

Muzikološke razprave
In memoriam Danilo Pokorn



ZALOŽBA
Z R C

Muzikološke razprave
In memoriam Danilo Pokorn

© 2004, Založba ZRC, Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Uredili Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel in Metoda Kokole
Jezikovni pregled Irena Androjna Mencinger
Jezikovni pregled angleških
in nemških povzetkov Allan McConnell Duff in Madita Šetinc Salzmann
Oblikovanje Milojka Žalik Huzjan

Izdajatelj Muzikološki inštitut ZRC SAZU
Zanj Metoda Kokole
Založnik Založba ZRC, ZRC SAZU
Zanj Oto Luthar
Glavni urednik Vojislav Likar

Tisk Collegium Graphicum d. o. o., Ljubljana

Slika na naslovnici Amandus Ivančič, *Missa festiva S. Antoni de Padua*
(izvirnik hrani Škofijski arhiv v Gradcu)

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
prosto dostopna: <https://doi.org/10.3986/9789610503057>.

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

78(082)
012 Pokorn D.

MUZIKOLOŠKE razprave : in memoriam Danilo Pokorn / uredili
Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel, Metoda Kokole. –
Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005

ISBN 961-6500-75-9
1. Cigoj Krstulović, Nataša 2. Pokorn, Danilo
217882368

MUZIKOLOŠKE RAZPRAVE

IN MEMORIAM DANILO POKORN

Uredili

Nataša CIGOJ KRSTULOVIC
Tomaž FAGANEL
Metoda KOKOLE

LJUBLJANA 2004



Dr. Danilo Pokorn
(1924–2003)

*Spoštovana gospa Pokornova, spoštovani Marko in vsi prisotni!**

Na današnji žalni seji Društva slovenskih skladateljev smo se zbrali, da bi počastili spomin na pokojnega člana društva, našega kolega in prijatelja, Vašega spoštovanega soproga in očeta, dr. Danila Pokorna.

V slovenskem standardnem prevodu Stare zaveze lahko najdemo znano misel, namreč da »ima vse svojo uro«, čeprav sem prepričan, da bi se bil blagopokojni Danilo, ki je imel poseben smisel za patino minulih časov, v danem primeru in za pričujočo priložnost raje odločil za Dalmatinovo različico: »Vsaka reč ima svoj čas.« Kar velja tudi za besede, namenjene njegovemu spominu, saj bodo vsaj v osnovnih potezah skušale zarisati podobo, žal, že sklenjenega življenja in dela našega kolega. Zato bodo pretežno v dovršenem pretekliku, pri čemer pa si niti ne domišljajo, da bodo zadele bistveno, kaj šele njegovo resnično podobo, to je kakšen je v resnici bil. Kljub temu ga bom skušal zajeti v razmeroma dolgem časovnem intervalu, v njegovem času in prostoru, seveda skozi subjektivno oko njegovega nekoliko mlajšega sodobnika. Morda pa nas bo to in tako paberkovanje le pripeljalo bliže k resnici, »kakor pa 'objektivni' objektiv fotografske kamere«, kot pravi Vinko Ošlak v svojem eseju Človek išče svojo podobo.

Danilo Pokorn se je rodil v notarski družini v Celju leta 1924. Razen I. svetovne vojne, ki mu je bila prizanesena, je moral previhariti vse bolj ali manj totalitarne »izme« 20. stoletja, čas, v katerem se je v zadnjem polstoletju, v nasprotju z mnenjem Antona Trstenjaka, po Viktorju Gerkmanu močno spremenil slovenski narodni značaj: »deloma zaradi sožitja z balkanskimi narodi, deloma zaradi komunističnega enoumja in deloma zaradi množičnega vdora potrošniške miselnosti«. Zato se ni čuditi, da daje Kulturni program, ki ga je vlada nedavno sprejela in poslala v Državni zbor, prednost tisti »kulturi«, ki je v nasprotju tako s tradicionalnimi kakor z zmerno modernimi področji kulture, ali z drugimi besedami, »med kompleksoma tradicija-zgodovina-slovenstvo-jezik-smisel na eni strani in eksperiment-prelom-anacionalno-podoba-brezpomensko na drugi strani se ta Program prevesno nagiba k drugemu«! Po vseh teh desetletjih upanja in ustreznih prizadevanj bi Danilo, ta »arbitr elegantiae« in dobrega okusa, gotovo zaprepaden šepnil: »O tempora, o mores!«, to je »Kakšni časi, kakšne nravi!«, ki pa so predvsem ljudje.

A naj sežem nazaj v obdobje neprimerno hujših časov. Leta 1942 je Pokorn maturiral na Klasični gimnaziji v Ljubljani, ko se je prikrito, a očitno, in nenehno zavajajoče, ob že tako neznosni okupaciji, začenjal krvavi ples prihodnjega izbruha svobode, »krasnega novega sveta«, v katerem zgodbe o uspehu oziroma kraji še danes ni videti konca ... Tudi leto 1949, ko je diplomiral na Pravni fakulteti, je bilo simptomatično: po maščevalnih likvidacijah in informbirojevskih čistkah je bilo to leto ustrahovanju namenjenih dahavskih procesov, ki so

* Nagovor Andreja Rijavca zbranim na žalni seji Društva slovenskih skladateljev, ki je bila v Kogojevi dvorani društva 6. novembra 2003.

se zavoljo po mestu montiranih zvočnikov globoko zarezali tudi v zgodovinski spomin podpisane. A naj bom konkreten in brez samocenzure! Še sredi petdesetih let, ko je citirani v okviru I. diplomskega izpita na isti fakulteti odgovarjal na vprašanja iz predmeta Teorija države in prava, se je večkrat zavedal, da ne govori resnice, kar je moral vedeti tudi takratni, vsestransko »preverjenik«, zunanji eksaminator, oziroma natančneje: ne samo, da sva oba vedela, da laževa, ampak sem jaz vedel, da jaz lažem, in obratno. In za take odgovore se je, nota bene, dobila odlična ocena na pravi, pardon, pravni visoki kafkovski šoli maličenja značajev! Ker vemo, da je bil Danilu med slovenskimi pesniki še posebej pri srcu Josip Murn - Aleksandrov (njegovi poeziji v slovenski glasbeni literaturi je tri desetletja pozneje posvetil posebno študijo), naj mi bo dovoljeno navesti nekaj skrajšanih, a smiselnih misli, ki so gotovo ujele oko in uho takrat še mladega diplomanta prava: »Večni Bog, ... Tebe prosim ... iz vsega srca: obvaruj me blamaž [in] ... nepotrebnih fraz ...; obvaruj me barbarstva in vsega neblagega, ... in daj mi moči ... premagati zlobni čas ...« (Visoka molitev)

In to mu je bilo tudi dano. Dramaturg življenja, če upodobim njegove lastne besede, je poskrbel za rešilni pas v obliki glasbenega daru. Mnogi, tudi starejši, ne vedo namreč, da je bil Danilo Pokorn med drugim tudi talentiran pianist, saj je pri Zori Zarnikovi končal srednjo stopnjo klavirja in se celo vpisal v prvi letnik ljubljanske Glasbene akademije. Vendar pa je doštudiral muzikologijo na Zgodovinskem oddelku Akademije za glasbo, in to – iz različnih razumljivih vzrokov – šele leta 1968, čeprav je bil ob vpisu, 1948, med drugimi sošolec Jožeta Sivca, Albina Weingerla, Igorja Andrejčiča in Cveta Budkoviča. A naj bo že kakorkoli, treba je bilo skrbeti za vsakdanji kruh, ki ga je s svojo že takrat široko izobrazbo in naravnimi talenti našel na Radiu Ljubljana, pozneje Radioteleviziji.

Tej ustanovi je posvetil dobrih trideset let svojega življenja in dela, od 1949 do 1980: kot komentator v glasbenem programu Radia (1949–52), urednik glasbenega programa (1952–63), šef glasbene produkcije (1963–76) in vodja muzikološkega studia (1976–80). Resnici na ljubo je treba ugotoviti, da je v okviru te institucije na široko razvil svoj prirojeni dar za živo zasnovane oddaje o glasbi, tako da ga imamo upravičeno za pionirja komentiranih glasbenih radijskih oddaj na Slovenskem: njih bibliografija gre v stotine, komentiranih ciklusov – od baroka do klasikov 20. stoletja – pa v desetine, od katerih so najuspešnejši vrsto let prejeli nagrade Jugoslovanske radiotelevizije, ciklus Dr. Burney pripoveduje, ki je slo-nel na znamenitem dnevniku glasbenega popotovanja angleškega glasbenega zgodovinarja Charlesa Burneyja po kontinentalni Evropi v letih 1770 in 1772, pa nagrado Radia Ljubljana za leto 1960. Mnogim, tudi podpisanemu, še danes nepozabna stvaritev! Čeprav je Danilo prav tako pionir komentiranih glasbenih oddaj na slovenski televiziji, spomniti je na serijo Opera skozi stoletja v sezoni 1964/65, pa so vedno najbolj močan vtis naredili njegovi nastopi na koncertnem odru, ko je natančno in trdno pripravljen, v izbrani slovenščini in splošni pojavi, sproščeno, na pamet ter temi in poslušalcem prijazno uvajal prisotne v napovedano glasbeno dogajanje. To so bila vsekakor vzorna dejanja, in še posebej njegove spodbude predvajanju mnogih komentiranih koncertov na radiu in televiziji s prvimi izvedbami skladb starih slovenskih skladateljev (Gallus, Plavec, Posch, Dolar, Linhart, Zupan, Novak, Schwerdt, Babnik, pesmi slovenskih protestantov). Ob vsem tem pa se je z znanstvenimi in strokovnimi objavami, poljudnimi članki, esaji in razgovori, ki gredo skupaj z raznimi komentarji za koncerte Slovenske filharmonije, Simfonikov Radiotelevizije Ljubljana ter gramofonske plošče produkcij RTV Ljubljana, Jugoton in Helidon v stotine, vedno znova oglašal v periodičnem tisku. V letih 1961–65 je sourejal Koncertni list, od leta 1978 pa tudi jugoslovansko glasbeno revijo Zvuk. Bil je član sveta Festivala komorne glasbe 20. stoletja v Radencih od ustanovitve (1963) in član njegovega programskega odbora (1982–95 predsednik) ter pobudnik in glavni urednik zbirke gramofonskih plošč Radiotelevizije Ljubljana Ars musica Sloveniae (od 1979),

zbirke, ki je sicer dopolnila že uveljavljeno serijo *Musica Slovenica*, ki jo je izdajalo naše društvo, a je slednjo zavoljo boljših finančnih možnosti kvantitativno kmalu preseгла. In ne nazadnje, bil je aktiven član Društva slovenskih skladateljev, zlasti v letih 1980–84, ko je bil član upravnega odbora društva.

(Mimogrede in v oklepaju naše spominske seje je treba reči, da se z odhajanjem muzikologov iz vrst članov Društva slovenskih skladateljev postopoma končuje določeno časovno obdobje vpetosti le-teh v stanovskem društvu skladateljev, vpetosti, ki se je po sovjetskem vzoru »združenih sil skladateljev in glasbenih piscev« začelo davnega leta 1945 in ki z ustanovitvijo Slovenskega muzikološkega društva leta 1992 postaja obsoletno.)

Vendar nazaj k našemu Danilu Pokornu, ki je v glasbeni praksi, teoriji in njuni zgodovini vedno iskal zanimive posebnosti. Zato morda še ena, ki se je verjetno že izmaknila našemu spominu. Leta 1962 je znamenita glasbena založba Henschelverlag v Berlinu izdala obsežen *Konzertbuch*, ki v svojem drugem zvezku obdeluje orkestralno glasbo 19. in 20. stoletja; po zaslugi pisca, ki se mu posvečamo, med drugim tudi slovensko, kar je po ustreznih geslih v standardnem nemškem leksikonu *Musik in Geschichte und Gegenwart* (7/1958) pomenilo prvi prodor slovenske glasbe v tujejezične koncertne vodiče v evropski kulturni zgodovini.

Leta 1977 je bil Danilo Pokorn na Univerzi v Ljubljani promoviran za doktorja muzikoloških znanosti na podlagi disertacije *Amandus Ivančič in njegovo posvetno skladateljsko delo*, isto leto pa na Akademiji za glasbo vnaprej habilitiran za docenta za zgodovino svetovne glasbe in glasbe narodov Jugoslavije. Vsekakor je bil na delu neki drugi, tokrat tostranski dramaturg slovenskih muzikoloških prizadevanj, akademik in univerzitetni profesor, dr. Dragotin Cvetko, ki je za novo ustanovljeni Muzikološki inštitut Slovenske akademije znanosti in umetnosti iskal primernih sodelavcev in ga med prvimi našel prav v osebi Danila Pokorna. Za njega samega pa odločitev nikakor ni bila lahka, saj je bil kar tri desetletja deloval v popolnoma drugačnih okvirih! Kaže, da je modro presodil dani »kairós«, to je ugoden trenutek; tako mu je bil razmeroma pozno, a ne prepozno, omogočen zaslužen vzpon v glasbeni karieri in muzikološki stroki. Leta 1980 je bil izvoljen za višjega znanstvenega sodelavca, 1983 je postal upravnik inštituta (do upokojitve 1992), medtem ko je bil 1985 izvoljen za znanstvenega svetnika. K domači vlogi in mednarodni uveljavitvi inštituta je pripomogel kot sourednik in po smrti akademika Dragotina Cvetka kot urednik (1993–96) znanstvenokritične zbirke *Monumenta artis musicae Sloveniae* in z organizacijo mednarodnih znanstvenih simpozijev. Tudi neposredno v slovensko muzikologijo je lahko sedaj prispeval z vrsto specialnih tem, ki so tematično razširile naša muzikološka raziskovanja in proučevanja. Naj spomnim na nekatere: *Odmev poezije Josipa Murna - Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi* (1981), *Libreto v slovenski operi* (1982), *Živalske podobe v Gallusovih Moralijah* (1985), *Glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju* (1989), *Slovenski glasbenik Matej Babnik v luči novih odkritij* (1993), ali *Možiček, pantomima Josipa Ipavca – začetek slovenske baletne glasbe* (2000). Ob tem pa so se seveda nadaljevale, in odmirale, najrazličnejše strokovne, samoupravne in postsamoupravne obveznosti, v katere je bil po svoji službeni dolžnosti in/ali ugledu vedno znova utrujajoče vpet.

Vendar: njegov nemali prispevek ostaja vtkan v slovensko muzikologijo in kulturo, in to v jeziku, ki mu ga zaradi njegove vsakokratne »godnosti za natisk« niti lektorji niso mogli nikoli skaziti, in obenem v človeško, žal, izumirajočem slogu, ki ga naši zahodni sosedje označujejo z izrazom »musicologia calda«.

Pogrešal bom njegovo besedo in njegovo prisrčno zadržanost.

VSEBINA

<i>Tomaž Faganel</i> Predgovor	13
<i>Alenka Bagarič</i> Posvetila Giacoma Gorzanisa v knjigah glasbe za lutnjo (Benetke 1561, 1563, 1564)	15
<i>Metoda Kokole</i> Zgodnja duhovna monodija v notranjeavstrijskih deželah in prispevek Isaaca Poscha	27
<i>Jurij Snoj</i> <i>Temperirani klavir</i> Johanna Sebastiana Bacha in zamisel harmonske tonalnosti	45
<i>Primož Kuret</i> Haydnova vokalno-inštrumentalna dela na programih Filharmonične družbe v Ljubljani	67
<i>Jože Sivec</i> Začetki uprizarjanja Bellinijevih oper v Ljubljani	87
<i>Ivan Klemenčič</i> Glasbeni prispevek slovenskemu narodnemu prebujanju Vloga čitalnic med Trstom, Ljubljano in Mariborom (1848–1872)	99
<i>Nataša Cigoj Krstulović</i> Prvo desetletje založbe Glasbena matica	113
<i>Katarina Bedina</i> Osterčev skladateljski krog v zrcalu še neobjavljene korespondence	125
<i>Leon Stefanija</i> Totalitarnost režima in glasba Iz arhiva Društva slovenskih skladateljev v petdesetih letih 20. stoletja	135

<i>Edo Škulj</i> Tuji napevi v cerkveni ljudski pesmarici <i>Slavimo Gospoda</i>	147
<i>Stane Granda</i> Mesto in glasba	157
<i>Zmaga Kumer</i> <i>Pušeljč pa mora bit ...</i> Rože v slovenski ljudski pesmi	163
<i>Darja Frelih</i> Bibliografija Danila Pokorna	171

Predgovor

Tomaž Faganel

Pred enajstimi leti je Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti izdal zbornik z naslovom *Muzikološke razprave*. S krajšim časovnim zamikom je izšel ob deseti obletnici ustanovitve Muzikološkega inštituta in v njem so izsledke svojih raziskav objavili takratni redni in zunanji sodelavci inštituta. Pobudnik zbornika in njegov urednik je bil ugledni slovenski muzikolog, dolgoletni sodelavec in predstojnik Muzikološkega inštituta, znanstveni svetnik dr. Danilo Pokorn, ki je z inštitutom tudi v zadnjih letih sodeloval in se živo zanimal za njegovo delo in uspehe. Jeseni leta 2003 – konec letošnjega poletja bi obhajal osemdesetletnico – nas je doktor Pokorn zapustil. Njegova želja je bila, da jubilejni zbornik *Muzikološke razprave*, ki ga je uredil, ne bi ostal osamljen, temveč bi mu sledili še drugi podobni. Pričujoči zbornik *Muzikološke razprave* je kot uresničitev njegove zamisli zato posvečen njegovemu spominu.

