967 (J. Höfler in I. Klemenčič).
- ¹⁶ Cvetko D., *Stoletja slovenske glasbe*, ib., str. 16.
- ¹⁷ Ib., str. 18 in dodatni viri: Vale G., *Itinerario di Paolo Santonino in Carintia e Carniola negli anni 1485-1487*, Città del Vaticano 1943; Cvetko D., Testimonia di Paolo Santonino della musica in Slovenia vreso la fine del secolo XV, publ. A. Ettore Desderi nel suo 70. compleanno, Bologna 1963.
- ¹⁸ Cvetko D., *Stoletja slovenske glasbe*, ib., str. 26.
- ¹⁹ Ib., str. 27.
- ²⁰ Ib. in dodatni viri: Mitterwieser A., Die spätmittelalterlichen Auslaufbücher der Freisinger Bischöfe v publikaciji *Wissenschaftliche Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum des heiligen Korbinian*, München 1924.
- ²¹ Rijavec A., Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma, *SM*, Ljubljana 1967, str. 121 in Blaznik P., Reformacija in protireformacija na tleh loškega gospostva (*LR*, 9/1962, str. 81).
- ²² Ib., str. 76 in *Izvestija Muzejskega društva za Kranjsko* (IMK), XVII/1907, str. 129.
- ²³ Cvetko D., *Stoletja slovenske glasbe*, ib., str. 66.
- ²⁴ Ib., str. 72 in dodatni vir: Pokorn F., Gradivo za zgodovino Stare Loke in Škofje Loke, ms., *NŠAL*.
- ²⁵ Cvetko D., *Stoletja slovenske glasbe*, ib., str. 76.
- ²⁶ Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, I. knj., DZS, Ljubljana 1958, str. 243-244.
- ²⁷ Cvetko D., *Stoletja slovenske glasbe*, ib., str. 23.
- ²⁸ Ib., str. 35 in dodatni viri: Rijavec A., Ljubljanski mestni muziki, *MZ* 2/1966, str. 37-51 in isti, Deželni trobentači na Kranjskem, ib., 3/1967, str. 32-40.
- ²⁹ Veda, ki opisuje in razlaga umetnostne podobe, njihovo vsebino, pomen uporabljenih simbolov ipd. (Verbinc F., ib., str. 282).
- ³⁰ Cevc E., Umetnostni pomen škofjeloškega okoliša (*LR*, 1/1954, str. 65-76).
- ³¹ Ib.
- ³² Prevod »Nebeška kraljica« (glasba?), prim. Verbinc F., ib., str. 605.
- ³³ Cevc E., ib., str. 72.
- ³⁴ Cvetko D., *Stoletja slovenske glasbe*, ib., str. 48-49 (tam stoji ime današnjega kraja Godešič še starejši krajevni naziv Godešče, op. p.).
- ³⁵ Cevc E., ib.
- ³⁶ Kuret P., *Angeli z glasbili v Srednji vasi pri Šenčurju in v* (pravilno na, op. p.) *Gostečah* (v.: *MZ*, 3/1967, str. 41-46); isti, *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*, Disertacija, rkp., Ljubljana 1964.
- ³⁷ Kuret P., *Angeli z glasbili*..., ib.
- ³⁸ Cevc E., ib., str. 74.
- ³⁹ Ib., str. 73.
- ⁴⁰ Höfler J., *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, ib., str. 64.
- ⁴¹ Ib.
- ⁴² Kljub pismenemu zaznamku v rkp. izdaja ŠP, da se leto 1715 lahko smatra za prvo izvedbo, to ne drži. Kajti »Pobudnik ŠP je bil glavar loškega gospostva in predstojnik bratovščine Rešnjega telesa baron Anton Ecker. Na njegovo ponovno prošnjo in prošnjo loškega kapucinskega konventa je graški provincial Krištof v soglasju s celovškim definitorjem leta

1720 dovolil, da loški kapucini oskrbe in vodijo spokorno procesijo...» (prim. Koblar F., *Slovenska dramatika*, ib., str. 12).

⁴³ Höfler J., *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, ib., str. 64–65.

⁴⁴ Prim. ovitek (naslovna in hrbtna stran) knjige Škofjeloški pasijon, diplomatični prepis, ib. in podatke k tej likovni opremi knjige. Izvirnik slike je last SGFM v Ljubljani, visi pa v ravnateljstvu pisarni Drame SNG v Ljubljani, Erjavčeva ul. 1.

⁴⁵ Blaznik P., *Škofja Loka in loško gospostvo (1733–1803)*, MD, Škofja Loka 1973, str. 347.

⁴⁶ Mantuanijeva zapuščina v NUK, Ljubljana. Prim. še Cvetko D., *Zgodovina I. knj.*, ib., str. 239–240 in izvirnik v Semeniški knjižnici v Ljubljani. »unter den klingenden Posaunen = Schall an der Schultern der Preister ruhend...« (*Kurtzer Begriff Des Bittern Leyden und Sterben unsers siessisten Heyland und Erlösers Jesu Christi*, Ljubljana 1701, 22. figura) in še istotam, »Die unter denen lieb brinnenden lieblich musicierenden Hoff = Geistern versamelte Göttliche Drey = Eingkeit ...« (Certamina daut Victorias, das ist Streit bringt Freudt, Ljubljana 1708/po kronogramih/, peta »Repraesentation.« 3. iz te serije perioh = zgoščen vsebinski pregled ali tudi zaokrožen del spisa, ali letopis z enakim naslovom kot v prvem primeru vira = *Kurtzer Begriff* ...; prim. tudi Höfler J., *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, ib., str. 65).