Uredniška skupina je k sodelovanju povabila širši krog slovenskih muzikologov, sodelavcev inštituta, raziskovalcev glasbe vseh generacij, od pokojnikove do najmlajših, ki so dr. Pokorna poznali, ga spoštovali in z njim pri delu na inštitutu vsakodnevno ali kako drugače strokovno sodelovali. Povabljeni pisci razprav so prispevali izsledke raziskav s svojih področij raziskovalnega dela. V njih spontano najdemo marsikatero tesno povezavo z vsebino dolgoletnega uspešnega muzikološkega dela pokojnega dr. Pokorna, v njih pa se zato zrcalijo tudi njegovo pestro raziskovalno zanimanje in široka paleta njegovih strokovnih interesov.

Življenjsko pot dr. Danila Pokorna, njegov značaj, odnos do glasbe in njegovo vpetost vanjo povzema uvodni esej. Razprave, ki sledijo, so v zborniku praviloma razvrščene zgodovinsko kronološko. Posegajo med spomenike poznorenesančne in zgodnjebaročne glasbe iz našega širšega kulturnega okolja, dotikajo se svežih pogledov na Bachovo ustvarjanje, štiri od razprav pa segajo v širši čas 19. stoletja in so povezane z razvojem slovenskega glasbenega poustvarjanja ali glasbenega življenja pri nas. Dve razpravi se dotikata glasbe 20. stoletja, okoliščin razvoja in prodora predvojnega glasbenega modernizma ter vprašanj in problemov ideološke usmerjenosti skladateljske ustvarjalnosti po drugi vojni. Raziskava s področja cerkvenega petja in esej o poznavanju in vrednotenju meščanske glasbene dediščine se ne želita vklapljati v kronološki okvir celote, zbirko razprav pa sklene etnomuzikološka raziskava.

Zbornik zaokroža bibliografija dr. Danila Pokorna. S svojo številčnostjo, vsebinsko težo in raznoterostjo nazorno prikaže obseg in vsebino življenjskega dela, ki je pomembno zaznamovalo slovensko muzikologijo kot eno mlajših znanstvenih disciplin, zaznamovalo s spoštljivo zajetnim in mnogovrstnim opusom, z organizacijsko dovršenostjo in vnemo, z raziskovalno radovednostjo in enako predanostjo tako davni glasbeni preteklosti, polpreteklemu in ne nazadnje tudi današnjemu času. Zaznamovalo jo je z izbrušeno, strokovno odtehtano besedo, besedo, ki tenkočutnemu bralcu razkriva dr. Danila Pokorna predvsem kot pisca, povsem predanega glasbi in njeni lepoti.

Posvetila Giacoma Gorzanisa v knjigah glasbe za lutnjo (Benetke 1561, 1563, 1564)

Alenka Bagarič

V razpravi *Baroni Khisli in njihovo mecenstvo* iz leta 1996 je dr. Danilo Pokorn opozoril na dve posvetili glasbenih tiskov italijanskega skladatelja Giacoma Gorzanisa (ok. 1530–med 1574 in 1579) članoma plemiške družine Khisl iz Kranjske.¹ Vendar povezujejo skladatelja Gorzanisa z glasbo v plemiških krogih notranjeavstrijskih dežel posvetila vseh ohranjenih tiskov njegove glasbe za lutnjo in pevske glasove, ki so med letoma 1561 in 1579 izšli v tiskarskem središču cinquecenta Benetkah. Namen pričujočega prispevka je podrobneje razčleniti vsebino skladateljevih posvetil prvih treh knjig lutenskih tabulatur ter s pomočjo najnovejše sekundarne literature o glasbenem pokroviteljstvu, naročništvu in založništvu opredeliti pokroviteljska razmerja in osvetliti Gorzanisove zveze z naslovniki njegovih knjig.

V glasbenem zgodovinopisju Giacomo Gorzanis ni neznan. Njegovo ime najdemo med gesli vseh pomembnejših glasbenih leksikonov, transkribirane lutenske skladbe pa so bile objavljene že v prvi sodobni antologiji renesančne glasbe za lutnjo Oscarja Chilesottija na prelomu 19. stoletja.² V petdesetih in sedemdesetih letih preteklega stoletja sta skladateljevo tržaško obdobje preučevala Giuseppe Radole in Bruno Tonazzi, medtem ko je Gorzanisove stike z Gradcem odkril Hellmut Federhofer.³ Druge specialne analitične muzikološke razprave o Gorzanisovi glasbi ter glasbeno-zgodovinske

¹ Prim. Danilo Pokorn, Baroni Khisli in njihovo mecenstvo, v: *Grafenauerjev zbornik*, ur. Vincenc Rajšp et al., Ljubljana 1996, 447–459.

² Prim. Oscar Chilesotti, *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1891, 26–43. Podrobneje jih je predstavil v članku Jacomo Gorzanis liutista del cinquecento, *Rivista musicale italiana* 21 (1914), 86–96. Chilesottijeve kot tudi kasnejše Tonazzijeve transkripcije tabulatur so namenjene igranju na moderno kitaro. Prim. Giacomo Gorzanis, *Libro de intabulatura di liuto (1567). Trascrizione in notazione moderna e studio bio-bibliografico*, Milano 1973, ur. Bruno Tonazzi, Milano 1973; Giacomo Gorzanis, *XV Napolitane. Neapolitanischer Lieder aus dem 16. Jahrhundert*, ur. Bruno Tonazzi, Locarno 1963. Vse naslednje izdaje Tonazzija in drugih urednikov prinašajo le ponatise in priredbe že objavljenih skladb.

³ Prim. Giuseppe Radole, Giacomo Gorzanis: leutonaista et cittadino della magnifica città di Trieste, v: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongres, Wien, Mozartjahr 1956*, Graz 1956, 525–530; isti, Musicisti a Trieste sul finire del Cinquecento e nei primi del Seicento, *Archeografo triestino* 71 (1959), 4/22, 133–138; Bruno Tonazzi, Il cinquecentista Giacomo Gorzanis liutista e cittadino di Trieste, *Il Fronimo* 1 (1973), 3, 6–21; isti, Notizie biografiche, v: *Giacomo Gorzanis, Libro de intabulatura di liuto (1567). Trascrizione in notazione moderna e studio bio-bibliografico*, ur. Bruno Tonazzi, Milano 1973, 7–50; Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, 238–239.

študije, ki omenjajo tudi Gorzanisa in njegovo delo, so v historičnem oziru v glavnem izhajale iz ugotovitev slednjih.⁴ V slovenski muzikološki literaturi je bilo o Gorzanisu kot glasbeniku in skladatelju iz Trsta, čigar glasba je odmevala tudi v Ljubljani, zapisanih že več vrstic, vendar njegova posvetila glasbenih knjig še niso bila v celoti in podrobneje predstavljena.⁵

Gorzanisovo skladateljsko plodno obdobje lahko okvirno postavimo med leti 1561 in 1571, ko so bile v beneških tiskarskih delavnicah natisnjene tri knjige plesov, ricer-carjev in vilanel v tabulaturi za šeststrunsko lutnjo in dve knjigi neapeljskih vilanel, prva za glas in lutnjo in druga za tri pevske glasove. Zadnji tisk, četrta knjiga lutenjskih tabulatur, je izšla šele po skladateljevi smrti leta 1579, v rokopisu pa se je ohranila še ena zbirka Gorzanisovih lutenjskih kompozicij z letnico 1567 in posvetilom članu družine augsburških trgovcev Herwartov.⁶ Vse, kar vemo o Gorzanisovem izvoru, razberemo iz uvodnih besed njegovih knjig, saj so naslovnice glasbenih tiskov iz 16. in 17. stoletja po pravilu poleg naslova in imena avtorja o slednjem povedale tudi, odkod prihaja in kakšno službo opravlja. Gorzanis je bil slepi glasbenik – lutnjist (»sonator di Liuto«), po rodu iz italijanske dežele Apulije (»pugliese«). Ustabil se je v Trstu (»habitante della magnifica citta di Trieste«) in bil med letoma 1565 in 1567 sprejet med meščane (»cittadino della citta di Trieste«), za kar je po določbah tržaškega mestnega statuta kot tujec lahko zaprosil šele po desetih letih bivanja v mestu in ob izpolnjevanju še nekaterih drugih zahtev.⁷ Nedvomno je z ženo v Trstu prebival vsaj od leta 1557, o čemer pričajo omembe v tržaških arhivih. V zapiskih vicedoma se od leta 1559 petnajst let občasno pojavljajo notice o Gorzanisovem nakupu, zakupu in lastništvu hiš ali posesti v Trstu, ki pa žal ne navajajo površine zemljišč in velikosti zgradb.⁸

Tako kot Gorzanisovi biografski podatki so tudi pričevanja o njegovem glasbenem delovanju skopa, čeprav se je v posvetilu prve knjige tabulatur skliceval na »svojo dolgo-

⁴ Prim. Issam El-Mallah, *Ein Tanzzyklus des 16. Jahrhunderts für Laute von Jacomo Gorzanis*, Tutzing 1979; isti, *Die Pass' e mezzi und Saltarelli aus Münchner Lautenhandschrift von Jacomo Gorzanis* (Bayerische Staatsbibliothek Mus. Mss. 1511a), Tutzing 1979; Alenka Bagarič, *Zbirki skladb za lutnjo Giacoma Gorzanisa, posvečeni kranjskemu plemstvu*, magistrska naloga, Ljubljana 2003; Marie Louise Göllner, *Die Augsburger Bibliothek Herwart und ihre Lautentabulaturen*, *Fontes artis musicae* 16 (1969), 37; Dinko Fabris, *Vita musicale a Bari dal Medioevo al Settecento*, v: *La Musica a Bari*, ur. Dinko Fabris in Marco Renzi, Bari 1993, 31–33.

⁵ Prvi je na posvetilo Gorzanisove knjige tabulatur za lutnjo Hansu Khislu opozoril Andrej Rijavec, ki se je skliceval na članek W. Boeticherja v nemški glasbeni enciklopediji *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1956). Prim. Andrej Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, Ljubljana 1967, 116. Na posvetilo Gorzanisove knjige napolitan Juriju Khislu je prvi opozoril Janez Höfler. Zapisal je, da se je Gorzanis v svojih delih »spomnil ne samo Vida Dorimberškega, [...], temveč tudi ljubljanskih protestantskih plemičev Khislov, s katerimi je moral imeti oseben stik«. Prim. Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, Ljubljana 1970, 33.

⁶ Hrani jo Bavarska državna knjižnica v Münchnu, *Mus. Mss. 1511a*.

⁷ Prim. Bruno Tonazzi, *Notizie biografiche*, v: Giacomo Gorzanis, *Libro de intabulatura di liuto (1567). Trascrizione in notazione moderna e studio bio-bibliografico*, ur. Bruno Tonazzi, Milano 1973, 7–8.

⁸ Prim. Bruno Tonazzi, *Notizie biografiche*, v: Giacomo Gorzanis, *Libro de intabulatura di liuto (1567). Trascrizione in notazione moderna e studio bio-bibliografico*, ur. Bruno Tonazzi, Milano 1973, 8.

letno izkušnjo z lutnjo«. Kot kaže, je iz Trsta pogosto prihajal v kranjsko glavno mesto. Znano je, da je leta 1558 kot lutnjist v Ljubljano spremljal tržaške mestne odposlance,⁹ iz njegovih posvetil pa izvemo, da je igral za Khisle. Leta 1567 so kranjski deželni stano- vi v Ljubljani Gorzanisa denarno nagradili za doslej neidentificirano zbirko »pesmi«.¹⁰ Glasbenika Gorzanisa so v njegovih poznih letih spoznali tudi v Gradcu. Poznanstvo z nadvojvodo Karlom izpričujeta posvetilo druge knjige napolitan iz leta 1571 in pis- mo, s katerim je monarh skladatelju poslal denar za glasbeno šolanje njegovega sina.¹¹ Najverjetneje je šlo za Massimiliana, ki je leta 1579 pripravil četrto knjigo Gorzanisovih tabulatur, v kateri piše, da jo je stavil po »dolgoletnem študiju in po spominu svojega očeta«.¹² Gorzanis takrat ni bil več med živimi, sled o njem se je izgubila z letom 1573.

Kot je bilo že omenjeno, vse Gorzanisove glasbene knjige spremljajo posvetila. Tako kot naslovnice povedo veliko o skladatelju, tudi posvetila skoraj vedno ob imenu navajajo tudi naslovnikov izvor, naziv in pristojnosti.

Prvo knjigo Gorzanisovih tabulatur za šeststrunsko renesančno lutnjo je natisnil slavni beneški tiskar glasbe Antonio Gardano. Izvirni naslov se glasi: »INTABOLATVRA DI LIVTO DI MESSER IACOMO GORZANIS CIECO PVGLIESE, HABITANTE NELLA CITTA DI TRIESTE. Nouamente da lui compossto et per Antonio Gardano stampato et dato in Luce. LIBRO PRIMO«.¹³ Gorzanis jo je posvetil cesarskemu svet- niku in plačilnemu mojstru na hrvaških mejah Hannsu Khislu z gradu Kaltenbrunn (»Giovanne Khisl detto da Koltenpruen«), v slovenski literaturi imenovanem tudi Janž, Janez ali Ivan. Hanns Khisl (ok. 1530–1593) je izhajal iz družine premožnih trgovcev, ki se je na Kranjskem naglo dvignila do plemiškega stanu, sam pa se je v plemiški hierarhiji povzpел do barona.¹⁴ Po svojem očetu je podedoval številne proizvodne obrate (fužine, steklarno, mline) in razvejano trgovsko dejavnost, a se je v času stalne turške nevarno- sti pridružil meddeželnemu vojaškemu vodstvu in kot plačilni mojster oziroma vojni blagajnik nosil plačo posadkam v Vojno krajino.¹⁵ Njegov statusni simbol, novozgrajeni grad Kaltenbrunn ob Ljublanici, današnji grad Fužine, je postal zbirališče umetnikov in učenjakov, slovenskim protestantom pa je pomagal pri izdajanju knjig, za kar so se mu zahvaljevali v svojih predgovorih. Zadnja leta življenja je bil upravitelj deželnoknežjega premoženja na nadvojvodskem dvoru v Gradcu. Takrat sta se s posvetili nanj obrnila še dva skladatelja. Glasbenik dvorne kapele Matthia Ferrabosco mu je leta 1585 posvetil zbirko štiriglasnih canzonet, Lodovico Balbi iz Padove pa leta 1589 zbirko didaktičnih

⁹ Prim. Bruno Tonazzi, *Notizie biografiche*, v: Giacomo Gorzanis, *Libro de intabulatura di liuto (1567). Trascrizione in notazione moderna e studio bio-bibliografico*, ur. Bruno Tonazzi, Milano 1973, 7.

¹⁰ Prim. Andrej Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, Ljubljana 1967, 115.

¹¹ Prim. Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, 239.

¹² V izvirniku se odlomek iz posvetila glasi: »queste poche fatighe con lungo studio composte dalla buona memoria de mio patre«. Prim. Giacomo Gorzanis, *Opera nova de liuto, Libro quarto*, Benetke 1579.

¹³ Izvirnika hranita Univerzitetna knjižnica v Genovi in Državna knjižnica v Parizu.

¹⁴ Prim. Danilo Pokorn, Khisl, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 5, Ljubljana 1991, 60.

¹⁵ Prim. Barbara Žabota, *Družina Khisl v zgodnjem novem veku*, diplomska naloga, Ljubljana 2001, 69–78; ista, *Rodbina Khisl – novoveška zgodba o uspehu*, *Kronika* 51 (2003), 11.

madrigalov različnih avtorjev, naslovljeno nanj in na njegove štiri sinove.¹⁶ Gorzani se je Hannsa hvaležno spomnil tudi v posvetilu knjige napolitan za glas in lutnjo iz leta 1570, ki jo je naslovil na njegovega takrat še mladoletnega sina Jurija.

Drugo knjigo Gorzaniševih tabulatur za lutnjo je leta 1563 natisnil drugi pomembni beneški tiskar glasbenih del Girolamo Scotto. Na naslovnici piše: »IL SECONDO LIBRO DE INTABVLATVRA DI LIVTO, NOVAMENTE COMPOSTO PER MESSER IACOMO DE GORZANIS PVGLIESE HABITANTE NELLA CITTA DE TRIESTE. Da lui diligentemente Reuisto et Coretto«. ¹⁷ Gorzani jo je naslovil na Moritza Dietrichsteina Pitzelstättskega (»Mavritio de Metriehstain detto da Pizelsteten«), zakupnika gospostva Waldenberg (»Ballnberg«), čigar ime je iz popačene italijanske oblike v nagovoru posvetila prvi razbral Hellmut Federhofer, nakar je isto razlago v svoji raziskavi podal tudi Bruno Tonazzi.¹⁸ Kljub vsemu ga niti Tonazzi niti drugi pisci, ki so prevzemali njegove arhivske izsledke, v svojih glasbenozgodovinskih prispevkih niso povezali z mestom Radovljica in lipniškim gospostvom. V slovenski zgodovinski literaturi najdemo podatek, da je bil Moritz II. Dietrichstein (ok. 1522–med 1575 in 1575) sin Wolfganga Dietrichsteina, ki mu je cesar Maksimilijan leta 1515 za dvanajst let zastavil grad Waldenberg (Lipniški grad) ter mesto in urad Radovljico s sodstvom, sejmi, carinami, mitninami in nakladami kot povračilo posojila 19.000 zlatih florintov za potrebe habsburško-beneške vojne.¹⁹ Dietrichsteini so ostali imetniki zakupniške pravice na radovljiškem in lipniškem zemljiškem gospostvu dva rodova. Wolfgangov edini moški potomec Moritz se je prvič poročil leta 1556 z Ursulo Khevenhuller iz Spittala, ki je kmalu umrla, v drugo z baronico Barbaro von Harrach. Družinska veja se je končala z njuno hčerko Marijo Jakobino, ki se je poročila z bratrancom Erazmom von Dietrichsteinom iz Ebenau.²⁰ Od koroških prednikov je Moritz podedoval službo dvornega točaja, sam pa naj bi postal zakupnik gospostev Radovljica in Waldenberg okrog leta 1550. Kasneje si je prislužil še naziv kranjskega dednega lovskega mojstra.²¹ Iz vsebine Gorzaniševoga posvetila lahko razberemo, da je pod cesarjem Ferdinandom I. v vrstah konjenikov branil habsburško državo pred turškimi vpadi v Vojni krajini. Moritz je bil goreč zagovornik in podpornik protestantizma ter je po presoji nadvojvode Karla večkrat posegal v verske zadeve, zaradi česar mu je grozil celo z odvzemom graščine.²² Prek porok svojih devetih sester je bil sorodstveno povezan z mnogimi kranjskimi plemiči, v krogu protestantov pa je gotovo prijateljeval tudi s Khisli, nič manj gorečimi podporniki novega verskega nauka.