⁴⁷ Cvetko D., *Stoletja slovenske glasbe*, ib., str. 70.

⁴⁸ Ib.

⁴⁹ *Škofjeloški pasijon*, orig. v škofjeloškem kapucinskem samostanu, ib.

⁵⁰ Faksimile rokopisa iz kapucinskega samostana v Šk. Loki, *Monumenta Litterarum Slovenicarum*, ib.

⁵¹ *Škofjeloški pasijon*, diplomatični prepis, ib.

⁵² ŠP je namreč kljub dokazljivemu besedilu v slovenščini, trojezičen: latinski, nemški in slovenski (prim. Kalan F., *Gledališki značaj Škofjeloškega pasijona*, ib., str. 222).

⁵³ Razprave in pisanje J. Mantuanija, J. Čerina, D. Cvetka in J. Höflerja (prim. Viri in literatura pričujoče razprave in dosedanje opombe, kjer je že navedena vsa razpoložljiva literatura omenjenih avtorjev).

⁵⁴ Iz grščine = *hosanna*, iz hebrejščine = hoshi'ah nna; hvaljen bodi (Jezus Kristus), pesem ali skladba, ki se nanaša na tovrstno vsebino (Verbinc, ib., str. 275).

⁵⁵ Ib., str. 698. In ne kot stoji pri Höflerju (J.), *Glasbena umetnost*..., ib., str. 65, da bi to moglo biti zapisano kot »tambour« (= der Tambour = tambur = lutnja); kar seveda ne more biti res, ker tudi on (Höfler) oporeka D. Cvetku (prim. *Zgodovina* ..., I. knj., ib., str. 241), da v njegovem primeru ne gre za »lutnji podobno glasbilo s 3–4 kovinskimi strunami« in bi moralo potem tudi stati (v izvirniku, op. p.) *Laute*!

⁵⁶ D. Cvetko je v tem primeru upošteval dvoje kasneje odkritih notnih dodatkov (po 1721 do 1934?, op. p.) za part lutnji podobnega instrumenta, kordofona za izvedbo večglasja, ki se je kasneje (Čerin) izkazal za eno in edino skladbo-Menuet. Tega si bomo v Čerinovi transkripciji ogledali kasneje (op. p.).

⁵⁷ Der Pfeifer (iz nem. die Pfeife = piščal), piskač, izvajalec na piščal = kljunasto flavto (op. p.).

⁵⁸ Höfler J. imenuje to »sliko« (pravilno je tudi podoba, op. p.), v izvirniku pa je to tudi »Figura« Oljsko goro, čeprav vsebinsko potem »Krvavi pot« res predstavlja Oljsko goro (Höfler J., *Glasbena umetnost* ..., ib., str. 65).

⁵⁹ In ne dvanajst, kot navaja Höfler J. (ib.).

⁶⁰ Kalan F., *Gledališki značaj Škofjeloškega pasijona*, ib., str. 222. Žal neidentificirano mesto v rkp. in kasnejših obdelavah pač dopušča recitacijski ali ariozni način petja, povsem normalni vokalni izvedbeni praksi že v tem času (op. p.).

⁶¹ Gre za Smrtni ples v p.c. sv. Trojice v Hrastovljah (ib.).

⁶² Kalan F., ib., str. 219–220.

⁶³ V izvirniku = originalu in diplomatičnem prepisu, ib.

⁶⁴ Ib.

⁶⁵ Ib.

⁶⁶ Kalan F., *Gledališki značaj* ..., ib., str. 219–220.