¹⁶ Prim. Danilo Pokorn, Baroni Khisli in njihovo mecenstvo, v: *Grafenauerjev zbornik*, ur. Vincenc Rajšp et al., Ljubljana 1996, 448–449.

¹⁷ Izvirnika hranita Univerzitetna knjižnica v Genovi in Državna knjižnica v Parizu.

¹⁸ Prim. Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, 47; Bruno Tonazzi, *Il cinquecentista Giacomo Gorzaniš liutista e cittadino di Trieste*, *Il Fronimo* 1 (1973), 3, 10.

¹⁹ Prim. Janez Šmitek, Lipniški grad, v: *Radovljiški zbornik* 1992, ur. Jože Dežman, Radovljica 1992, 25.

²⁰ Prim. <http://genealogy.euweb.cz> in <http://www.familysearch.org>.

²¹ Prim. Marjeta Čampa, Reformacija v Radovljici, v: *Radovljiški zbornik* 1992, ur. Jože Dežman, Radovljica 1992, 40.

²² Prim. Josip Gruden, *Zgodovina slovenskega naroda*, Celje 1992, 727.

Tretjo knjigo Gorzanisovih lutenjskih tabulatur iz leta 1564 je tako kot prvo natisnil Antonio Gardano. Izvirni naslov se glasi: »IL TERZO LIBRO DE INTABOLATVRA DI LIVTO DI MESSER GIACOMO GORZANIS Pugliese, Habtante nella Citta di Trieste. Nouamente da lui composto et per Antonio Gardano stampato«. ²³ Skladatelj jo je posvetil upravitelju goriškega glavarstva Vidu Dornbergu (1529–1591), kasnejšemu dolgoletnemu cesarskemu poslancu v Benetkah in vplivnemu diplomatu habsburškega dvora. Vidov oče Erazem Dornberg je izhajal iz goriško-tolminske plemiške družine Dornbergov in je po prehodu Goriške grofije v habsburško posest služil novim deželnim knezom, vendar je preminil že v letu sinovega rojstva. Mati Beatrice je izvirala iz stare kranjske plemiške družine Ložar. ²⁴ Vida je poslala v šole v Trento, Verono in na univerzo v Padovo, starejša brata pa pred odhodom na italijanske univerze v Ljubljano, kjer naj bi se dobro naučila gramatike, nemščine in slovenščine. ²⁵ Vid je kmalu stopil v službo deželnega vladarja in že pri štiriindvajsetih letih ga je goriški glavar Francesco della Torre postavil za svojega namestnika. Ferdinand I. mu je sočasno podelil naslov cesarskega svetnika, 28. septembra 1563 pa ga je v kraljevski rezidenci v današnji Bratislavi povzdignil v posvečenega viteza (lat. *eques auratus*) svetega rimskega cesarstva. ²⁶ Povišanje v plemiški hierarhiji bi lahko bil tudi neposredni povod za Gorzanisovo posvetilo. Naslov baroni Dornberg Dorneški so trije bratje in njihovi potomci prejeli od cesarja Rudolfa II. leta 1578 po kraju v Vipavski dolini, po katerem je družina dobila ime v času goriških grofov, a je že v začetku 15. stoletja prešel v last Rabattov. ²⁷ Gorzanis je v posvetilu hvalil Vidovo izkušnost v »žlahtnih disciplinah in znanosti«, ki jo izpričuje tudi posvetilo šest let mlajše zbirke štiriglasnih madrigalov že omenjenega Lodovica Balbija, kantorja cerkve sv. Marka v Benetkah, ter ne nazadnje posvetilo v Gorzanisovi postumni knjigi tabulatur, ki jo je na njegovo ženo Rachele Malvasia naslovil Massimiliano Gorzanis.

Posvetila v glasbenih knjigah so se v Italiji v velikem številu pojavila okrog leta 1538, kar časovno sovпада z razmahnitvijo nove literarne oblike knjige pisem v italijanskem jeziku (it. *libro di lettere*), ki jo je vpeljal slavni pisatelj Pietro Aretino. Oblikovanje posvetil je bilo neposredno podrejeno veščini pisanja pisem, zato so posvetila glasbenih tiskov tega časa posnemala številna posvetilna pisma pisarjev in drugih izobražencev, ki so besede skladateljev iz 16. in zgodnjega 17. st. pogosto pregledovali ali celo sami sestavili. Večina jih je napisanih v formalnem in izumetničenem slogu, ki posnema metaforiko in vrstni red vljudnostnih fraz objavljenih pisem, v njih pa se prepletajo namigovanja na antične umetnine in naravo. V tem so Gorzanisova posvetila zvest odsev svojega časa. Tudi Gorzanis je upal in se priporočal, da bi njegov »trud« razveseljeval in razvedril njih najzaslužnejšega, obdarjenega z visoko cenjenimi plemiškimi vrednotami, kot so velikodušnost, humanost in izkušnost, ter svoje misli

²³ Izvirnika hranita Avstrijska državna knjižnica na Dunaju in Državna knjižnica v Parizu.

²⁴ Prim. Maja Žvanut, O poreklu in rodu Beatrice Dornberg, *Annales* 3 (1993), 339–340.

²⁵ Prim. Silvano Cavazza, »Cosi buono et savio cavaliere«: Vito di Dornberg, patrizio goriziano del Cinquecento, *Annali di storia Isontina* 3 (1990), 8.

²⁶ Prim. Silvano Cavazza, »Cosi buono et savio cavaliere«: Vito di Dornberg, patrizio goriziano del Cinquecento, *Annali di storia Isontina* 3 (1990), 8–9.

²⁷ Prim. Donatella Porcedda, Vito di Dornberg, v: *Divinus Maximilianus. Una contea per i Goriziani 1500–1619*, ur. Silvano Cavazza, Gorizia 2002, 235.

podkrepil s prisposodobami iz grške mitologije (Ahila in Hirona) ali izreki velikih antičnih mislecev (Platona, Demokrita). Kljub sledenju literarnim in družbenim normam mnoga posvetila vsebujejo tudi pomembna pojasnila razmerja in zveze med skladateljem in naslovnikom njegovega dela. Skrbno branje Gorzaniševih treh posvetil razkrije, da je Khisla in Dornberga Gorzaniš že dalj časa osebno poznal in zanj večkrat igral. Zasnova nagovora Dietrichsteinu, ki vključuje uvodno razglabljanje o glasbi in se nadaljuje s hvalospevom posvečenčevih vrlin, napeljuje na misel, da bi o njegovi dovzetnosti za glasbo in naklonjenosti utegnil izvedeti iz pripovedovanja, za posvetilo pa se je odločil po priporočilu nekoga drugega. Slikovite besedne zveze in metaforika prvih dveh posvetil nadalje navajajo k ugotovitvi, da sta Khisl in Dietrichstein tudi sama igrala lutnjo in bi jima v zbirki zapisani plesi s številnimi variacijami na priljubljene vzorce tistega časa ter improvizacijski ricercarji lahko služili kot predloga za igranje ali celo kot priročnik za umetnost diminuiranja in okraševanja. Da je Gorzaniš Khisla učil svojih veščin, potrjuje s prisposobito Hirona in Ahila izrečena skladateljeva želja, da bi svojega gospoda »razveseljeval s harmonijo lutnje«. Po grški mitologiji je bil namreč kentaver Hiron Ahilov učitelj, ki je mladeniča poleg vojskovanja, lova in zdravilstva učil tudi glasbe in igranja na kitaro. Še nazornejši je bil skladatelj v posvetilu Dietrichsteinu, ko predlaga, da mu bo sladke in blage sadeže prijalo okušati po »plemenitem vihtenju orožja, s katerim se hrabro bori na mejah, ki jih nadlegujejo Turki«, »da si z njimi pokrepča telo in razvedri duha«. Ne gre pa prezreti tudi dejstva, da so glasbeniki, ne samo bobnarji in trobentači, ampak tudi lutnjisti, pogosto spremljali mestne, deželne ali cesarske odposlance na njihovih potovanjih, pa tudi vojaške čete na bojnih pohodih in v vojaških utrdbah. Da je Gorzaniš leta 1558 na poti v Ljubljano igral tržaškim odposlancem, je bilo že omenjeno, verjetno pa se zdi, da je v teh letih vsaj občasno spremljal tudi Khisla na njegovih številnih poteh na Hrvaško. Gorzaniš tudi ni skoparil z besedami lastne hvale. V posvetilu druge zbirke je nove skladbe ocenil kot boljše od prvih, »prijetnejšega okusa«, »slajše« in »bolj blage«, v tretji pa je izpostavil svojo izkušnost in poznavalstvo.

Študije glasbenega pokroviteljstva in naročništva renesančnega obdobja opozarjajo na dve obliki glasbenega pokroviteljstva, ki se razlikujeta tako v repertoarju kot sprejemanju glasbe.²⁸ Prva oblika simbolizira družbeni položaj naročnika z glasbo, po tradiciji združeno z elitnimi razredi, ki so jo gojili na primer v dvornih kapelah. Druga oblika glasbenega pokroviteljstva simbolizirala družbeni položaj naročnika s kazanjem njegove umetniške občutljivosti, dobrega okusa in poznavanja. Zanj pričajo posvetila zvezkov posvetne glasbe, ki se sklicujejo na nadarjenost in glasbene sposobnosti ljudi iz višjih družbenih slojev. Tovrstne skladbe so dosegle svoj namen z izkazovanjem skladateljske tehnike, ki je ustrezala pretanjenemu okusu razreda. Razlika med obema oblikama pokroviteljstva je torej v substancialni ločitvi glasbenih repertoarjev, ki sta jih spodbujali glasbeno pokroviteljstvo in naročništvo oziroma drugačna simbolna funkcija v zvezi do naročnika.

Oblike in vsebine glasbenega pokroviteljstva, ki je bilo sprva vezano na živo iz-

²⁸ Prim. Claudio Annibaldi, Towards a theory of musical patronage in the Renaissance and Baroque: the perspective from anthropology and semiotics, *Recercare* 10 (1998), 173–181; isti, Introduzione, v: *La musica e il mondo. Mecenate e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, ur. Claudio Annibaldi, Bologna 1993, 9–43.

vedbo, so se razširile z razmahnitvijo glasbenega tiska v prvih desetletjih šestnajstega stoletja. Glasbena knjiga je za njenega naročnika pomenila sredstvo javnega prepoznavanja, natis pa je lahko naročil vsakdo, ki je zmozel nositi stroške njene izdelave. Poslej naročniki niso bili več le iz vrst običajnih plemiških in bogatih posvetnih pokroviteljev ali religiozних ustanov, ampak tudi nižje plemstvo, člani akademij, bogati trgovci in glasbeni ljubitelji, ki niso mogli vzdrževati lastnih glasbenikov, ter tudi skladatelji sami.²⁹ Študije o glasbenem tisku in izdajateljstvu nam prikazujejo dvojno finančno ureditev začetka glasbenega tiskarstva, ki je ostala prevladujoča za celo stoletje. Na eni strani so k tiskarjem prihajali naročniki z že pripravljenim glasbenim gradivom in za njegov natis predvidoma plačali tudi vse stroške izdelave. Na drugi strani so muzikalijske pripravljali tiskarji in založniki, da bi knjige prodajali in tako ustvarjali dobiček.³⁰ Uvodni posvetilni nagovori številnih glasbenih knjig iz tega časa, ki so jih podpisovali skladatelji, pa tudi tiskarji ali uredniki zbirk, so z besedami hvale kulture, učenosti in velikodušnosti izražali spoštovanje njihovim naslovnikom, plemenita gesta pa je neredko merila v nedoločno izraženo prošnjo za nagrado ali zahvalo za gmotno podporo kritja stroškov tiska. Tudi Gorzanis se je v posvetilih hvaležno spominjal že izkazane mu milosti in naklonjenosti s strani njegovih pokroviteljev, nedvomno pa je z omenjanjem njihove velikodušnosti oziroma radodarnosti (»generoso signor«, »generosissimo signor«) že v uvodnih nagovorih in tudi v besedilu samem namigoval na želeno nagrado.

S tiskarskima delavnicama Antonia Gardana in Girolama Scotta v Benetkah in njuno premišljeno založniško politiko je konec prve polovice 16. stoletja prišlo do velikega porasta glasbenega trga oziroma razširitve kategorije rednih kupcev glasbenih virov prek običajnih plemenitih ali bogatih posvetnih pokroviteljev in religiozних ustanov.³¹ Oba sta se dobro zavedala potencialnega tržišča in razlikovala med različnimi skupinami kupcev, ki so jih sestavljali poklicni glasbeniki, ljubitelji in začetniki oziroma profesionalni glasbeniki in poznavalci, ki so hlepeli po primerih najnovejših trendov, ter amaterji in priložnostnimi glasbeniki bolj konservativnega okusa.³² Slednji so težili h glasbi v lahkotnejšem slogu z razmeroma ozkim razponom notnih vrednosti, pogostimi odseki akordskega, skoraj homofonega komponiranja, in jasnimi kadenčnimi strukturami, kar jim je bilo v pomoč pri izvajanju.³³ Možnosti nagovarjanja širšega kroga publike prek tiska so se kmalu zavedeli tudi skladatelji, ki od natisa svojih skladb niso nujno pričakovali finančne koristi, ampak so gojili predvsem poklicna pričako-

²⁹ Prim. Jane A. Bernstein, *Print culture and music in sixteenth-century Venice*, Oxford 2001, 99–105.

³⁰ Prim. Stanley Boorman, The 500th anniversary of the first music printing: a history of patronage and taste in the early years, *Muzikološki zbornik* 37 (2001), 41.

³¹ Izdaje tiskarjev Gardana in Scotta so zbrane in opisane v katalogih del. Prim. Mary S. Lewis, *Antonio Gardano, venetian music printer, 1538–1569: a descriptive bibliography and historical study*, Vol. I, New York 1988; Vol. II, New York 1997; Jane A. Bernstein, *Music printing in renaissance Venice: The Scotto Press (1539–1572)*, New York, Oxford 1998.

³² Prim: Mary S. Lewis, Response: manuscripts and printed music in the world of patrons and collectors, v: *Atti del XIV congresso della Società internazionale di musica, Bologna 1987*, ur. Angelo Pompilio, Torino 1990, 320.

³³ Prim. Mary S. Lewis, *Antonio Gardano, venetian music printer, 1538–1569: a descriptive bibliography and historical study* 2, New York 1997, 65.

vanja.³⁴ Poleg glasbenih izdaj za določene svečane priložnosti, ki so jih želeli njihovi delodajalci, so številni skladatelji sestavljali zbirke madrigalov, chansonov, napolitan in plesov, s katerimi so se odzivali na povpraševanje na trgu oziroma uporabnikov, obenem pa so jim služile tudi za osebno predstavitev. Skladatelj in založnik sta pred natisom dela sklenila dogovor, ki je določal njune medsebojne obveznosti. Podrobnosti v zvezi z Gorzaniševimi dogovori niso znane, običajno pa naj bi določeno število izvodov pripadalo avtorju, preostale izvode pa je tiskar prodajal v Benetkah ali pošiljal svojim zastopnikom v večjih evropskih mestih.³⁵ Vsebina Gorzaniševih knjig je bila gotovo tržno zanimiva, saj je bila druga že dve leti po Scottovi izdaji ponovno postavljena in natisnjena pri Gardanu, tokrat brez posvetila.

Sledeč napisanemu lahko odgovorimo na vprašanje, zakaj je Gorzaniš izbral za individualne pokrovitelje svojih tiskov prav omenjene plemenite gospode. V posvetilih se Gorzaniš ni zahvaljeval za plačilo izdelave knjige v beneških delavnicah, ampak je osebno priporočal svoje storitve, čeprav vsled tega tudi denarna nagrada ali kako drugo darilo pokrovitelja zagotovo ni izostalo. Četudi so bili tiski naslovljeni le na izbrance, so skladatelju omogočali, da je prek njih nagovarjal vse stalne in potencialne lokalne naročnike svojih storitev, torej tiste, ki jim je kot lutnjist igral ali pa jih je teh spretnosti učil. Gorzaniš je bil namreč neke vrste svobodni glasbenik, potujoči virtuoz na lutnji, ki je moral sam skrbeti za krog svojih priložnostnih delodajalcev in zaščitnikov. To trditev najprepričljivejše potrjujejo prav naslovnice tiskov, od katerih nobena ne navaja njegove morebitne zaposlitve, temveč zgolj pripadnost mestu, kar je določalo in hkrati omejevalo območje njegovega delovanja. Doslej napisano lahko povzamemo v sklepni ugotovitvi, da izbrani visoki gospodje Hanns Khisl z gradu Fužine pri Ljubljani, radovljiški gospodar Moritz Dietrichstein in goriški upravitelj Vid Dornberg niso bili naročniki na njih naslovljenih tiskov. Posvetila so bila premišljena poteza skladatelja, s katero jim je priporočal svoje storitve, hkrati pa je njihov ugled in dobro ime tudi druge prepričal o kakovosti njegove glasbe.

³⁴ Prim. Jane A. Bernstein, Financial arrangements and the role of printer and composer in sixteenth-century Italian music printing, *Acta Musicologica* 63 (1991), 139.

³⁵ Prim. Jane A. Bernstein, *Print culture and music in sixteenth-century Venice*, Oxford 2001, 87–90.

Dedications of lute tablature books by Giacomo Gorzanis (Venice 1561, 1563, 1564)

Summary

The aim of the article is to introduce and analyse the introductory dedications of the first three lute tablature books by the blind Italian composer and citizen of Trieste, Giacomo Gorzanis (ca 1520 – between 1572 and 1578). Gorzanis's dedications to Hanns Khisl from castle Fužine near Ljubljana (Venice 1561), Moritz Dietrichstein from Radovljica (Venice 1563) and Vito Dornberg from Gorizia (Venice 1564) reveal his relations with his dedicatees. Comparison of the original literary texts and the latest studies of theories of patronage and sponsorship brought about new explanation of the significance and function of his dedications, which bring to light his connections with the aristocratic circles of the Inner Austrian lands.

Priloga

Diplomatičen prepis celotnega besedila posvetil in slovenski prevod. Prepis izvirnika vključuje nakazovanje velikih in malih črk in izvirno ortografijo. Zaključki vrstic so nakazani s poševnico, razlaga okrajšav je v oglatih oklepajih. Znak & je razvezan v »et«.

Posvetilo Giacoma Gorzanisa Hannsu Khislu iz prve knjige tabulatur za lutnjo (1561)

AL MOLTO MAGNIFICO ET GENEROSO SIGNOR / IL SIGNOR GIOVANNE KHISL DETTO DA KOLTEN PRVEN / Della CESAREA M[aestà] Dignissimo Conseglia et Supremo Pagator alle Frontere / et confini de Croatia. / Hauendo io à persuasione di piu miei amici periti dell'arte Musica dato in luce alchune mie fatiche, et / uigilie di Tabolatura, cauete si dalla lunga esperienza che gia molti anni ho col Liuto, come dalla / continua conuersatione et pratica di ualentissimi musici; ho giudicato esser uffitio mio farle uscire / sotto il Generoso et Magnifico uostro nome, il quale tra molti miei principali, et osseruandi Signori / tengo per principalissimo et osseruandissimo. Ne ui dee mancho esser caro (se ben sette auezzo al / nitrir dei Caualli, et al suono delle Trombe, et dei Tamburri) che il Gorzane seruitor Vostro diletto / à uoi con l'harmonia del Liuto di quello, che gia dilettasse Chirone con la Cithara ad Achille. Il quale qualhor dop- / po la fatica dell'arme et del combattere si riduceua ai padiglioni: haueua niun'altro maggior diporto che il concerto / della Musica et del suono. Vsciranno adunque sotto il felice et ualoroso uostro nome, queste mie fatiche

raccolte nel / picciol fascio di questo primo libro, le quali se dal benigno fauor uostro saranno accettate nel modo che io spero et / mi confido; prenderò ardire di darne in luce anche dellaltre. Fra tanto ui degnarete di prender insieme con questo / picciol dono la mia seruitu et fede che gia molto ui dedicai et donai. A cui bascio le Magnifiche Mani. / D[i] V[ostra] S[ignoria] Perpetuo Servitor Iacomo Gorzane Sonator di Liuto.

Prevzvišenemu in velikodušnemu gospodu Hannsu Khislu, imenovanemu Kaltenbrunški, cesarske visokosti spoštovanemu svetniku in višjemu plačniku na utrdbah in mejah Hrvaške.

Po prepričevanju mnogih mojih prijateljev, poznavalcev glasbe, sem dal na svetlo nekaj svojega truda in bedenja v tabulaturi, pri čemer sem se naslonil na svojo dolgoletno izkušnjo z lutnjo, kakor tudi na stalen pogovor z večšimi glasbeniki in njihove izkušnje. Imel sem za svojo dolžnost, da izidejo pod vašim velikodušnim in prevzvišenim imenom, katerega med svojimi mnogimi pomembnimi in spoštovanimi gospodi imam za najpomembnejšega in najbolj spoštovanega. Naj vam ne bo manj dragoceno, čeprav ste navajeni na rezgetanje konjev in zvok trobent in bobnov, da vas vaš služabnik Gorzani razveseljuje s harmonijo lutnje, kakor je že Hiron s kitaro razveseljeval Ahila. Njega je vsakič, ko si je po naporih orožja in bojevanja odpočil v šotoru, najbolj razvedrila ubranost glasbe in zvenenja. Pod vašim srečnim in junaškim imenom bo izšel torej v skromnem svežnju prve knjige zbran ta moj trud, in če ga boste z vašo dobrohotno naklonjenostjo sprejeli tako, kot upam in se priporočam, tedaj si bom drznil dati na svetlo tudi druge. Medtem blagovolite sprejeti skupaj s tem malim darom mojo podložnost in zvestobo, ki sem vam je veliko že posvetil in poklonil. Katerega prevzvišene roke poljubljam.

Vašega gospostva večni služabnik lutnjist Giacomo Gorzani.

Posvetilo Giacoma Gorzanisa Moritzu Dietrichsteinu iz druge knjige tabulatur za lutnjo (1563)

AL MOLTO MAGNIFICO ET GENERO[sissimo] S[ignor] MAVRITIO / de Metriehstain detto da Pizelsteten hereditario coppiero de l'Archiducato / de Carintia, possessore della Signoria: de Ballnberg, / Signor mio gratiosissimo. / IL DILETTO della Musica, come afferma il Diuino Platone abbraccia tutte l'altre disci- / pline, et tra le arti liberali ottiene il principato, forse perche questa scienza secondo la te- / stimonianza de sacri libri sola si ritroua nel Paradiso, et è, quiui da spiriti Angelici, diuisi in / Chori et Hierarchie nobilissimamente essercitata; Questo diletto de gratiosi, e dolci acenti, / che rallegrano li spiriti, et riducono finalmente l'huomo alla contemplatione delle cose celesti, / che io ho scorto di continuo esser possessore di una gran parte dell'inuito Animo uostro, mi ha dato / ardire, pocho considerando al merito della mia breue fatica, ma fidandomi più tosto nella singolare / humanità di Vostra Signoria che attende per anticho costume non il piccol dono, ma si bene il gran / d'animo del pouero donatore, a dedicarle humilmente li secondi frutti del mio solo et unico podere, li quali quando stan- / cho homai dall'esercitio Nobile dell'Armi, che in questi confini, molestati ogn'hora da Turchi, con bellissima copia dei più / fieri e bellicosi caualli, che di gran pregio escono di Tracia, con terror tremendo de nemici, estremo stupor delle genti, e so- / disfation grandissima dell'Inuitto FERDINANDO Primo Clementissimo: IMPERATORE, generosamente essercitate, vi / verrà commodo di assaggiare, per ristorar il

corpo lasso dalle fatiche et ralegrar il spirito trauagliato da pensieri, io mi cre / do, come che questi sono frutti dei primi più maturi, che ancho saranno di ragione al gusto più delicati, più dolci, e più soau; / Così li tolga il Cielo ogni infesto odore, et ogni sapor noioso et acerbo, et sempre mai puri et incorrotti li conservi. Acioche / la Signoria Vostra dogni tempo in eterna memoria dell'infinita affettion mia con animo grato, lieto e tranquillo se glusi, / se ne servi, et se gli goda, Alla cui gratia la perpetua seruitù mia con ogni debita humiltà raccomando. / D[i] V[ostra] S[ignoria] ILLUS[trissima] / Perpetuo et humil seruitore. / Iacomo Gorzanis.

Prevzvišenemu in največjemu gospodu Moritzu Dietrichsteinu, imenovanemu Pitzelstättski, dednemu točaju nadvojvodine Koroške, zakupniku gospostva Waldenberg. Gospod moj premilostni!

Veselje glasbe, kot pravi božanski Platon, zaobjema vse discipline in med svobodnimi umetnostmi doseže prvenstvo. Morda zato, ker se je po pričevanju svetih knjig samo ta veda znašla v raj, kjer jo najplemeniteje urijo angelske duše, razdeljene v zборе in hierarhije. To veselje do milih in sladkih poudarkov, ki razveselijo duha in slednjič človeka privedejo k razmišljanju o božanskih stvareh, sem opazil lastno vašemu neustrašnem duhu. Zato sem si drznil, kljub skromni vrednosti mojega malega truda, toda trdno zaupajoč edinstveni humanosti vaše gospode, ki po stari navadi ne čaka skromnega daru, temveč veličino duha revnega darovalca, ponižno pokloniti vam druge sadove svojega edinega imetja. Ko boste končno utrujeni od plemenitega vihtenja orožja, s katerim se z najlepšim parom visoko čislanih, najbolj divjih in bojevitih konj iz Trakije, v obupno grozo sovražnikov, s skrajnim začudenjem ljudi in v veliko zadoščanje nepremagljivega Ferdinanda I., najmilostljivejšega cesarja, hrabro borite na mejah, ki jih stalno nadlegujejo Turki, vam jih bo prijalo okušati, da pokrepčate telo, utrujeno od naporov, in razvedrite duha, izmučenega od skrbi. Upam, saj so ti sadeži zrelejši od prvih, da bodo še prijetnejšega okusa, slajši in bolj blagi. Naj jim nebo odvzame vsakršno sovražno slutnjo, vsak dolgočasen in nezrel priokus, in naj jih ohrani vedno pristne in nepokvarjene. Da bi se jih vaša gospoda s hvaležnim, veselim in mirnim duhom vse čase posluževala v večnem spominu moje neizmerne naklonjenosti, da bi ji služili in da bi razveseljevali njega, kateremu milosti z vso ponižnostjo priporočam svojo večno podložnost.

Vašega prečastitljivega gospostva večni in ponižni služabnik Giacomo Gorzanis.

Posvetilo Giacoma Gorzanisa Vidu Dornbergu iz tretje knjige tabulatur za lutnjo (1564)

AL MOLTO MAGNIFICO ET CLARISSIMO SIGNOR / IL SIGNOR VITO DE DORIMBERGO BENEMERITO / Caualliero Aureato et de sua Cesarea Maesta Consigliero et dignissimo / Logotenente dello Illustrissimo Contado di Goritia. / Signor mio Gratosissimo. / Non senza marauiglia saran riguardate queste mie fatiche, considerando che, io priuo di lume, ho- / ra pressuma di darle in luce. Ma chi riuolgera nell'animo che molti per darsi alla contemplatione / delle cose: habitarono le proffondo cauerne, et le oscure grotte, et che quel gran Philosopho De- / mocrito uoluntariamente si priuò del lume de gli occhi, giudicando che i pensieri dell'animo sa- / rianno piu disposti et piu accuti nel contemplar le raggioni della natura, se gli liberasse della ua- / ghezza del uedere, lasciarla in tutto di marauigliarsi.

Ne cio dico perche mi tenga tale, che i miei / pensieri ascendano all'altezza di cosi grandi huomini, ma perche se pur è ponto de pensiero in me, si sappia che piu / unitamente et con piu accutezza possedo io cieco questo poco che non farei per auentura quel molto, che la natu- / ra uedendo mi concedesse. Ma come si sia, tale finalmente è stato il mio basso pensiero (non sia per arroganza detto, / ma per uerità) che ha potuto non solo indurre, ma quasi spronare l'alto pensiero de i ualentissimi musici à dar fuo- / ri queste mie uigilie. Le quali fra me stesso lungamente ripensando sotto cui nome douessero comparire à gli occhi / delli huomini, tra molti miei Illustri Signori et Patroni, che io inchino et osseruo, principale mi sette occorso uoi / Signor Clarissimo, il quale per la peritie delle nobili discipline et scientie piu adentro conoscerà il bello et il bono, / che è in loro, se pur ve nè mica, che altri non fariano: Veranno adunque esse mie fatiche et uigilie in luce sotto al / felicissimo et splendidissimo nome uostro, il quale alla cecita de gli uni et gli altri occhi miei sarà fidelissima scorta, / et lume clarissimo: alla cui gratia et fauore dedicando insieme col picciol dono la grandissima mia fede et seruitù / perpetuamente mi raccomando et bascio le mani. / D[i] V[ostra] S[ignoria] Clarissima humilissimo seruitor Giacomo Gorzanis.

Prezvvišenemu in presvetlemu gospodu Vidu Dornberškemu, zaslužnemu posvečenemu vitezu in njegove cesarske visokosti svetniku, častitljivemu upravitelju najslavnejše goriške grofije. Gospod moj najmilejši!

Z začudenjem boste gledali ta moj trud, upoštevajoč da sem brez svetlobe, ki si ga sedaj drznem dati na svetlo. A kdo bi oporekal, da so mnogi za poglobljeno razmišljanje o stvareh stanovali v globokih votlinah in temnih jamah ter da si je veliki filozof Demokrit prostovoljno odvzel vid, ker je menil, da bodo misli duha bolj dojemljive za premišljevanje o bistvu stvari, če jih osvobodi privlačnosti gledanja, da se ničemur več ne čudijo. Ne govorim tega, ker bi si domišljjal, da moje misli dosegaajo veličino tako mogočnih mož, ampak da bi se zvedelo, čeprav se je ta misel porodila v meni, da to malo, kar imam, slep obvladujem bolj enotno in natančneje, kot bi z dogodivščinami, ki bi mi jih narava dopustila z videnjem. Kakorkoli že, je resnica ta, da je moja skromna misel nazadnje ne le spodbudila, ampak kar priganjala plemenito misel večjih glasbenikov, da izdajo ta moja bedenja. Sam pri sebi sem dolgo premišljeval, pod čigavim imenom naj se prikažejo pred oči ljudi. Med mojimi mnogimi slavnimi gospodi in zaščitniki, ki se jim spoštljivo priklanjam, sem se tokrat spomnil na vas kot najpomembnejšega, presvetli Gospod, ki boste zaradi izkušenosti v žlahtnih disciplinah in znanosti globlje spoznali lepo in dobro, ki je v njih, kar drugi ne bi, čeprav je za vas to le drobtina. Ti moji napor in bedenja bodo torej zagledali luč pod vašim radostnim in prekrasnim imenom, ki bo najzvestejši vodnik in najsvetlejša luč slepoti mojih oči. Katerega milosti in naklonjenosti se skupaj z malim darom priporočam in poljubljam roke, posvečujoč svojo neizmerno zvestobo in večno podložnost.

Vašega presvetlega gospostva najponižnejši služabnik Giacomo Gorzanis.

Zgodnja duhovna monodija v notranjeavstrijskih deželah in prispevek Isaaca Poscha

Metoda Kokole

Leta 1989 je Danilo Pokorn objavil prvo razpravo v slovenskem jeziku, ki je bila v celoti posvečena skladatelju Isaacu Poschu.¹ V svojem besedilu je povzel vsa dotedanja spoznanja o tem zanimivem glasbeniku, ki ga je Dragotin Cvetko že povsem integriral v zgodovino slovenske glasbene umetnosti, čeprav o njegovem življenju pred prihodom v Celovec takrat ni bilo še nič znanega. Prav zaradi mnogih neznank mi je kot kandidatki za podiplomski študij muzikologije takratni upravnik Muzikološkega inštituta Danilo Pokorn skupaj z Dragotinom Cvetkom in Jožetom Sivcem predlagal, da za magistrsko delo in pozneje doktorsko disertacijo raziščem vse o življenju in delih Isaaca Poscha. Tematika, ki sem jo z veseljem sprejela, se je izkazala za več kot samo slovenskega pomena in izkristalizirali sta se predvsem dve smeri nadaljnega raziskovalnega dela, inštrumentalni plesi za sestav štirih ali petih glasbil in umestitev njegovih motetov za en oziroma nekaj pevskih glasov in inštrumentalno spremljavo, zapisano v obliki šifrirane basove melodije. Čeprav je raziskava v svojem biografskem delu pokazala, da Posch ni bil Kranjec, tako kot Gallus, in torej poslovenjena pisava imena ni bila upravičena, je skladateljevo glasbeno zapuščino, ki je nastajala prav v času njegove bolj ali manj stalne prisotnosti na prostoru današnje Slovenije, nedvomno potrdila njegov več kot le lokalni pomen. Svojo razpravo o *Zgodnji duhovni monodiji v notranjeavstrijskih deželah in prispevku Isaaca Poscha* z najlepšimi spomini in hvaležnostjo za njegove spodbude pri nastajanju mojega osnovnega dela o tem skladatelju posvečam Danilu Pokornu.

V deželah Notranje Avstrije² se je prodiranje italijanskega oz. natančneje beneškega tipa zgodnje koncertantne duhovne monodije v prvih desetletjih 17. stoletja izražalo

¹ Danilo Pokorn, *Obraz iz glasbenega baroka na Slovenskem: Izak Poš, v: Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, ur. Aleksander Skaza in Ada Vidovič Muha, Ljubljana 1989, 465–474. Danilo Pokorn je tudi avtor gesla o Poschu v *Enciklopediji Slovenije: Posch, Isaac, Enciklopedija Slovenije*, zv. 9, Ljubljana 1995, 158.