- ⁶⁷ V originalu = izvorniku in diplomatičnem prepisu, ib.
- ⁶⁸ S prepovedjo Marije Terezije (prim. Kalan F., ib.).
- ⁶⁹ Ib.
- ⁷⁰ Z dokončno prepovedjo Cesarja Jožefa II. (prim. ib.).
- ⁷¹ Koblar A., *Pasijonske igre*, ib., str. 125.
- ⁷² Kos F., Doneski, št. 651, str. 309 in 1769.
- ⁷³ Blaznik P., Škofja Loka ... ib., str. 398.
- ⁷⁴ Prim. original = izvornik ŠP.
- ⁷⁵ Cvetko D., *Zgodovina I.*, ib., str. 243–244.
- ⁷⁶ Koblar F., Sprema beseda k faksimilirani izdaji ..., ib., str. VI. in isti, Škofjeloški pasijon (NR, 22/1973, št. 10, ib., str. 284–285).
- ⁷⁷ Prim. Čerinovo zapuščino v NUK, Ljubljana.
- ⁷⁸ Tega hrani (brez notnih listov) kapucinski samostan v Škofji Loki.
- ⁷⁹ Istotam.
- ⁸⁰ Tudi Filip Kalan (Gledališki značaj Škofjeloškega pasijona ..., ib., str. 213) navaja »tri zapise glasbenih vložkov.«
- ⁸¹ Obe letnici (1867–1951) omejujem z biografskimi podatki za dr. Josipa Čerina.
- ⁸² Höfler J., Tokovi ..., ib., str. 56.
- ⁸³ Prim. Čerinovo zapuščino v rkp. oddelku NUK, Ljubljana.
- ⁸⁴ Razvidno iz izvornika in obeh fotokopiranih duplikatov izvornika.
- ⁸⁵ Koblar F., ib., str. VII.
- ⁸⁶ Ib., str. VIII.
- ⁸⁷ Ib., str. XIII.
- ⁸⁸ Ib.
- ⁸⁹ Höfler J., Tokovi ..., ib., str. 56.
- ⁹⁰ Pojem izhaja iz lat. = tabla. Ta se je v glasbi kot običajna oblika notne pisave za solistične glasbene instrumente, na katere igramo večglasno (lutnja, orgle, ... instrumenti s tipkami) uporabljal od 14. stoletja do 18. stoletja. Tabulatura ne beleži samo neposrednih tonov, ampak nakazuje prijeme, ki so potrebni za njihovo izvajanje na določenem in različnem instrumentu različno. Zato poznamo več vrst tabulatur, ki izhajajo iz različnih tehnik igranja, oziroma tudi konstrukcij in tipov glasbenih instrumentov. Tabulature namesto običajne notne pisave uporabljajo črke in številke ali pa tudi druga znamenja. V širšem pomenu pa se tabulatura uporablja za razliko od partiture kot oznaka za združitev vseh posameznih glasov določene kompozicije na dva linijska sistema kot nekakšen »klavirski izvleček«. Včasih pa lahko izraz tabulatura pomeni celo vsak način zapisovanja sočasno zvenečih glasov, enega pod drugim, torej tudi neke vrste partituro za razliko od ločenih glasov po posebnih »knjigah glasov«. (prim. Leksikon CZ-Glasba, Ljubljana 1984, str. 271–272 in op. p.).
- ⁹¹ Čas po 1750 (prim. Höfler J., ib., str. 56).
- ⁹² Höfler J., Glasbena umetnost ..., ib., str. 66.
- ⁹³ Josip Čerin (1867–1951), dirigent in muzikolog.
- ⁹⁴ Prim. posnetek orig. tabulature iz ŠP, Čerinove načrte za transkripcijo, transkripcijo in prepis iste v rkp. zbirki NUK v Ljubljani.
- ⁹⁵ Prispevek s Čerinovim podpisom: »V moderno notacijo prepisal 6. aprila 1924. Kapelnik (dr. Josip Čerin-podpis, op. p.)«, ib.
- ⁹⁶ »List /z napakami/ popravljen in starinskimi notami ... /podpis Dr. Josip Čerin/, ib.
- ⁹⁷ »Da capo« (očitno izpuščeno še »al Fin(al)e«), ki pomeni v baročnem času pogosto kompozicijo in izvedbeno prakso: od začetka; znak za ponavljanje skladbe ali odstavka do določenega mesta: D. C. al Fine = od začetka do znaka fine (konec).
- ⁹⁸ Upoštevac v zvezi z op. 97 – ponavljanje od ... do »Fine« (konca).
- ⁹⁹ Prim. op. 68.
- ¹⁰⁰ Kuret N., Slovenski pasijon, *Ljudske igre*, 5. zv., Kranj 1934, str. 9.
- ¹⁰¹ Ib.
- ¹⁰² Ib., str. 5–9.
- ¹⁰³ Govor dr. Jožeta Pogačnika pri uprizoritvah v Kranju, 1932; prim. ib., str. 10–11.