² Notranja Avstrija z upravnim središčem v Gradcu je tedaj obsegala avstrijske dedne dežele Štajersko, Koroško, Kranjsko ter Goriško grofijo in mesto Trst. Od leta 1598, ko je bil tudi uradno prepovedan protestantizem, ki se je v drugi polovici prejšnjega stoletja močno razširil in ukoreninil predvsem med meščanstvom in plemstvom, so se cerkvene oblasti zopet močno navezale na Italijo. K uspehu cerkvenih prizadevanj je nedvomno pripomogla tudi osebna vnema samega nadvojvode Ferdinanda, ki je leta 1595 prevzel upravljanje Notranje Avstrije, preden je bil leta 1619 okronan za svetega rimskega cesarja in se je v tej vlogi preselil na Dunaj. Glede splošne zgodovine Notranje Avstrije glej *Inner-Österreich 1564–1619*, ur. Alexander Novotny in Berthold Sutter, Graz 1967, in Jean Bérenger, *A History of the Habsburg Empire 1273–1700*, London in New York 1994, 232–233 in 238–239. Splošno glede položaja

na vsaj dveh ravneh: v neposredni ustvarjalnosti italijanskih skladateljev, ki so delovali v notranjeavstrijskih glasbenih središčih – predvsem v okviru kapele dvora nadvojvode Ferdinanda v Gradcu, a tudi v Ljubljani, v Celovcu in v nekaterih pomembnejših cerkvenih kapelah – in v poustvarjalnih prizadevanjih, o katerih še danes zanesljivo pričča nekaj ohranjenih popisov muzikalij iz obravnavanega obdobja. Pri drugem vidiku je nedvomno pomembno dejstvo, da so bile omenjenim glasbenim središčem Benetke geografsko sorazmerno blizu, kar je omogočalo sorazmerno hitri dotok tudi najnovejše glasbene literature, ki so jo prav takrat v velikih količinah na trg pošiljali beneški glasbeni tiskarji.³ Še bolj kot sama bližina pa je k poznavanju najsodobnejših glasbenih del pripomoglo vladarjevo veliko osebno zanimanje za glasbeno umetnost in njegov naklonjeni odnos do glasbenikov, ki se kaže v vrsti posvetil. Ker so nadvojvodovemu zgledu sledili tudi nekateri drugi plemeniti mecenji, je prav geografski prostor, ki je bil tedaj širše naseljen z etnično slovenskim prebivalstvom, bistveno pripomogel k prodoru novih glasbenih tokov v avstrijske in nato severneje ležeče nemške dežele.

Leto 1614 je bilo glede sprejemanja dobro desetletje obstoječe nove oblike duhovne glasbe, primerne tudi za potrebe manjših in ubožnejših cerkva ali pa domačega bogoslužja, odločilnega pomena. V tem letu je bil za vodjo graške dvorne kapele imenovan beneški organist in skladatelj Giovanni Priuli (ok. 1575–1626).⁴ V Gradec je takrat na posebno vabilo s poljskega dvora pripotoval Giovanni Valentini (1582/3–1649), po Liberatiju učenec Giovannija Gabrieliya v Benetkah, in je bil takoj nastavljen za prvega organista.⁵ Morda ni naključje, da je prav v letu 1614 v Gradcu deloval tudi avstrijski učenec italijanskega skladatelja Antonia Cifre, Heinrich Pfendner (ok. 1590–ok. 1631),⁶

na Kranjskem in Koroškem glej tudi Andrej Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, Ljubljana 1967, predvsem 129–132; Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978; Helmut Rumpler, Sozialer Wandel und Gegenreformation in Klagenfurt, v: *Katholische Refrom und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628*, ur. Werner Drobesh, Klagenfurt 1994, 573–597; Alfred Einstein, Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglicher Höfen in Innsbruck und Graz, *Studien zur Musikwissenschaft* 21 (1934), 3–52, in Josef-Horst Lederer, Musikalische Beziehungen zwischen Graz und dem südlichen Innerösterreich zur Zeit der Gegenreformation, v: *Kontakte Österreichischer Musik nach Ost und Südost*, ur. Rudolf Flotzinger, Graz 1978, 59–68.

³ V zvezi z uveljavitvijo novega sloga koncertantnih motetov za en oz. nekaj glasov in inštrumentalno spremljavo, zapisano v obliki bassa continua, v severni Italiji oz. množično tiskanje tovrstnih zbirk in antologij v Benetkah glej Jerome Roche, *North Italian Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, predvsem 28–31.

⁴ Jerome Roche/Steven Saunders, Priuli [Prioli], Giovanni, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 20, 2. izd., London [etc.] 2001, 384–385. O glasbenih prizadevanjih graškega dvora glej Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, o Priuliju predvsem 199, in Steven Saunders, *Cross, Sword and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)*, Oxford 1995, glede Priulija predvsem 61–64.

⁵ Hellmut Federhofer/Steven Saunders, Valentini, Giovanni, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 26, 2. izd., London [etc.] 2001, 209–211. Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, 219, in Steven Saunders, *Cross, Sword and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)*, Oxford 1995, 64–66.

⁶ A. Lindsey Kirwan/Erich Schwardt, Pfendner, Heinrich, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 19, 2. izd., London [etc.] 2001, 539–540.

ki je pri tamkajšnjem dvornem tiskarju Georgu Widmanstetterju izdal najzgodnejšo zbirko koncertantnih motetov za dva do osem glasov, izpod peresa kakega avstrijskega skladatelja, *Delli Motetti a due tre, etc. voci. Libro primo*.⁷

V zvezi z glasbenimi prizadevanji notranjeavstrijske dežele Kranjske in tudi širše pa je ključnega pomena dejstvo, da se je prav leta 1614 v koroško prestolnico Celovec priselil Isaac Posch (ok. 1591–1622/23), ki je slabo desetletje pozneje v nemškem Nürnbergu tiskal zbirko motetov za en do štiri glasove v izrazito italijanskem slogu⁸ in s tem neposredno pripomogel k širitvi novega načina pisanja duhovne glasbe na sever. Glede uveljavitve novega sloga v notranjeavstrijskih deželah je treba omeniti še enega italijanskega člana graške glasbene kapele, cesanskega grofa Bartolomea Mutisa (ok. 1575–1623),⁹ ki je 1613., samo leto pred zgoraj izpostavljenim prelomnim letom 1614, v Benetkah izdal prvo zbirko monodičnih duhovnih skladb, ki so nastale na Avstrijskem, *Musiche a una, doi e tre voci*.¹⁰ Ne nazadnje je pomemben tudi izid graškemu nadvojvodi Ferdinandu posvečene antologije *Parnassus Musicus Ferdinandeus* v Benetkah leta 1615. V njej je svoje monodične motete objavilo tudi več pomembnih članov dvorne kapele.¹¹

Italijanski skladatelji, še posebno beneški, so bili v Gradcu dobrodošli tako iz vladarjevega osebne nagnjenja h glasbi – nadvojvoda je celo sam izbiral najboljše glasbenike za svojo kapelo – kot seveda tudi iz verskih in političnih razlogov.¹² (Glej tudi Prilogo 1.) Protireformacija, za katero se je tako vneto zavzemal nadvojvoda Ferdinand, je s seboj nujno prinesla večji vpliv Italije na vseh področjih kulturnega življenja, ne samo v Gradcu in na dvoru, temveč tudi v drugih središčih, in vsaj do leta 1619, ko je po kronanju za svetega rimskega cesarja Ferdinand svojo glasbeno kapelo preselil na Dunaj, je bil Gradec vodilno središče ustvarjanja duhovne monodije ne samo v Notranji Avstriji, temveč celo širše v celem avstrijskem cesarstvu. Graška kapela je bila tedaj na-

⁷ Axel Beer, *Die Annahme des 'stile nuovo' in der katholischen Kirchenmusik Süddeutschlands*, Tutzing 1989, predvsem 225–226 in 239–243. Tiskar Widmanstetter je v Gradcu deloval od leta 1587 in je do leta 1614 natisnil tudi devet glasbenih tiskov, poleg Pfendnerjeve zbirke še *Cantiones sacrae* Orlanda di Lassa, zbirko njegovega sina Ferdinanda di Lassa, dve zbirki Georga Possa itd. Glej tudi Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, 43–44 in 191–192.

⁸ Isaac Posch, *Harmonia concertans. Id est cantiones sacrae (quas concertus Itali vocant) ...*, Nürnberg 1623.

⁹ Hellmut Federhofer, Mutis, Bartolomeo, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 17, 2. izd., London [etc.] 2001, 563.

¹⁰ Moderna izdaja: *Frühmeister des stile nuovo in Österreich: Bartolomeo Mutis conte di Cesana, Francesco Degli Atti, Giovanni Valentini*, ur. Othmar Wessely in Erka Kanduth, v: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, zv. 125, Graz 1973. Glej tudi Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, 185.

¹¹ Hellmut Federhofer, Graz Court Musicians and their Contribution to the Parnassus Musicus Ferdinandeus (1615), *Musica disciplina* 9 (1955), 167–244.

¹² Poleg omenjenih monografij Hellmuta Federhoferja in Stevena Soundersa glej tudi Ingrid Schubert, Graz: II. Von den Anfängen bis zur Übersiedlung der Grazer Hofkapelle nach Wien (1619), v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 3, Kassel [etc.] 1995, 1596–1955, in Othmar Wessely, Das Werden der barocken Musikkultur, v: *Musikgeschichte Österreichs*, zv. 1, ur. Rudolf Flotzinger in Gernot Gruber, Wien [etc.] 1995, 259–263 in 268–272.

predneje usmerjena od same cesarske na Dunaju. Že omenjena antologija *Parnassus Musicus Ferdinandeus*, ki jo je leta 1615 posvetil urednik Giovanni Battista Bonometti, tenorist graške dvorne kapele, nadvojvodi Ferdinandu, po svoji vsebini izraža glasbena prizadevanja dvornih skladateljev in širšo povezanost vladarjeve kapele z najpomembnejšimi beneškimi in severnoitalijanskimi mojstri te glasbene zvrsti.

Antologijo, ki vsebuje 57 motetov za en do pet glasov in basso continuo, je natisnil takrat verjetno najpomembnejši beneški tiskar Giacomo Vincenti, posvetilo, tiskano takoj za naslovnico, pa je napisal že omenjeni Bonometti 30. aprila 1615 v Gradcu.¹³ Ferdinandov dvor primerja z glasbenim Parnasom in s tem namiguje na vlogo nadvojvode kot zaščitnika umetnikov. Od 32 sodobnih skladateljev, katerih skladbe je objavil Bonometti, je svoja dela prispevalo kar devet članov graške glasbene kapele in prav njihov prispevek razumljivo predstavlja skoraj polovico vse zbirke. Poleg pretežno italijanskih skladateljev, med katerimi so celo tako zveneča imena kot Claudio Monteverdi,¹⁴ je tudi nekaj avstrijskih in južnonemških sodobnih avtorjev, predvsem seveda tisti, ki so službovali v Gradcu: Raimondo Ballestra (4 moteti), Georg Poss (2 moteta) in Alessandro Tadei (1 motet). Poss in Tadei sta bila oba iz Gradca poslana na študijsko izpopolnjevanje v Benetke k Giovanniju Gabrielliju, ki je bil z graškim dvorom tudi osebno povezan. Leta 1600 je bil namreč povabljen, da v štajerski prestolnici igra orgle pri poroki Ferdinanda z Anno Mario Bavarsko. Količinsko je od graških glasbenikov največ motetov, pet, prispeval Giovanni Valentini, prvi dvorni organist in pozneje dvorni kapelnik na Dunaju. Sledijo mu tedanji kapelnik Giovanni Priuli s štirimi moteti, Bartolomeo Mutis z dvema, Michelangelo Rizzi in Giovanni Sansoni prav tako z dvema ter Alessandro Bontempo z eno skladbo. (Glej tudi Prilogo 1.)

Glasbene aktivnosti graške dvorne kapele se značilno kažejo tudi v nekaj ohranjenih seznamih glasbene literature, ki so jo v drugem desetletju uporabljali v Ljubljani, na Krki na Koroškem in v Beljaku, prav tako na Koroškem. V izboru muzikalij, ki jih je v drugem desetletju 17. stoletja hranila ljubljanska stolna cerkev in so bile po nalogu takratnega knezoškofa Tomaža Hrena¹⁵ leta 1620 popisane v slavnem inventarju (*Inventarium librorum musicalium ecclesiae cathedralis Labacensis*), ne preseneča izvod antologije *Parnassus Musicus Ferdinandeus* kot tudi ne vrsta drugih skladb iz zbirk malih koncertantnih motetov avtorjev, ki so delovali v Gradcu. (Glej tudi seznam v Prilogi 2a.) Za občutno prisotnost zadnjih na Kranjskem je nedvomno odgovoren Hren osebno, saj je njihova dela in v Gradcu izvajana dela njihovih italijanskih sodobnikov v času svojega bivanja na notranjeavstrijskem dvoru od leta 1614, ko je bil imenovan za vladarjevega svetovalca,¹⁶ lahko neposredno spoznal. Zdi se celo, da so nekatera dela,

¹³ Faksimile posvetila je objavljen v: Giovanni Priuli, *Vier Generalbaßmotetten aus dem Parnassus Musicus Ferdinandeus (1615)*, ur. Hermann J. Busch, v: *Musik alter Meister*, zv. 23, Graz 1970, IX.

¹⁴ O Monteverdijevem odnosu do raznih članov habsburškega dvora od leta 1598 dalje glej Herbert Seifert, *Monteverdi und die Habsburger*, v: *Claudio Monteverdi und die Folgen*, ur. Silke Leopold in Joachim Steinheuer, Kassel [etc.] 1998, 77–92.

¹⁵ O Hrenu glej August Dimitz, *Geschichte Krains*, zv. 3, Ljubljana 1876, 235–409, in Ana Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti*, Ljubljana 1988. O njegovem odnosu do cerkvene glasbe glej tudi Edo Škulj, *Škof Tomaž Hren in cerkvena glasba*, *Bogoslovni vestnik* 52 (1992), 110–120.

¹⁶ V izvorniku: »Rat und Statthalter«.

ki jih inventar navaja, v Ljubljano prišla prav iz Gradca, kot darila knezoškofu, znane-
mu mecenu umetnikov in predvsem velikemu ljubitelju glasbene umetnosti.¹⁷ Morda
je nekatera ob selitvi kapele in muzikalij na Dunaj leta 1619 celo sam vzel za potrebe
svoje kapele v Gornjem Gradu in stolne cerkve v Ljubljani. Nedvomno bi si tako lahko
razlagali prisotnost šestih kornih knjig, ki jih je prepisal graški dvorni basist Georg
Kuglmann, eno pa je njegov sin Karl leta 1616 osebno podaril in posvetil Tomažu
Hrenu, v Ljubljani oz. pred tem v Gornjem Gradu.¹⁸

V ljubljanskem inventarju je bilo popisanih skupaj 317 enot, glavnina leta 1620,
dodatki pa še dvakrat do okoli leta 1628.¹⁹ Nekaterne enote so pri reviziji že manjkale
in so kot »manjkajoče« tudi označene.²⁰ Glasbena dela so razdeljena v razdelke: maše,
psalmi, moteti, madrigali, instrumentalne skladbe itd. Zanimivo je, da je cel razdelek
posvečen koncertantnim skladbam z bassom continuum.²¹ Iz Priloge 2a je razvidno,
da je bilo dvanajst zbirk novih koncertantnih motetov pridobljenih pred letom 1620 in
deset pozneje. Z eno samo izjemo – že omenjeno zbirko graškega skladatelja Heinricha
Pfundnerja iz leta 1614 – so vsi avtorji Italijani. Najmanj je presenetljiva prisotnost
neznane in že takrat manjkajoče dvoglasne rokopisne zbirke *Cur Mundus* Raimunda
Ballestre, saj je skladatelj na Hrenovo povabilo v Ljubljani leta 1611 preživel vsaj mesec
dni.²² Morda je prav tedaj napisal tudi navedeno izgubljeno delo. V stolnici so imeli za
izvajanje na voljo tudi dve zbirki Alessandra Grandija (1586–1630) in kar pet Giacoma
Finettija (?–ok. 1631). Finetti je tako kot sam pionir nove zvrsti, Lodovico da Viadana,
užival veliko priljubljenost v severni Italiji, predvsem pa tudi severno od Alp v nemško
govorečih deželah.²³

¹⁷ Iz ohranjenih dokumentov je razvidno, da je Hren veliko notnega gradiva tudi kupoval, prek
raznih posrednikov, pretežno Benečanov. Glej Ana Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža
Hrena v slovenski likovni umetnosti*, zv. 2, Ljubljana 1988.

¹⁸ NUK Rokopisna zbirka, Ms. 339–344. Glej tudi Edo Škulj, *Hrenove korne knjige*, Ljubljana
2001. Leta 1616 Hrenu posvečena knjiga (Ms. 344) vsebuje litanije štirih italijanskih sklada-
teljev (Pietro Antonio Bianco, Simone Gatto, Francesco Rovigo in Orazio Vecchi). Posvetilo
se glasi: »Illustrissimo et Reuerendissimo Principi D[omi]no D[omi]no Thomae Ep[iscop]o
Labacensi, nec non Serenissimo Ferdinando Arciduci Austriae etc. a Consiliis, et eiusdem
Excelsi Regiminis Locumtene[n]ti meritissimo, D[omi]no et Principi suo Clementissimo. Hunc
Litaniarum librum a Georgio Kuglmanno Bassista propria manu scriptum atq[ue] post se re-
lictu[m] humillime obtulit. Filius eius Carolus Kuglamn. J. V. D. Anno 1616.« Glej tudi Janez
Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978, 33–35, in
Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und
Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, 46 in 96 (z nekaterimi nedoslednostmi
v prepisu).

¹⁹ Splošno o inventarju glej Dragotin Cvetko, Ein unbekanntes Inventarium musicalium aus dem
Jahre 1620, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 8 (1958), 77–80, in Janez Höfler, *Glasbena umetnost
pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978, 36–41.

²⁰ V izvorniku: »deest« ali »desunt«.

²¹ V izvorniku: »Sacrae cantiones, Cantus Concertati cum basso generali«.

²² Znano je, da je Ballestra za slovesnost v Ljubljani napisal mašo in z Ljubljano je dokumentirano
vzdrževal stike tudi po vrnitvi v Gradec. Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in
baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978, 17.

²³ O priljubljenosti teh avtorjev v Svetem rimskem cesarstvu glej Metoda Kokole, *Isaac Posch
»Diditus Eois Hesperisque plagis« – Slavljen v deželah Zore in Zatona* Ljubljana, 1999, 144–154,

Podoben repertoar kot v ljubljanski stolnici so sodeč po tamkajšnjem popisu muzikalij iz leta 1622 izvajali tudi v stolni cerkvi na Krki na Koroškem.²⁴ Inventar je bil napisan na pobudo tamkajšnjega knezoškofa Johanna Jakoba Lamberga (1561–1630)²⁵ in med skupaj 44 deli navaja kar 17 zbirk zgodnje duhovne monodije (glej tudi seznam v Prilogi 2b); med avtorji so poleg že omenjenih beneških mojstrov Grandija in Finettija navedeni tudi trije izvodi Viadanovih *Cento concerti ecclesiastici*, pa Pfindnerjevi *Delli motetti* in zbirke Agostina Agazzarija, Seraphina Patte in Antonia Cifre. Ne presenečata tudi dva izvoda antologije *Parnassus Musicus Ferdinandeus*. Podobnost med repertoarjema v Ljubljani in na Krki je morda tudi posledica tega, da sta imela oba naročnika popisov in skrbnika škofij, Hren in Lamberg, na dvoru v Gradcu enako svetovalno službo in sta repertoar poznala iz prve roke.

Poleg obeh omenjenih stolnih inventarjev se je ohranil tudi dovolj obsežen in z njima primerljiv inventar muzikalij župnijske cerkve sv. Jakoba v Beljaku.²⁶ Popis nosi letnico 1626, vendar je bilo nekaj muzikalij pripisanih pozneje, leta 1630. Vsega skupaj navaja 52 enot, od katerih je osem zbirk koncertantnih motetov (glej tudi seznam v Prilogi 2c). Poleg Viadanovih *Cento concerti ecclesiastici*, Finettijeve prve knjige koncertov izpred leta 1611 in Pfindnerjevih motetov iz leta 1614 inventar v dopisanem delu na dveh mestih navaja tudi motete v Celovcu delujočega Isaaca Poscha.²⁷

Prvič so Poscheve »pesmi«²⁸ zabeležene na šestintridesetem mestu skupaj z antologijo *Viridarium musicum* Johanna Simona Recherja²⁹ in drugič na štiridesetem mestu, samostojno, s pripombo, da parti niso na voljo, ker so v uporabi.³⁰ Glede na to, da je pr-

in Jerome Roche, 'Aus den berühmtesten italiänischen Autoribus': Dissemination North of the Alps of the Early Baroque Italian Sacred Repertory through Published Anthologies and Reprints, v: *Claudio Monteverdi und die Folgen*, ur. Silke Leopold in Joachim Steinheuer, Kassel [etc.] 1998, 13–28.

²⁴ Popis je objavljen v: Hellmut Federhofer, *Italienische Musik am Höfe des Fürstbischofs von Gurk, Johann Jakob von Lamberg (1603–1630)*, v: *Collectanea historiae musicae*, zv. 2, Firenze 1957, 163–178 (popis: 172–177).

²⁵ Peter G. Tropper, *Lamberg, Johann Jakob von*, v: *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reichs 1448 bis 1648*, ur. Erwin Gatz, Berlin 1996, 402–403. Lamberg je bil rojen na Kranjskem. Študiral je v Salzburgu in v Rimu. Od leta 1603 do svoje smrti je bil škof na Krki na Koroškem. Notranjeavstrijski dvorni svetovalc je bil med letoma 1613 in 1629.

²⁶ Popis je objavljen v: Hellmut Federhofer, *Das Musikleben in Villach bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, v: *900 Jahre Villach; neue Beiträge zur Stadtgeschichte*, ur. Wilhelm Neumann, Villach 1960, 301–307.

²⁷ Isaac Posch se je rodil ok. 1591 v Kremsu ob Donavi. Med letom 1597 in jesenjo 1606 oz. pomladjo 1707 se je šolal na latinski humanistični protestantski šoli v Regensburgu. Kje se je mudil do 1614, ko je prišel v Celovec, ne vemo. Od leta 1617 do 1622 je večkrat in tudi daljša obdobja delal na Kranjskem, kjer je popravljal glasbila. V tem času je napisal in v Nemčiji dal natisniti dve zbirki inštrumentalnih plesov in eno zbirko duhovnih koncertov. Umril je med 24. decembrom 1622 in 31. marcem 1623 verjetno na Koroškem ali Kranjskem. O Poschu in njegovih delih glej Metoda Kokole, *Isaac Posch »Deditus Eois Hesperisque plagis« – Slavljen v deželah Zore in Zatona*, Ljubljana 1999.

²⁸ V izvorniku: »Gesäng«.

²⁹ *Viridarium musicum, in quo concerti auctorum praestantissimum voce sola, binis-octonisque vocibus decantandi*, Neuburg 1628.

³⁰ V izvorniku: »5 partes Isaaci Posch seind nicht eingefunden, sondern nur geheftet, habens

va navedba Poschevih skladb zelo splošna, bi bilo mogoče sklepati, da ni šlo za tiskano zbirko *Harmonia concertans*, kot je zapis interpretiral Hellmut Federhofer, temveč za nekaj avtorjevih rokopisov, ne nujno identičnih s skladbami, ki jih je skladateljova vdova v omenjenem tisku objavila. To, da je Posch napisal več kot 42 tiskanih motetov, neposredno dokazujejo nekateri rokopisni prepisi, ki jih danes hrani Saška deželna knjižnica v Dresdnu,³¹ iz dokumentacije o delovanju kranjskih deželnih stanov v Ljubljani pa tudi vemo, da jim je skladatelj v februarju leta 1621 posvetil osem motetov, za kar so ga nagradili s tridesetimi zlatniki.³²

Iz druge omembe lahko sklepamo, da so skladbe glasbeniki v času popisa dejansko uporabljali, saj zapisovalec navaja, da zaradi trenutne rabe glasovni zvezki niso bili zvezani.³³ Zanimivo je, da zapisovalec omenja violiniste,³⁴ ki da imajo note za vajo, znano pa je, da Poschevi doslej znani moteti nimajo violinskih partov. Možni sta seveda dve razlagi: prvič, da se je izraz »Geiger« morda lahko v 17. stoletju vrstno uporabljal za glasbenike, ali pa je beseda »Gesang« pomenila kakršno koli skladbo in so imeli v beljaški stolnici Poscheva inštrumentalna dela, kar se zdi seveda manj verjetno. Najbolj revolucionarna bi bila nedvomno domneva, da je Posch napisal tudi nekaj motetov z violinskimi parti, po zgledu največjega beneškega mojstra takega moteta Alessandra Grandija.

Poschev motetni slog, kot ga kažejo rokopisne skladbe in predvsem moteti zbirke *Harmonia concertans*,³⁵ je za avtorja, izhajajočega iz avstrijsko-nemške protestantske tradicije, izjemno blizu italijanskemu oz. celo beneškemu načinu skladanja te vokalne oblike. Že na naslovnici skladatelj tudi sam omenja italijanske zglede (»svete pesmi, ki jih Italijani imenujejo koncerte«),³⁶ in v kratkem uvodu, namenjenem izvajalcem, še jasneje razloži, da se morajo skladbe nujno izvajati z inštrumentalno spremljavo, na način, kot ga je že razložil Lodovico da Viadana. Kljub temu se Poschevi moteti slogovno ne vežejo toliko na starejšega Viadano kot na bolj ekspresivni slog sodobnikov, italijanskih glasbenikov, ki so delovali na bližnjem graškem dvoru, in beneških mojstrov, kot so Giacomo Finetti, Alessandro Grandi in celo Claudio Monteverdi. Kljub italijanski usmerjenosti pa zbirka ni izšla v Benetkah ali v Gradcu, temveč pri protestantskem ti-

der Zeit die Geiger und tern Handen zu ihrer Yebung, seind sie ainmal zum collecto Viridario Simonis Recheri hinzugebunden.« Glej Hellmut Federhofer, *Das Musikleben in Villach bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, v: *900 Jahre Villach; neue Beiträge zur Stadtgeschichte*, ur. Wilhelm Neumann, Villach 1960, 306.

³¹ Metoda Kokole, *Isaac Posch »Diditus Eois Hesperisque plagis« – Slavljen v deželah Zore in Zatona*, Ljubljana 1999, 186 in 266.

³² V izvorniku: »8 Gesanngbücher«. Glej tudi Metoda Kokole, *Isaac Posch »Diditus Eois Hesperisque plagis« – Slavljen v deželah Zore in Zatona*, Ljubljana 1999, 52.

³³ Navedenemu zapisu brez zaporedne številke sledi še pripis, da »ima organist še nekaj novih nevezanih glasovnih knjig pri sebi in da le-te tudi pripadajo cerkvi. To je lastnoročno pripisal taktatni organist in kantor v Beljaku Gabriell Schenperger. Te zvezke pa je daroval cerkvi gospod Stephan Canal«. Iz navedenega žal ni mogoče sklepati, ali je imel organist še nekaj Poschevih skladb ali kaj drugega.

³⁴ V izvorniku: »die Geiger«.

³⁵ Moderna izdaja: Isaac Posch, *Harmonia concertans (1623)*, transkribirala in revidirala Metoda Kokole, v: *Monumenta artis musicae Sloveniae*, zv. 35, Ljubljana 1998.

³⁶ V izvorniku: »cantiones sacrae (quas concertus Itali vocant)«.

skarju Simonu Halbayerju v Nürnbergu, kar kaže med drugim na dejstvo, da se kljub delovanju v tedaj katoliških deželah Posch ni odpovedal svoji veri.³⁷

V posvetilnem pismu, ki ga je skladateljeva vdova datirala v Celovcu na binkoštni dan leta 1623, izvemo, da je skladatelj tudi svoje duhovne skladbe nameraval posvetiti taistim darežljivim mecenom, ki so že podprli njegovi zbirki instrumentalnih plesov (*Musicalische Ehrenfreudt* je leta 1618 posvetil koroškimi deželni stanovom in *Musicalische Tafelfreudt* leta 1621 kranjskim deželni stanovom), vendar ga je prej dohitela smrt in vdova se je odločila, da se obrne na koroškega plemiča Melchiorja Putza. Putz, družinski prijatelj ali pa kateri od skladateljevih zgodnejših delodajalcev, je bil, zanimivo, dobro povezan z dvorom Ferdinanda II. v Gradcu, kjer je bil svetovalec. Lahko da je bil prav on že pred selitvijo dvora iz Gradca na Dunaj Poschev posrednik do repertoarja dvorne kapele.

V zbirki *Harmonia concertans* je kar dvanajst motetov za solistični glas in spremljavo, ki so ob treh duetih za dva enaka glasova in treh za kombinacijo soprana in basa izrazno najbolj napredne Poscheve skladbe. Prav take kombinacije glasov so bile še posebno značilne za beneško ustvarjalnost dvajsetih let 17. stoletja.³⁸ Celo tri- in štiriglasni moteti, ki so na prvi pogled bolj tradicionalne gradnje, se zaradi nadomeščanja določenih glasov z instrumentalnimi parti dejansko spremenijo v duete (npr. *Magnificat*, *Ego dormio*, *Hodie Christus natus est*, *Alleluja*, *Dum complerentur* in *Haec est dies*). Število glasov je skladatelj zmanjševal tudi oblikovno, npr. v rondojskih oblikah, z rabo tutti ritornelov in vmesnih solističnih epizod. Najznačilnejši primer te rabe je motet *Jubilare Deo*.

Poschev koncertantni motet *Cantate Domino* za dva soprana in basso continuo ima kar nekaj skupnih značilnosti z istoimenskim motetom, ki je kot edini prispevek Claudia Monteverdija izšel v že omenjeni antologiji *Parnassus Musicus Ferdinandeus*. Tudi Monteverdijev je napisan koncertantno za dva sopranska glasova. Oba moteta uvaja vzpenjajoča se pasaža prvega soprana v tridobni meri, ki ji sledi imitacija v drugem sopranu. Oba moteta sta sorazmerno bogato izdelana; za Monteverdijevega Jerome Roche ugotavlja, da je morda celo edini mojstrov motet, napisan v njegovem »mantovskem«, močno virtuoznem slogu, ki ga sicer poznamo predvsem iz njegovih *Večernic* iz leta 1610.³⁹ Posch je nedvomno poznal repertoar, ki se je prek dejavnosti graške kapele izvajal po notranjeavstrijskih središčih, in zato podobnost z omenjenim Monteverdijevim motetom ne preseneča, še posebno ker je bil očitno priljubljen po vsej Avstriji. To dokazuje prepis iz okoli leta 1620, ki se je ohranil v rokopisni antologiji v Kremsmünstru.⁴⁰ Zanimivo je tudi, da Monteverdijevi mali moteti kljub svoji očitni

³⁷ Iz ohranjenih tiskarjevih katalogov je razvidno, da je bila zbirka leta 1624 ponatisnjena, vendar se za potrditev tega ni ohranil noben natis ali kak drug dokument. Glej Lore Sporhan-Krempel in Theodor Wohnhaas, Simon Halbmaier (1587–1632), Buchdrucker in Nürnberg, *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 6 (1965), 928.

³⁸ Jerome Roche, *North Italian Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, 63, in Jerome Roche, The Duet in Early Seventeenth-Century Italian Church Music, *Proceedings of the Royal Music Association* 93–94 (1966–1967), 33–50, predvsem 37.

³⁹ Jerome Roche, Anthologies and the Dissemination of Early Baroque Italian Sacred Music, *Soundings* 4 (1974), 6–12.

⁴⁰ Signatura: L 76. Glej Rudolf Flotzinger, Eine Quelle italienischer Frühmonodie in Österreich, v: *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung*, zv. 251/6, ur. Erich Schenk, Wien 1966, 28–30.

priljubljenosti nikoli niso izšli v samostojni zbirki, temveč so krožili v rokopisnih prepisih in natisih v večjih antologijah, kot na primer *Parnassus Musicus Ferdinandeus* (1615), *Ghirlanda sacra*, *Sacri affetti* (obe tiskani 1625), ali pa v antologijah Lorenza Calvia (med 1620 in 1629).

Primer 1: Začetek Poschevega moteta *Cantate Domino* (1623). Po: Isaac Posch, *Harmonia concertans* (1623), transkribirala in revidirala Metoda Kokole, *Monumenta artis musicae Sloveniae*, 35, Ljubljana, 1998, 30.

Primer 2: Začetek Monteverdijevega moteta *Cantate Domino* (1615). Po: Claudio Monteverdi, *Psalmi e frammenti pubblicati in varie raccolte*, ur. Gian Francesco Malipieri, *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, 16, Wien, 1968, 409.

Prav omenjeni Poschev sopranski duet je tudi značilen primer skladateljevega odnosa do glasbene oblike. S spretno izmenjavo tridobnosti in dvodobnosti in ponovitvijo tridobnega dela po drugi dvodobni epizodi je izoblikoval obliko ABA, ki so jo podobno uporabljali tudi že skladatelji prejšnje generacije, vključno s Poschevim vzornikom Lodovicom da Viadano in seveda Giovannijem Gabrielijem, katerega pedagoška in skladateljska dejavnost je močno zaznamovala tudi ustvarjalno in poustvarjalno prakso vzhodno in severno od Alp.⁴¹ Isaac Posch je tako kot omenjeni zgodnejši mojstri pogosto uporabil tridobno mero, predvsem seveda za poudarjanje glasbenega izraza veselja kot ponazoritev besed »alleluja«, »gloria« ali »gaudium«, na primer v motetih *Alleluja*, *Jubilare Deo* itd.

Večina Poschevih motetov ni specifično liturgičnih, saj so besedila povzeta iz psalmov ali *Visoke pesmi*, kar 32 od skupaj 42. Izbiral je predvsem besedila, ki so omogočila rabo tako v okviru protestantskega kot katoliškega bogoslužja in so bila primerna za

⁴¹ Steven Saunders, *Cross, Sword and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)*, Oxford 1995, 61–66.

domače pobožnosti v bogatejših plemiških domovih. Zanimivo je, da podoben izbor najdemo tudi v večini beneških tiskanih zbirkah malih motetov Alessandra Grandija, predvsem v njegovi četrti knjigi iz leta 1616, za katero James H. Moore celo domneva, da je bila pravzaprav napisana za paraliturgično rabo.⁴² Podobno kot beneški moteti bi bili lahko tudi tisti, ki jih je Bonometti objavil v Ferdinandu posvečeni zbirki *Parnassus Musicus Ferdinandeus*, namenjeni zasebnim pobožnostim na nadvojvodovem dvoru v Gradcu. Tako rabo je, zanimivo, Gottfried Grotte dokazal za motete zbirke *Cantiones sacrae*, ki jih je enemu najmogočnejših štajerskih plemičev, knezu Johannu Ulrichu Eggenbergu, ki je bival v Gradcu, leta 1625 posvetil najpomembnejši zgodnjebaročni nemški protestantski skladatelj Heinrich Schütz.⁴³ Vendar popolna odsotnost marijanskih in svetniških besedil pri Poschu kaže na njegovo protestantsko vzgojo, če ne celo prepričanje in vero. Glede tega je zanimiva zamenjava bibličnega besedila »invenerunt puerum cum Maria matre ejus« v motetu *Videntes stellam magi* s prirejenim, »obtulerunt Domino aurum, thus et myrrham«. Tako prakso sicer poznamo predvsem iz nemških protestantskih krogov, kjer so vsak namig na Devico nadomestili z Jezusom ali Svetim Duhom.⁴⁴

Da bi dosegel še večje glasbeno izražanje vsebine besedil, je Posch posegal po že ustaljenih glasbenoretoričnih figurah, kot so na primer note daljših vrednosti, ki ponazarjajo spanec, in obratno, manjše notne vrednosti in punktiran ritem za izraz budnosti, razburjenosti ali dramske napetosti. Za poudarjanje zadnje je uporabil tudi zelo sodoben način delitve posameznih »vlog« med različne glasove, na primer v motetu *Ego dormio* ali *Adjuro vos*, ter tako ustvaril zametke dialogov, kar je v motetni obliki do vrhunca izdelal predvsem že omenjeni beneški mojster Alessandro Grandi, poznali pa so ga tudi nekateri graški glasbeniki, predvsem Giovanni Valentini (npr. motet *O dulcis amor Jesu* iz leta 1615).⁴⁵

Najnaprednejši so seveda Poschevi solistični moteti, kjer afekti porajajočega se baročnega sloga pridejo najbolj do izraza. To se kaže v pogosti rabi figur, znanih iz zgodnejše madrigalistične literature, na primer daljših melizmih v kratkih notnih vrednostih na poudarjene samoglasnike določenih besed, večjih ali nenadnih skokih, pasajah navzgor ali navzdol, punktiranih notah itd. Poseben učinek je dosegel tudi z nadomeščanjem določenih glasov v večglasju (sicer tri- ali štiriglasju) z glasbili. K izrazu močno pripomoreta predvsem pozavna in kornet, predpisana v motetih *Magnificat*, *Ego dormio*, *Hodie Christus natus est*, *Alleluja*, *Dum complerentur* in *Haec est dies*.