- ¹⁰⁴ Ib., zadnja (neoštevilčena) stran.
- ¹⁰⁵ Besedilo (Očeta Romualda, prim. ib.) je torej priredil Niko Kuret, Glasbene vložke pa monsignor in ravnatelj stolnega kora v Ljubljani Stanko Premrl, prim. Glasbeni vložki (fotokopiranje ciklostilnega primerka v zapuščini Stanka Premrla, glasbena zbirka NUK v Ljubljani), izdala in založila Založba Ljudskih iger v Kranju 1934 (?). 17 glasbenih vložkov (besedila-teksti in glasba-note) na 12 oštevilčenih straneh.
- ¹⁰⁶ Kuret N., Slovenski pasijon, ib., str. 5.
- ¹⁰⁷ Ib., str. 5–6.
- ¹⁰⁸ Ib., str. 8.
- ¹⁰⁹ Ib., str. 9.
- ¹¹⁰ Ib.
- ¹¹¹ Premrl S., Glasbeni vložki, ib., str. 1 (Odslej ne bom posebej navajal pri analizi izhodiščnega = osnovnega in vedno enega ter istega vira in literature, ker gre vse do sklepne-ga = zaključnega zbora za en in isti vir, op. p.).
- ¹¹² Matija Tomc (1899–1986), skladatelj in organist.
- ¹¹³ Izšla v Založbi Jugoslovanske knjigarne, Ljubljana 1932, ib., str. 6.
- ¹¹⁴ Izšla v Založbi Pevske zveze, v Zbirki pesmi za jubilejni koncert, 30/7-1933, ib. Josip Levičnik (Železniki, 1826–1909), pisec in glasbenik, je bil torej tudi eden od širših loških rojakov (op. p., prim. Leksikon jugoslovanske muzike, 1. knj., A-Ma, JLZ »Miroslav Krleža«, Zagreb 1984, str. 510).
- ¹¹⁵ Trobina S., Slovenski cerkveni skladatelji, Založba Obzorja, Maribor 1972, str. 266.
- ¹¹⁶ Angelik Hribar (1843–1907), skladatelj.
- ¹¹⁷ Druga pesem iz zbirke *Postni in velikonočni napevi*, 1920.
- ¹¹⁸ Prim. Zbirko pesmi za jubilejni koncert, ib., str. 28 (dodatno prim. op. 144).
- ¹¹⁹ V zbirki evharističnih pesmi »Kristusu Kralju«, v Gorici?
- ¹²⁰ Vinko Vodopivec (1878–1952), skladatelj in zborovodja.
- ¹²¹ Izšla v zbirki *Postni in velikonočni napevi*, 1920.
- ¹²² Izšla v *Ceciliji*, I. del, 1901.
- ¹²³ Gregor Rihar (1796–1863), skladatelj in organist.
- ¹²⁴ Tisk »Srce Jezusovo«, 1910, str. 9.
- ¹²⁵ Franc Kimovec (1878–1964), skladatelj.
- ¹²⁶ Tisk »Golgota«, 1932, št. 5.
- ¹²⁷ Pater Hugolin Sattner (1851–1934), skladatelj.
- ¹²⁸ Tisk »Golgota«, ib., št. 6.
- ¹²⁹ Tisk »Cecilija«, II. del, 1902, str. 54.
- ¹³⁰ Izšla v tisku, Premrl S., *Cerkvena pesmarica*, ?.
- ¹³¹ Andrej Vavken (1838–1898), skladatelj.
- ¹³² Kuret N., Slovenski pasijon, ib., str. 54.
- ¹³³ Ib., str. 55.
- ¹³⁴ Ib.
- ¹³⁵ v.z. /Ljubljana/, Oberammergau /s sliko/ (*Ljudski oder*, I./1934, št. 1–2, str. 20).
- ¹³⁶ Debeljak T., (Biografija in bibliografija – avtoportret s sliko, *Zbornik Svobodne Slovenije*, Buenos Aires-Argentina 1968, str. 181).
- ¹³⁷ Planina F., Škofjeloški pasijon (*Gorenjec*, št. 29, 17/7-1937, str. 7) omenja tri zaporedne izvedbe ŠP: 24. in 31. julij 1936, kajti citat se potem na drugem mestu nadaljuje: »za lanske (!) prireditve v Škofji Loki je pasijon nanovo priredil Ločan dr. Tine Debeljak.«
- ¹³⁸ Demšar V., Pasijonska procesija v Škofji Loki (*Ljudski oder*, 4/1936–37, št. 1, str. 28): »... štirikrat so uprizorili to procesijo v mesecu juliju in ...«.
- ¹³⁹ Ib.
- ¹⁴⁰ Planina F., ib.
- ¹⁴¹ Ib.
- ¹⁴² Ib. in Debeljak T., ml., Moj oče in Škofja Loka (*Delo*, 11/10-1990, str. 13).
- ¹⁴³ Ib.

¹⁴⁴ Debeljak T., Škofjeloška pasijonska procesija in razvoj pasijonskih iger sploh (Škofja Loka in njen okraj, Šk. Loka 1936, str. 57).

¹⁴⁵ Sedaj slede še podnaslovi posameznih prizorov, ki pa so v zvezi s trenutno nakazanim problemom odveč, zato navajam le okoliške vasi, ki seveda še dandanes tvorijo »Škofjo Loko in njen 'okraj'« (op. p. in ib.).

¹⁴⁶ Verbinc F., ib., str. 529: lat. passio = strast, trpljenje. V liturgiji Kristusovo trpljenje, oziroma del evangelija, ki ga opisuje, oziroma tudi dramska uprizoritev tega trpljenja.

¹⁴⁷ Pasijon na Koroškem (Ljudski oder, 4/1936-37, št. 6, str. 175).

¹⁴⁸ Prim. premiero na Kostanjah, 16. junija 1990 in Križnar F., »Pasijon« Andreja Šusterja Drabosnjaka (Pragma/Maribor, št. 1, oktober 1990, str. 38-39) in isti (Križnar F.), Glasba k Drabosnjakovemu Pasijonu (LR, 37/1990, str. 69-73).

¹⁴⁹ Križnar F., Glasba k Drabosnjakovemu Pasijonu, ib.

¹⁵⁰ Prim. Pasijon na Koroškem, ib., 175.

¹⁵¹ Pasijon na Koroškem, ib., str. 176: Kostanje z Drabosnjakovo 'Igro o Kristusovem trpljenju' so slovenski Oberammergau! Tega ne pozabimo!«

¹⁵² V okviru 6. Festivala IDRIART-a ga je izvedla tuja gledališka skupina (kvalitetnih ljubiteljev) gledališnikov v blejski Festivalni dvorani v nemščini, 5. avgusta 1990 (Program 6. Festivala IDRIART, Bled 31. julij-5. avgust 1990, str. 8).