Poscheva vokalna glasba je slogovno nedvomno bližje italijanskim vzorom – tistim, ki jih je ponujala graška dvorna kapela, in beneškim – kot motetom njegovih nemških in avstrijskih sodobnikov. Nekateri njegovi duhovni koncerti so bili očitno dovolj priljubljeni, da so jih do srede 17. stoletja večkrat natisnili v nekaterih večjih v Nemčiji

⁴² James H. Moore, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, zv. 1, Ann Arbor 1981, 149.

⁴³ Heirich Schütz, *Cantiones Sacrae 1625*, ur. Gottfried Grotte, v: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, zv. 8, Kassel 1960, XIV.

⁴⁴ Peter Wollny, The distribution and reception of Claudio Monteverdi's music in seventeenth-century Germany, v: *Claudio Monteverdi und die Folgen*, ur. Silke Leopold in Joachim Steinheuer, Kassel [etc.] 1998, 51–75, predvsem 55.

⁴⁵ Metoda Kokole, Venetian Influence on the Production of Early-Baroque Monodic Motets in the Inner-Austrian Provinces, *Musica e storia* 8 (2000), 477–507, predvsem 490–498.

izdanih antologijah, na primer tri štiriglasne motete v Ingolstadt u leta 1626 v antologiji *Deliciae sacrae musicae*, devet eno- do triglasnih motetov v prvem in drugem zvezku v Goßlarju izdanih *Geistlicher wolklingender concerten*. V predgovoru k prvemu zvezku je Posch značilno naveden med italijanskimi in ne nemškimi skladatelji,⁴⁶ kar dejansko kaže na njegovo vlogo v prenosu italijanske zvrsti na sever v nemške dežele, kjer je mali duhovni koncert doživel svoj vrhunec in razcvet šele malo pozneje z obema monumentalnima izdajama Schützevih *Kleine geistliche Konzerte*, izdanima leta 1636 in 1639.

V zadnjem času se z vse popolnejšimi in javnosti dostopnimi popisi starejšega ohranjenega rokopisnega glasbenega repertoarja slika v zvezi z razširjenostjo Poscheve glasbe v nemških deželah vse bolj jasni in potrjuje to, kar smo na podlagi tiskanih primerov že doslej predpostavljali, in sicer da so njegovo glasbo poznali in jo izvajali, predvsem v sklopu tam priljubljenih italijanskih skladateljev Lodovica da Viadane in Giacomina Finettija. Doslej mi je uspelo odkriti po nekaj Poschevih motetov v šestih rokopisnih motetnih antologijah predvsem iz srednjenemškega območja.⁴⁷ Skupaj je v rokopisnih prepisih ohranjenih enaindvajset motetov, od katerih jih je pet znanih samo iz rokopisov (dva za dva enaka glasova, en za tri glasove in dva štiriglasna), ostalih pet enoglasnih motetov, trije za dva glasova, prav toliko za tri in trije za štiri glasove (edino *Alleluja* je prepisana trikrat), pa je bilo leta 1623 natisnjenih v Poschevi zbirki *Harmonia concertans*.

Danilo Pokorn v članku *Obraz iz glasbenega baroka na Slovenskem: Izak Poš*⁴⁸ omenja še en osemglasni motet, ki ga pripisuje Poschu. Gre za motet *Quem vidistis pastores*, ki ga v razdelku Cantus Cartacei omenja *Inventarium librorum musicalium ecclesiae cathedralis labacensis*.⁴⁹ Kljub temu da lahko o Poschevem avtorstvu tega moteta na podlagi več podrobnosti dvomimo,⁵⁰ vsi nedvoumni dokumenti potrjujejo v

⁴⁶ V izvorniku: »Denn andere gelehrte Leute vnberührt was sind die jetzigen *Musicanten* vnd absonderlich die *Concertisten* anders, als liebliche *Nachtegallen*, welche auß *Welschland* vnd *Franchreich* noch vor wenig Jahren in *Teutschland* ankommen, vnd hin vnd wieder mit ihren anmutigen *Compositionen* sich lassen hören? Wer weiß nicht vom *Viadana*, *Finetti* vnd *Poschio* wie sie so künstlich gegen einander *concertiren*?«

⁴⁷ Več o prvih petih motetih v antologijah, ki jih danes hrani Glasbeni oddelek Saške deželne knjižnice v Dresdnu, glej Metoda Kokole, *Isaac Posch »Diditus Eois Hesperiusque plagis« – Slavljen v deželah Zore in Zatona*, Ljubljana 1999, 265–266. Na šesto zbirko, ki je nastala v prvi tretjini 17. stoletja in je bila verjetno prvotno last Henricusa Tauberja in so jo hranili v cerkvi sv. Štefana v Helmstedtu, me je poleti 2004 prijazno opozoril vodja skupine za popis starejšega glasbenega repertoarja (RISM), ki deluje v Münchnu, dr. Armin Brinzing, ki se mu na tem mestu za to prav lepo zahvaljujem. Edini ohranjeni glasovni zvezek je bil popisana na RISM-ovo serijo *A/II–Glasbeni rokopisi po 1600* (DW Cod. Guelf. 323 Mus. Hdschr.)

⁴⁸ Danilo Pokorn, *Obraz iz glasbenega baroka na Slovenskem: Izak Poš*, v: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, ur. Aleksander Skaza in Ada Vidovič Muha, Ljubljana 1989, 471.

⁴⁹ Navedba se glasi: »(deest) *Quem vidistis pastores Isaac Possii a 8.*« Po Höflerjevi transkripciji ima zapis zaporedno številko 133. Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978, 142.

⁵⁰ Prvič, pisava priimka je napačna, prav tako napačna je tudi pri navedbi dela *Musicalische Tafelfreudt*, zato to niti ne bi bilo moteče, če v seznamu ne bi bilo kar pet navedb del graškega skladatelja Geорга Possa, ki je vedno in pravilno (!) naveden kot Poss. Drugi doslej ni znan podatek, da bi Isaac Posch skladal tudi motete za kar osem glasov, saj je vendar v svoji zbirki

Pokornovem članku nakazano dejstvo, da »Izak Poš šteje med pomembne zgodnjebaročne skladatelje v srednjeevropskem prostoru«,⁵¹ in potrjujejo njegovo vlogo v širitvi zgodnje duhovne monodije iz rodne Italije v severnejše predele nemško govorečih dežel.

Early sacred monody in Inner-Austrian lands and Isaac Posch's contribution

Summary

The year 1614 was of crucial importance for the penetration of the Italian early sacred concertato style into the Inner-Austrian provinces. One of the main local exponents of the then relatively new type of monodic motets was Isaac Posch, active from 1614 in Carinthia and Carniola. It is not only his collection of one- to four-part motets with basso continuo, *Harmonia concertans*, printed in 1623 in Nuremberg, but also a number of compositions by Italian musicians active at the Catholic court of Archduke Ferdinand in Graz, that bear testimony to the early adoption of the new idiom in this most southern part of Austria. A telling example of the local repertoire is the anthology *Parnassus Musicus Ferdinandeus* of 1615, with pieces by as many as ten members of the chapel, among them the Venetians Giovanni Priuli and Giovanni Valentini, and also by local composers, influenced directly by the Venetian masters, Alessandro Tadei and Raimundo Ballestra. Among the early sacred concertato pieces, performed in larger centres like Graz, Ljubljana, or even Villach during the first three decades of the 17th century, motets by Venetian masters were in the lead, as testified by three preserved musical inventories. The Italian traits of Posch's Latin motets are apparent not only from the composer's overt reference to Lodovico da Viadana, but also in the expressive treatment of texts that invite comparison with similar compositions by Alessandro Grandi and Claudio Monteverdi, as well as with the early motets by Priuli and Valentini. Posch's motets were, like Viadana's, very popular also in the Northern parts of the Holy Roman Empire, where they were copied and reprinted for practical use. Posch was, interestingly, considered in the North more Italian than German, which is another proof of his role in the transmission of the Italian style from the South to the North.

Harmonia concertans želel posnemati italijansko prakso, kjer je bilo v modi čim manj glasov, po možnosti en sam s continuom. Po drugi strani pa je znano, da je Georg Poss pisal maše, magnificate in motete za osem glasov. Glede na značaj znanih del Georga Possa bi torej tudi ta motet, ki je očitno že v času nastanka inventarja manjkal, sodil v njegov opus. Veliko pravopisnih napak v seznamu muzikalij pa bi morda opravičevalo tudi zamenjavo imena Isaac za Georg.

⁵¹ Danilo Pokorn, *Obraz iz glasbenega baroka na Slovenskem: Izak Poš, v: Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, ur. Aleksander Skaza in Ada Vidovič Muha, Ljubljana 1989, 472.

Priloga 1

Glasbeniki in skladatelji Ferdinandove dvorne kapele v Gradcu

*	DVORNI GLASBENIKI – skladatelji	SLUŽBENO MESTO NA DVORU
4	Giovanni Priuli (1575/80–1626) rojen v Benetkah; učenec G. Gabrielija	kapelnik postal med junijem 1614 in februarjem 1615
5	Giovanni Valentini (1582/3–1649) Gabrielijeva šola (?)	od 1614 organist in glasbeni učitelj nadvojvodovega sina Ferdinanda
1	Alessandro Tadei (ok.1585–1667) učenec G. Gabrielija (1604–1606; 1610)	od 1606 organist
1	Alessandro Bontempo (1586/7–1625) sin dvornega plesnega mojstra Ambrosia in verjetno učenec Francesca Stivorija	od 1607 organist
	Mathia Ferrabosco (1550–1616)	od 1581 altist; od 1588 pevski učitelj; od 1611 do 1614 namestnik kapelnika v Gradcu
	Heinrich Pfendner (ok.1590–ok.1631) učenec G. Aichingerja, C. Erbacha in A. Cifre	1614/15 (?) organist; morda do 1618 (do 1614 kapelnik krške stolnice na Koroškem) Delli Motetti, 2–8 vv (Graz 1614)
	Vincenz Jelich (1596–1636?) učenec M. Ferrabosca v Gradcu	od 1606 zborist in od 1615 do 1617 instrumentalist dvorne kapele
2	Raimundo Ballestra (2. pol. 16. st.–1634) študiral glasbo v Benetkah	od 1602 instrumentalist; po 1616 dvorni kapelnik v Zaberneu
2	Georg Poss (ok.1570/75–1622) od ok.1594 do 1597 študiral glasbo v Benetkah	od 1597 trobentač in kornetist (po 1619 dvorni kapelnik v Neisse, Šlezija)
2	Giovanni Sansoni (1593–1648) po rodu Benečan	od 1613 dvorni kornetist
2	Bartolomeo Mutis , Conte di Cesana (ok.1575/80–1623)	od 1604 tenorist in dvorni kaplan »prvi monodist v Avstriji« – Musiche a una doi e tre voci (Venezia 1613)
2	Michelangelo Rizzio (Benetke ?-?)	od 1613 basist
ur.	Giovanni Battista Bonometti (konec 16. st.–pred 1639)	od 1613 tenorist urednik antologije Parnassus Musicus Ferdinandeus (Venezia 1615)

* koncertantni moteti vključeni v antologijo *Parnassus Musicus Ferdinandeus* (1615)
(to so najzgodnejše tovrstne skladbe večine teh avtorjev)

Priloga 2a

Inventarium librorum musicalium ecclesiae cathedralis Labacensis (1620–ok.1628)
(317 enot)

III. Cantus Concertati cum basso g[e]n[er]ali

no. 34, 35 – Seraphini Patae et Henrici Pfendneri 1 2 3 4 5 6 & 8

Seraphino Patta: več možnih zbirk od 1600 dalje

Heinrich Pfendner: *Delli motetti lib. primo* (Graz 1614)

36 – Ignatii Donato ab una usq[ue] ad 5 Voces (deest)

Ignazio Donati, *Sacri concentus 1–5 voc., una cum parte* (Venezia 1612)

37, 38 – Hieronimi Montes Ardi et Sigismondi de India ab una usq[ue] 8 Voces
(desunt)

Girolamo Montesardo: *Ecclesiastici concentus, 1, 2, ..., & 8 voc. canendi, cum basso ad org.* (Venezia 1608)

Sigismondo d'India: ?

39 – Liber 3^s Alexandri Grandi à 1 2 3 et 4

Alessandro Grandi: *Il terzo libro de motetti a 2, 3 & 4 voci, con il basso per sonar nell'org.* (Venezia 1614)

40 – Harmonia Octavii Vernicii 2 et 4 (deest)

Ottavio Vernizzi: *Armonia ecclesiasticorum concertuum ... qui 2, 3 & 4 concinuntur voc. ... cum parte generali pro org.* (Venezia 1604)

41 – Bernardini Borlasca scripti 1 2 et 3

Bernardino Borlascha: (?) *Scherzi musicali ecclesiastici sopra la cantia, 2 3 voci* (1609)

42 – Antonii Ciffrae à 2 3 et 4

Antonio Cifra: več možnih zbirk od 1609 dalje

43 – His consuti sunt Andriani Banchieri

Adriano Banchieri: (?)

44, 45 – Item Augustini Agazarii et Sacri fiori dicti Leonis Leoni à 1 2 3 et 4 (desunt)

Agostino Agazzari: *Sacrae cantiones quae 2, 3, 4 que voc. lib II. motectorum* (Milano 1607; oz. ponatis: Venezia 1608 in 1613)

Leoni Leone: več možnih zbirk od 1606 dalje

IV. Cantus cartacei

93 – Cur Mundus Militat Raymundi Balestrae à 2 (desunt)

Raimundo Ballestra: (?)

148 – Parnassus Musicus Bonometi à 5 cum org[ano]

Parnassus Musicus Ferdinandeus (Venezia 1615)

157 – Sacri Concerti Lappi à 7

Pietro Lappi: *Sacri concerti a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 voci. Lib. 2 con il b.c. op 13* (Venezia 1623)

176 – Motecta à 1 Amadeo Freddo liber solus

Amadeo Freddi: *Motecta unica voce decantanda, Op. VII.* (Venezia 1623)

- 264 – Motetae Alesandri Grandi à 5 et 7 cum Basso
Alessandro Grandi: (?) *Il 4. lib. de motetti a 2, 3, 4 et 7 voci con il b.c.* (Venezia 1616)
- 294 – Corona M[a]riae Finetti à 4 libri quinque cum org[an]o liber 5^{us}
Giacomo Finetti: *Corona Mariae a 4 concinenda lib. 5.* (Venezia 1622)
- 295 – liber quartus Finetti à 3 cum org[an]o libri quatuor
Giacomo Finetti: *Sacrarum cantionum 3 voc. cum basso ad org. lib. 4* (Venezia 1613)
- 296 – liber primus à 4 Vocum cum org[an]o libri 5
Giacomo Finetti: *Concerti a 4 voci con il basso per l'org.* (Venezia [pred 1611])
- 297 – Liber Secundus à 2 cum org[an]o libri tres
Giacomo Finetti: *Motecta 2 voc. cum basso ad org. lib. 2* (Venezia 1611)
- 298 – Liber Tertius à 2 cum org[an]o libri tres
Giacomo Finetti: *Sacrae cantiones 2 voc. cum basso ad org. lib. 3* (Venezia 1613)

Priloga 2b

Musikalienverzeichnisse krške stolne cerkve (1622)

(44 enot)

- 3 – Concerti Musicali Ecc[lesia]stici di Lud.º Viadana lib. 2º a 1. 2. 3. & 4 voci
partit[u]ra
Ludovico Viadana: *Il 2. libro de Concerti ecclesiastici* (Venezia 1607)
- 4 – Parnassus Musicus Ferdinandeus Jo: Batt[ist]ae Bonometti a 1. 2. 3. 4. 5. voci
partitura
Parnassus Musicus Ferdinandeus (Venezia 1615)
- 5 – Concerti Musicali Ecc[lesia]stici di Lud.º Viadana lib. 2º a 1. 2. 3. & 4 voci,
op[er]a duodecima partit[u]ra
Ludovico Viadana: *Cento concerti ecclesiastici... a una, a due, a 3 & a 4 voci. Con
il B.c. per sonar nell'organo. Op. 12* (Venezia 1602)
- 6 – Centum Sacri Concentus ab vna voce sola Lud.º Viadana, partit[u]ra
Ludovico Viadana: *Centum sacri concentus, ab una voce sola* (Frankfurt 1615)
- 21 – Jacobi Finetti sacrae cantiones binis vocibus lib. 3
Giacomo Finetti: *Sacrae cantiones 2 voc. c. B. ad org. Lib. 3* (Venezia 1613)
- 22 – Delli Motetti à 2. 3. 4. 5. 6. 7. & 8 voci di Henrico Pfindner partit[u]ra.
Heirich Pfindner: *Delli Motetti a due, 3, 4, 5, 6, 7 & 8 voci. Lib. 1.* (Graz 1614)
- 23 – Sacra Cantica Seraphini Patta 5. voc. partit[u]ra
Seraphino Patta: *Sacra cantica concinenda una, duabus & tribus vocib., cum
Litaniis B. M. V. 5 voc.* (Venezia 1609)
- 24 – Sertum Roseum Aug. Agazzarij 1. 2. 3. 4 voc. opus decimum, partit[u]ra
Agostino Agazzari: *Sertum roseum ex plantis Hiericho ab... singulis, binis, ternis
& quaternis voc. decantandum c. B. ad org. Op. 14* (Venezia 1611)
- 25 – Sacri fiori di Lion Lioni a. 2. & 3. voc., partit[u]ra
Leone Leoni: *Sacri fiori 2. lib. de Motetti a 1, 2 et 3 voci per cantar nel org., con 1
Messa ...* (Venezia 1612)
- 26 – Aug. Agazzari Sacrae Cancio[nes] a 2 voc. lib. 4, partit[u]ra
Agostino Agazzari: *Sacrae cantiones 2, 3que voc. concin. Lib. 4.* (Roma 1606)
- 27 – Jo[ann]is Francisci Anerij Motetti lib. 2. a. 1. 2. 3. 4. 5. 6., partit[u]ra
Giovanni Francesco Anerio: *Motectorum singulis 2, 3, 4, 5, 6que voc. lib. 2*
(Roma 1611)
- 29 – Motetti di Catarina Assandra opera 2^{da}. a 2. & 3 voc., partit[u]ra
Catarina Assandra: *Motetti a dua & tre voci per cantar nell'organo c. il Bc. Op. 2*
(Milano 1609)
- 30 – Salmi, Falsibordoni, & Motetti a 4. voci di Assandra, partit[u]ra
- 34 – Il secondo lib: de Motetti di Alessandro Grandi a. 2. 3. 4. voc. partit[u]ra
Alessandro Grandi: *Il 2. lib. de Motetti a 2, 3 et 4 voci con il B. per sonar
nell'organo* (Venezia 1613)
- 35 – Motette Antonij Cifra a 2. 3. 4. voci.