¹⁵³ Programski list s kompletno vsebino (prevod besedila v slovenščini! Program Dokumentarna in »Gallus Carniolus, d.o.o.«, oboje Ljubljana).

¹⁵⁴ Križnar F., Pasijon po Očetu (Vokalno-instrumentalni koncert v Šentvidu, Dnevnik, 16/11-1990, str. 11).

¹⁵⁵ Prim. Programski list »La Passion Grecque« s kompletnim libretom v francoščini, Opera du Rhin (1991) in eno od izvedbenih ponovitev (Mulhause-Francija, 30/4-1991).

¹⁵⁶ Cvetko D., Zgodovina ..., I. knj., ib., str. 238.

¹⁵⁷ Ib., str. 239.

¹⁵⁸ Tomaž Hren (1560-1630), škof in meceni (ES, 4. zv., Hac-Kare, MK, Ljubljana 1990, str. 50-51).

¹⁵⁹ Cvetko D., Stoletja slovenske glasbe, ib., str. 71 in dodatni viri: Ein unbekanntes Inventarium librorum musicalium aus dem Jahre 1620, Bericht über den siebenten musikwissenschaftlichen Kongress 1958, Kassel-Basel-London-New York 1959; isti, Ein unbekanntes Inventarium librorum musicalium, KmJb VIII; isti, The Renaissance in Slovene Music, Slavonic Review, XXXVI.

¹⁶⁰ Cvetko D., Stoletja slovenske glasbe, ib.

¹⁶¹ Kalan F., Gledališki značaj ..., ib., str. 230.

Seznam kratic

AGRFT = Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, v Ljubljani

cca = circa (= okrog, približno)

CZ = Cankarjeva založba (v Ljubljani)

D = dominantna

D. C. = Da capo (= od začetka)

d.o.o. = družba z omejeno odgovornostjo

Doneski = Doneski k zgodovini Škofje Loke in njenega okraja

DZS = Državna založba Slovenije (v Ljubljani)

ES = Enciklopedija Slovenije

ib. = ibid. = ibidem (= prav tam, na istem mestu)

IDRIART

Institut for the Development of Intercultural Relations through the Arts (= Institut za razvijanje medkulturnih odnosov z umetnostjo, v Ženevi)

IMK = Izvestija Muzejskega društva za Kranjsko

JLZ = Jugoslovanski leksikografski zavod (»Miroslav Krleža« v Zagrebu)

KmJb	=	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
knj.	=	knjiga
LR	=	Loški razgledi, Škofja Loka
MD	=	Muzejsko društvo v Škofji Loki
MK	=	Mladinska knjiga (v Ljubljani)
ml.	=	mlajši
ms.	=	manuskript (= rokopis)
msg.	=	monsignor
MZ	=	Muzikološki zbornik, Ljubljana
NR	=	Naši razgledi, Ljubljana
NŠAL	=	Nadškofijski arhiv v Ljubljani
NUK	=	Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani
op.	=	opomba
op. p.	=	opomba pisca (= avtorja)
orig.	=	original, izvirnik
prim.	=	primerjaj
p. c.	=	podružnična cerkev
rkp.	=	rokopis
S	=	subdominanta
SG(F)M	=	Slovenski gledališki (in filmski) muzej v Ljubljani
SM	=	Slovenska matica (v Ljubljani)
SNG	=	Slovensko narodno gledališče
st.	=	starejši
str.	=	stran
sv.	=	sveti
ŠP	=	Škofjeloški pasijon
štev.	=	številka
T	=	tonika
t.	=	takt
v.	=	vidi, glej v... (knjigi, reviji, časniku, zbirki, ...op. p.)
zv.	=	zvezek
ž. c.	=	župnijska cerkev

Viri in literatura

Blaznik P., Reformacija in protireformacija na tleh loškega gospostva (LR, 9/1962). – Blaznik P., *Škofja Loka in loško gospostvo 973–1803*, MD, Škofja Loka 1973. – Cevc E., Umetnostni pomen škofjeloškega okoliša (LR, 1/1954, str. 65–76). – Cvetko D., Ein unbekanntes inventarium librorum musicalium aus dem Jahre 1620 (*Bericht über des siebenten musikwissenschaftlichen Kongress 1958*, Kassel–Basel–London–New York 1959). – Cvetko D., Ein unbekanntes Inventarium librorum musicalium, *KmJb VIII.* – Cvetko D., *Stoletja slovenske glasbe*, CZ, Ljubljana 1964. – Cvetko D., Testimonianza di Paolo Santonino della musica in Slovenia vreso la fine del Secolo XV, publ. A. Ettore Desderi nel suo 70. compleanno, Bologna 1963. – Cvetko D., The Renaissance in Slovene Music (*Slavonic Review*, XXXVI.). – Cvetko D., Začetki slovenske odrske glasbe (*Dokumenti SGFM*, Ljubljana, 3/1967, str. 117–145). – Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, I. knj.*, DZS, Ljubljana 1958. – Čerin J., zapuščina v rkp. zbirki NUK Ljubljana. – Debeljak T. (ml.), Moj oče in Škofja Loka (*Delo-Knjževni listi*, 11/10-1990, str. 13–14). – Debeljak T. (st.), Biografija in bibliografija del (*Zbornik Svobodne Slovenije*, Buenos Aires–Argentina 1968, str. 179–194). – Debeljak T. (st.), Pasijonske igre drugod in pri nas (*Slovenec*, št. 92/1935, 20/4-1935, str. 11). – Debeljak T. (st.), Škofjeloška pasijonska procesija in razvoj pasijonskih iger sploh (*Škofja Loka in njen okraj*, Škofja Loka 1936, str. 53–58). – Demšar V., Pasijonska procesija v Škofji Loki (*Ljudski*

oder, 4/1936–37, št. 1, str. 26–28). – *Enciklopedija Slovenije*, 4. zv., MK, Ljubljana 1990. – Faganel J., Prečkovanje slovenskega besedila in fonetična transkripcija, spremna beseda in opombe (*Škofjeloški pasijon*, MK, Ljubljana 1987, str. 4–171). – Höfler J., Glasba v Škofjeloškem pasijonu (*ŠP*, MK, Ljubljana 1987, str. 188–191). – Höfler J., Glasbena kapela ljubljanske stolnice v drugi polovici 17. stoletja (*Kronika*, 17/1969, št. 3, str. 141–147). – Höfler J., *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, PK, Ljubljana 1978. – Höfler J., *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, MK, Ljubljana 1970. – *Izvestija Muzejskega društva za Kranjsko*, XVII/1907, str. 129. – Jenšterle M., Doslej med nami ni bilo živega stika, upam, da bo zdaj drugače (Pogovor s Tinom Debeljakom, ml.; *Gorenjski Glas* – *Snovanja*, 19/10–1990, str. 14). – Kalan-Kumbatovič F., Gledališki značaj škofjeloškega pasijona (*Dokumenti SGFM*, Ljubljana, 3/1967, str. 208–231). – Kalan-Kumbatovič F., Obrisi gledališke zgodovine pri Slovencih (*Novi svet*, 3/1948, str. 79–81). – Kalan-Kumbatovič F., Slovenska igra o paradizu (*Dokumenti SGFM*, Ljubljana, 3/1967, str. 199–207). – *Katalog NUK*, Ljubljana 1967 (J. Höfler in I. Klemenčič: Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do konca leta 1800). – Koblar A., Pasijonske igre na Kranjskem (*Izvestije muzejskega društva za Kranjsko*, II/1892 – Odlomki slovenskega besedila, str. 110–125). – Koblar F., *Slovenska dramatika*, I/1972, SM, Ljubljana 1972. – Koblar F., Spremna beseda k faksimilirani izdaji rokopisa škofjeloškega pasijona iz kapucinskega samostana v Škofji Loki, Oče Romuald-Lovrenc Marušič, *ŠP, Monumenta Litterarum Slovenicarum*, MK, Ljubljana 1972, str. III–XV. – Koblar F., Škofjeloški pasijon (*NR*, 22/1973, št. 10, 8/6–1973, str. 284–285). – Kos F., *Doneski*, št. 651, str. 309 in 1769. – Križnar F., »Pasijon« Andreja Šusterja Drabosnjaka (*Pragma/Maribor*, št. 1, oktober 1990, str. 38–39). – Križnar F., Pasijon po Očetu/Vokalno-instrumentalni koncert v Šentvidu (*Dnevnik*, 16/11–1990, str. 11). – Križnar F., Glasba k Drabosnjakovemu Pasijonu (*LR*, 37/1990, str. 69–73). – Kuret N., Duhovna drama (*Leksikon DZS*, Ljubljana 1981, str. 13). – Kuret N., Pasijon na Koroškem (*Ljudski oder*, 4/196–7, št. 6, str. 175–176). – Kuret N., Slovenski pasijon, Priredba besedila Škofjeloške pasijonske procesije iz leta 1721 za naše odre. *Ljudske igre*, 5. zv., Kranj 1934. – Kuret P., Angeli z glasbili v Srednji vasi pri Šenčurju in v Gostecih (*MZ*, 3/1967, str. 41–46). – Kuret P., Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem, *Disertacija*, rkp., Ljubljana 1964. – Kurtz Begriff Des Bittern Leyden und Sterben unsers siessisten Heyland und Erlösers Jesu Christi, Ljubljana 1701, 22. figura (*Certamina daut Victorias, das ist Streit bringt freudt*, Ljubljana 1708/po kronogramih). – *Leksikon CZ – Glasba*, Ljubljana 1984. – *Leksikon jugoslavenske muzike*, 1. knj., A-Ma, JLZ »Miroslav Krleža«, Zagreb 1984. – Mantuani J., Pasijonska procesija v Loki (*Carniola 1916*, št. 7, str. 222–32 in 1917, št. 8, str. 15–44). – Mantuani J., zapuščina v rokopisni zbirki NUK v Ljubljani. – Marin M., Škofjeloški pasijon (signum temporis; *ŠP*, MK, Ljubljana 1987, str. 192–207). – Mitterwieser A., Die Spätmittelalterlichen Auslaufbücher der Freisinger Bischöfe (*Wissenschaftliche Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum des heiligen Korbinian*, München 1924). – Oče Romuald – pater Lovrenc Marušič, *Škofjeloški pasijon*, orig. rkp. hrani škofjeloški kapucinski samostan. – Oče Romuald – pater Lovrenc Marušič, Škofjeloški pasijon, fotografije in mikrofili ŠP v *AGRFT in NUK*, Ljubljana. – Oče Romuald – pater Lovrenc Marušič, Faksimilirana izdaja ŠP, *Monumenta Litterarum Slovenicarum*, faksimile rkp. iz kapucinskega samostana v Škofji Loki, MK, Ljubljana 1972. – Petančič D., Pasijon – doživetje (*Ljudski oder*, 1/1934, št. 3, str. 21–24). – Planina F., Škofjeloški pasijon (*Gorenjec*, št. 29, 17/7–1937, str. 7). – Pokorn F., Gradivo za zgodovino Stare Loke in Škofje Loke, ms., NŠAL. – Pregelj I., Vesela ekloga (*ŠP*, MK, Ljubljana 1987, str. 230–238). – Premrl S., Glasbeni vložki k Slovenskemu pasijonu, *Založba Ljudskih iger v Kranju* 1934. – Rijavec A., *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, SM, Ljubljana 1967. – Rijavec A., Ljubljanski mestni muziki (*MZ*, 2/1966, str. 37–51). – Rijavec A., Deželni trobentači na Kranjskem (*MZ*, 3/1967, str. 32–40). – Schmidt G., *ŠP* (signum interrogationis; *ŠP*, MK, Ljubljana 1987, str. 208–229). – Škerlj S., O jezuitskem gledališču v Ljubljani (*Dokumenti SGFM*, Ljubljana, 3/1967, str. 146–198). – Trobina S., *Slovenski cerkveni skladatelji*, Založba Obzorja, Maribor 1972. – Vale G., *Itinerario di Paolo Santonino in Carintia e Carniola negli anni 1485–1487*, Città del Vaticano 1943. – Verbinc F., *Slovar tujk*, CZ, Ljubljana 1968. – V. Z./Ljubljana/, Oberammergau (s sliko), (*Ljudski oder*, I/1934, št. 1–2, str. 20). – V. Z. (Ljubljana, Oberammer-

gau (*Ljudski oder*, I./1934, št. 3, str. 20–21). – ... Pasijon na Koroškem (*Ljudski oder*, 4/1936–37, št. 6, str. 175). – Programski list »*La passione Greccque*«, Opera du Rhin (1991). – Program 6. Festivala IDRIART, Bled, 31. julij – 5. avgust 1990. – ... Programski list Dokumentarne in »Gallus, d.o.o.«, Ljubljana 12/11–1990. – Santonino P., Popotni dnevniki 1485–1487, Mohorjeva založba, Celovec–Dunaj–Ljubljana 1991. – ... Simpozij o dr. Tinetu Debeljaku (*Gorenjski Glas*, 9/10–1990, str. 7). – ... (Jenšterle M. ali Mencinger L., ?), Simpozij o dr. Tinetu Debeljaku (Škofja Loka, 11/10–1990; *Gorenjski Glas – Snovanja*, 19/10–1990, str. 15).

Zusammenfassung

DIE MUSIKDRAMATURGIE DER PASSION VON ŠKOFJA LOKA

Der Musikanteil der Passion von Škofja Loka (ŠP) ist bisher auf die verschiedensten Weisen und in unterschiedlichen Zeiträumen von folgenden Autoren erörtert worden: Vater Romuald – Pater Lovrenc Marušič (1676–1748, Autor und Aufzeichner der ersten Version der ŠP, 1721), Dr. Josip Mantuani (1860–1933), Dr. Josip Čerin (1867–1951), Stanko Premrl (1880–1965), France Koblar (1889–1975), Dr. Tine Debeljak (1903–1989), Dr. Niko Kuret (geb. 1906), Filip Kalan–Kumbatovič (1910–1990), Dr. Dragotin Cvetko (geb. 1911), Tine Debeljak, jr. (geb. 1936) und Dr. Janez Höfler (geb. 1942). Nach ihnen reihten sich noch einige Literaturhistoriker, Linguisten usw. (V. Demšar, J. Faganel, M. Jenšterle, A. Koblar, Dr. P. Kuret, Dr. M. Marin, D. Petančič, F. Planina, I. Pregelj, Dr. A. Rijavec, G. Schmidt, S. Škerlj). Sowohl die einen als die anderen befaßten sich hauptsächlich mit der Theaterbedeutung der Prozessionsform der Theaters in Slowenien und der ŠP seit ihren Anfängen. Denn eben die ŠP ist der erste erhaltene aufgezeichnete Text über das Theater in Slowenien noch in lateinischer, deutscher und slowenischer Sprache.

Infolge des akuten Mangels an erhaltenen Quellen des Musikteils der ŠP stützt sich der Autor in der vorliegenden Abhandlung auf sekundäre musikologische Quellen – die Ikonographie im breiteren Raum von Škofja Loka und zählt dabei das sehr interessante Musikinstrumentarium und die Sänger auf, die auf kunsthistorischen Denkmälern (Fresken) noch aus dem Zeitraum der Gotik (in Slowenien Mitte des 15. Jahrhunderts) bis zur ersten aufgezeichneten Version der ŠP (1721) anwesend sind: singende Engel, Psalterium, Viola, Trompete, Kithara, Violoncello, Geige, das Streichensemble und dies reicht sogar bis in die Gegenwart hinein (vergleiche Kobe Boris, Ölbild der Passion von Škofja Loka, 1967). Außerdem werden zum Vergleich die europäischen Komponisten und ihre (vertonten) Passionen aus dieser Zeit angeführt (Beginn des 18. Jahrhunderts: Lully, Couperin, Rameau, Corelli, Scarlatti, Vivaldi, Tartini, Gallus, Lukačič, Schütz, R. Keiser, Händel, J. S. Bach und Telemann). So sind uns aus den ersten Aufführungen der ŠP (1715–1721) nur die Bezeichnungen für das Instrumentarium von Marušič (Sänger und Musiker) mit einer Reihe von nahezu 300 Ausführenden bekannt (Schauspieler, Mitarbeiter, Musiker usw.): Trommel, Hosiannsingen, zwei Trommler und ein Pfeifer, Harfe und (die Herren) Musikanten (= Musiker, Streicher). Diese Besetzungen und ihre Kombinationen werden im handschriftlichen Original der ŠP noch öfters wiederholt. Mehr über die Musikdramaturgie vermittelt jedoch das Original der ŠP nicht. In musikalischer Hinsicht liefen solche Aufführungen in Škofja Loka zumindest bis zum Jahr 1782, als die ŠP in Prozessionsform zum letzten Mal am Karfreitag ausgeführt worden sein soll, wie sie sich in der Regel alljährlich nur einmal im Jahr über den heutigen Mestni trg und Spodnji trg (Lontrg) wand. Den späteren Aufführungen gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden der ŠP nachträglich noch zwei Tabulaturen für Laute (des französischen oder des deutschen Typs) oder ein beliebiges Akkordinstrument hinzugefügt. Dr. J. Čerin hat sie in die Variationsform des Da capo Menuetts transkribiert: a b c d e f a₁ Finale, Da Capo, insgesamt 59 Takte einer zwei- bis vierstimmigen Menuett-Komposition, einer schon frühklassizistischen Komposition (C-Dur, 3/4- und 4/4-Taktweise).

Die letzten Aufführungen der ŠP erfolgten im Rundfunk von Ljubljana (1930) und in Kranj (1934) sowie Škofja Loka (1936). Für diese gibt es jedoch schon besondere Regie-, Dramaturgie-, Szenen- und andere Arrangements (Dr. Niko Kuret und Dr. Tine Debeljak), namentlich stammen aber aus dieser Zeit wichtige Toneinlagen von Stanko Premrl (Kranj 1934). Diese berücksichtigen nicht mehr die oben erwähnten Tabulaturen, enthalten aber dafür eine beträchtliche Anzahl neu komponierter Musikstücke von S. Premrl, unbekannten Komponisten und slowenischen Komponisten von Kirchenmusik: J. Levičnik, A. Hribar, V. Vodopivec, G. Rihar, F. Kimovec, H. Sattner und A. Vavken. Darunter sind größtenteils vertreten: Kompositionen für vierstimmigen gemischten Chor mit Harmonium (Orgel), A-cappella-Chor, Kompositionen für Trompetensolo, ein Quartett für Blechblasinstrumente (2 Trompeten und 2 Posaunen), ein Streicherquartett usw. Im Finale aber erklingt Glockengeläute (Anschlagen).

Im Jahr 1990 vergleicht der Autor die ŠP mit der Aufführung von Šuster-Drabosnjaks Slowenischer Passion (Kostanje in Kärnten, 16. Juni 1990 mit der Aufführung des einzigen vokalen vierstimmigen slowenischen Kirchenliedes *Liepa roža* (Schöne Blume), mit dem Passionsspiel (1945) des Deutschen K. König (Bled, 3. August 1990 ohne Szenenmusik) und der vokal-instrumentalen Passion nach dem Vater der italienischen Autoren B. Sacchi (Libretto) und L. Sampaoli (Musik, Rom, August 1990 und Ljubljana, 12. November 1990) für einen Rezitator, gemischten Chor und Orchester. Auch die französische Aufführung des Werkes »La Passion Greccue« (1155–58) von B. Martinu verwies im französischen Mulhause (1991) auf die schon bekannten Feststellungen. Sämtliche bisherigen Aufführungen der ŠP wurden ununterbrochen mit den Passionsaufführungen in Oberammergau, Thiersee, Brixlegg, Klostenburg, Alsfeld, Trier und Freiburg verglichen. Die ŠP hat jedoch zweifellos auch nach Slowenien sowohl hinsichtlich der (Re)produktion als auch der Rezeption barocke Musikmuster gebracht, und zwar trotz der Tatsache, daß die ŠP nur einmal jährlich, stets am Karfreitag nachmittag ertönte und gespielt wurde.