- Antonio Cifra:** *Motecta quae 2, 3, 4 voc. c. Bc. Lib. 1.* (Venezia 1609)
- 36 – Concentus Harmoniaci, Ecc[lesia]stici di Gio: Batt[ist]a Cocciola a. 2. 3. 4. 5.
voc. partit[u]ra
- Giovanni Battista Cocciola:** *Concentus harmonici ecclesiastici 2. 3. 4. et 5. vocib.
cum B.c. ad O.*
- 42 – Fratris Aug[usti]ni Dirutae Sacrae Cantiones a. 1. 2. 3. 4. voci. partit[ur]a
- Agostino Diruta:** *Sacrae cantiones singulis, binis, ternis quaternisque voc. conc.*
(Venezia 1617)

Priloga 2c

Verzaihnuſ der Khirchengesänger
župnijske cerkve sv. Jakoba v Beljaku (1626–1630)
 (52 enot)

- 1 – 5 partes Concertum ecclesiasticorum liber 1^{mus} et 2^{dus} auth[or]e Lud[ovi]co Viad[an]a
Ludovico Viadana: *Cento concerti ecclesiastici* (Venezia 1602 in 1607); ali ponatis
- 2 – 5 partes Delli Motetti di Henrico Pfindnero lib[r]o primo
Heinrich Pfindner: *Delli Motetti a 2, 3, 4, 5, 6, 7, et 8 voci. Libro primo* (Graz 1614)
- 4 – 5 partes Sacrae Dei Laudes 1, 2, 3, 4 [voc.], auth[or]e Johanne Feldmayr
Johann Feldmayr: *Sacrae Dei laudes, sub officio divino concinendae 1, 2, 3, 4 voc. cum B.g. seu partitura* (Passau)
- 5 – 5 partes Il primo libro de Concerti a 4 voci di Giacomo Finetti
Giacomo Finetti: *Il primo libro de Concerti a 4 voci. Con il Basso per l'org.* (Venezia pred 1611)

(sledijo zapisi muzikalij, kupljenih leta 1630)

- 36 – 5 partes Collectum Viridarium musicum a Jo[ann]e Simone Rechero, darinnen hernach die Gesäng des Isaac Poschii *Viridarium musicum* (Neuburg 1628)
Isaac Posch: *Harmonia concertans* (Nürnberg 1623) ali drugi neznani moteti
- 37 – 5 partes Sacri fiori 2^{do} libro de Motetti et 4^{to} libro a 1, 2, 3 et 4 di Leon Leoni et quarta raccolta da Don Lorenzo Calvi
Leone Leoni: *Sacri fiori 2. libro de Motetti a 1, 2, et 3 voci per cantar nel org.* (Venezia 1613, 1616 in 1621)
Lorenzo Calvi: *Quarta raccolta de' sacri canti* (Venezia 1629)
- 40 – 5 partes Isaaci Posch seind nicht eingefunden, sondern nur geheftet, habens der Zeit die Geiger undtern Handen zu ihrer Yebung, seind sie ainmal zum collecto Viridario Simonis Recheri hinzugebunden
 verjetno **Isaac Posch:** *Harmonia concertans* (Nürnberg 1623)

Temperirani klavir Johanna Sebastiana Bacha in zamisel harmonske tonalnosti

Jurij Snoj

Uvod

Zbirka 24 preludijev in fug Johanna Sebastiana Bacha, namenjenih strunskim glasbilom s tipkami, njegov *Das Wohltemperierte Klavier I*,¹ je bila v glasboslovju deležna različnih pristopov in obravnjav. Glasbena teorija, zlasti tista, ki se je ukvarjala s kompozicijskotehničnimi vprašanji, je videla v zbranih preludijih in fugah vzorčne primere zgledega, strogo doslednega komponiranja, na katerih se je mogoče učiti logičnega razvijanja, izpeljevanja glasbenih zamisli in logične gradnje velikih glasbenih oblik. Glasbena zgodovina je poleg tega, da je obravnavala faktografska vprašanja, poudarjala dejstvo, da ima zbirka v zgodovini glasbe svojevrstno prvenstvo, saj česa podobnega pred Bachom ni ustvaril nihče. Posamičnim kompozicijam zbirke so poznavalci glasbe 17. in 18. st. iskali možne vzore in merili razdalje med njimi in Bachovimi dovršenimi mojstroviniami. Glasbenokritiško pisanje se je – upoštevajoč glasbenozgodovinske sodbe in analitične prikaze – osredotočalo zlasti na slogovno in izrazno raznolikost zbirke, skušalo ubesediti značaj posamičnih preludijev in fug in ocenjevalo zbirko zlasti kot antologijo širokega spektra glasbenih, umetniških in hkrati tudi človeških izkušenj. Nastala je obsežna, raznolika, težko pregledna specialna literatura,² katere izsledki so v čistejši ali ohlapnejši obliki prešli v splošne preglede Bachovega življenja in dela in splošne glasbenozgodovinske priročnike.

Esej, ki je pred nami, poudarja dva vidika Bachove zbirke in ju opazuje v njeni medsebojni povezanosti. Prvič: Preludiji in fuge *Temperiranega klavirja* izkazujejo – vzporedno s slogovno in kompozicijskotehnično raznolikostjo – zelo širok spekter glasbenih vsebin; v tem smislu so enciklopedična antologija Bachovega komponiranja. Drugič: *Temperirani klavir* vsebuje preludije in fuge na vseh dvanajstih tonih. Vendar štiriindvajset Bachovih tonalitet ne pomeni transpozicije dveh tonalitet (ali modusov) na dvanajst različnih tonov. Skupaj zapolnjujejo en sam enovit tonalitetni prostor zbirke. Oba vidika sta nerazdružno povezana. Ko je Bach snoval svoje glasbene vsebine, tudi povsem nove, je nujno odkrival nova področja tonalitetnega prostora. In obratno: ko je Bach kot skladatelj prodiral v neznana področja tonalitetnega prostora, ko je komponiral v nenavadnih tonalitetah, je hkrati odkrival tudi neznano glasbeno vsebino – glasbo, kakršne pred njim še ni slišal nihče.

¹ V tem spisu bo zbirka poimenovana z izrazom *Temperirani klavir I*, krajše kar *Temperirani klavir*.

² *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, ur. Alfred Dürr, Yoshitake Kobayashi in Kirsten Beißwenger, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1998, 378.

Razprava o Bachovem *Temperiranem klavirju*, ne glede na to, kaj želi pokazati in kako je naravnana, ne more obiti zgodovinskega položaja zbirke. V nadaljevanju so zato najprej zbrani znani podatki o nastanku Bachove zbirke; zatem je *Temperirani klavir* postavljen v zgodovinski kontekst glasbe zgodnjega 18. st.; sledi razlaga pomena Bachovega naslova in podnaslova, iz katerega je mogoče videti, kako je na zbirko gledal skladatelj sam. Nadalje je prikazano, kako so glasbo zbirke razumevali drugi: zbrane in komentirane so nekatere kritiške ocene o značaju posamičnih preludijev in fug, ki ponazarjajo njihovo vsebinsko raznolikost. Navezujoč se na problematiko Bachovih glasbenih vsebin je slednjič zarisan in komentiran tonalitetni prostor zbirke, za katerega je prikazano, da je hkrati tudi tonalni prostor Bachove glasbe.

Nastanek Temperiranega klavirja

Vsesplošno velja, da je *Temperirani klavir I* nastal leta 1722, v času, ko je bil Bach v Köthnu, kjer je bil kapelnik kneza Leopolda Anhalt-Köthenskega (december 1717–maj 1723). Kalvinistično usmerjeni knez Leopold ni vzdrževal cerkvene glasbe in tako se je Bach v času svojega službovanja v Köthnu ukvarjal predvsem z instrumentalno glasbo: med drugim je komponiral za knežji instrumentalni ansambel, ki ga je tudi vodil. Natančnejši čas, ko naj bi bila zbirka dokončana, ni znan; po enem od Bachovih zgodnejših življenjepiscev naj bi Bach *Temperirani klavir* napisal v nekem obdobju, ko ni imel nobenih drugih obveznosti, in v nekem kraju, kjer niti ni imel glasbila (čembala ali klavikorda). Čas naj bi si krajšal tako, da je komponiral.³ Morda je bilo to na enem od potovanj, na katerem je spremljal svojega gospodarja.⁴

Bachov življenjepis za leto 1722 ni posebno bogat. Skladatelj je dopolnil sedemindeseto leto starosti in bil je drugič poročen. Dobro leto po nenadni smrti svoje prve žene Marie Barbare se je konec leta 1721 poročil s takrat komaj dvajsetletno pevko Anno Magdaleno Wilcke. Njegova družina, s katero ni stanoval na dvoru, pač pa na neugotovljeni lokaciji v Köthnu, je štela štiri otroke: najstarejša hči Catharina Dorothea je imela štirinajst let, prvi sin, Wilhelm Friedemann, jih je imel dvanajst. Žena Anna Magdalena, o katere glasbeništvu priča Bachov *Notni zvezek za Anno Magdaleno Bach*, začel prav leta 1722, je v drugi polovici leta pričakovala prvega otroka. Bach se je v tem času že oziral po novi službi, saj se je konec leta 1722 pojavil na seznamu kandidatov za izpraznjeno mesto kantorja cerkve sv. Tomaža v Leipzigu, kamor se je naslednje leto tudi v resnici preselil. Eden od vzrokov za iskanje nove službe bi mogel biti tudi ta, da je knezovo zanimanje za glasbo upadlo potem, ko se je leta 1721 poročil z nemuzikalno mlado princeso, ki jo je Bach sam imenoval »amusa« Vendar je ta komaj enaindvajsetletna aprila 1722 umrla, kar pomeni, da je imel Bach – poleg nemuzikalnosti mlade princese – še druge razloge za odhod iz Köthna. V aprilu tega leta je Bachu umrl eden od starejših bratov. 9. avgusta je gostoval kot koncertant v Zerbstu. Decembra je po umrli stričevi teti podedoval 500 talerjev, kar je pomenilo več kot njegov enoletni zaslužek.⁵

³ Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, zv. 1, Leipzig 1790–1792, 90. (Reprint: Graz 1977.)

⁴ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, zv. 1, 4. izd., Leipzig 1930, 769–770.

⁵ Werner Breig, *Bach, Johann Sebastian*, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*,

Temperirani klavir, ki ga Bach ni namenil objavi, je ohranjen v dobrem ducatu rokopisnih virov. Med temi je najpomembnejši Bachov avtograf, na katerega prvi strani je naslov zbirke s kratkim pojasnjevalnim besedilom in letnico 1722.⁶ Kljub temu da je ob koncu avtografa letnica 1732, danes velja, da je nastal v letih 1722/23.⁷ O snovanju zbirke, ki ne oziraje se na Gerberjevo poročilo ni mogla biti ustvarjena v posebno kratkem času, se sicer ne ve veliko, a na podlagi primerjav različnih ohranjenih prepisov in njihovih variant je uspelo rekonstruirati posamezne faze njenega nastajanja. Najstarejša verzija zbirke (α 1) je ohranjena v enem od prepisov, ki je zdaj v zasebni lasti in je nastal kot kopija izgubljenega Bachovega originala (α).⁸ Druga faza (α 2) je prepoznavna iz Friedemannovega klavirskega zvezka. Leta 1720, ko je imel Bachov najstarejši sin Friedemann devet let, ga je oče začel načrtno uvajati v glasbo. Sled tega je znani *Klavirski zvezek za Wilhelma Friedemanna Bacha*, ki je bil začel januarja 1720 in v katerega je oče zaporedoma vnašal razne kompozicije – predvsem so bile to mojstrove Invencije in Sinfonie, na katerih naj bi se Friedemann učil igranja in komponiranja. Friedemann je v zvezek lastnoročno vnesel sedem preludijev iz Bachove nastajajoče zbirke (C, c, d, D, e, E, F). Ti so morali biti prepisani iz nekega drugega Bachovega zdaj izgubljenega rokopisa, saj kažejo v primeri z najstarejšo verzijo določene spremembe.⁹ Za tretjo fazo (α 3), ki je ohranjena v enem od prepisov,¹⁰ so značilne razširitve vrste preludijev (C, c, Cis, cis, D, d, Es, es, e, f, Fis, G),¹¹ naslednja verzija (A 1) pa je že omenjeni Bachov avtograf iz leta 1722. Tega je Bach v naslednjih letih z raznimi spremembami in dodatki še trikrat revidiral (A 2–4).¹² Bachov avtograf iz leta 1722 je z upoštevanjem poznejših revizij, od katerih so bile zadnje opravljene v štiridesetih letih, priznan za dokončno verzijo *Temperiranega klavirja*.¹³ Ob tej zapleteni sliki nastajanja zbirke naj bo omenjeno, da so vse prepoznane verzije le dodelave in izboljšave že oblikovane zbirke; najkorenitejše spremembe so s predelavami preludijev nastopile med fazama α 2 in α 3.

Kot je bilo prikazano, je Bach zbirko pogosto spreminjal, zlasti pred letom 1722, in jo tudi po tem letu še nekajkrat revidiral. A tudi za prvo verzijo (α 1 oz. α) se domneva, da ni bila ustvarjena naenkrat in da je Bach prevzel vanjo nekatera svoja starejša, samostojno nastala dela. Evidenca o tem je po eni strani glasbenokritičska, po drugi pa podpirajo takšne domneve posamične nedoslednosti ali napake v prepisih,

zv. 1, Kassel 1999, 1406–1410; Arno Forchert, *Johann Sebastian Bach und seine Zeit*, Laaber 2000, 19; Malcolm Boyd, *Bach*, London, Melbourne 1983, 65–73; Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 2. izd., Frankfurt 2000, 568, 579.

⁶ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. Bach P 415.

⁷ Alfred Dürr, *Das Wohltemperierte Klavier. Kritischer Bericht*, Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, serija V, zv. 6.1, Kassel 1989, 24.

⁸ Alfred Dürr, *Das Wohltemperierte Klavier. Kritischer Bericht*, Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, serija V, zv. 6.1, Kassel 1989, 191.

⁹ Alfred Dürr, *Das Wohltemperierte Klavier. Kritischer Bericht*, Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, serija V, zv. 6.1., Kassel 1989, 191.

¹⁰ Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, P 401.

¹¹ Alfred Dürr, *Das Wohltemperierte Klavier. Kritischer Bericht*, Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, serija V, zv. 6.1, Kassel 1989, 191.

¹² Alfred Dürr, *Das Wohltemperierte Klavier. Kritischer Bericht*, Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, serija V, zv. 6.1, Kassel 1989, 24.

¹³ J. S. Bach. *Sämtliche Klavierwerke. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*, zv. 1, ur. Alfred Dürr, Kassel 2000. Nastajanje dokončne verzije je v povzetku predstavljeno na str. 13*.

kot so npr. napačno napisane akcidence, do katerih je prišlo ob transpoziciji sicer v drugih tonalitetah samostojno zasnovanih skladb. Z večjo ali manjšo verjetnostjo se domneva, da sta pred zasnovo zbirke (pred verzijo α 1) obstajala preludija v Es in Fis, fugi v A in a ter dvojice v es/dis, f, As, gis in h.¹⁴ Fugi v dis in gis sta bili prvotno napisani najbrž v d in g.¹⁵ Ph. Spitta je na podlagi prepričanja, da fuga v a-molu ne dosega mojstrstva drugih fug zbirke, menil, da je eno Bachovih zgodnjih del, nastalo v letih 1707 ali 1708; odkril naj bi tudi model, po katerem naj bi bila narejena, in sicer v neki fugi v a-molu D. Buxtehudeja.¹⁶ Isti avtor je bil prepričan, da je tudi fuga v gis-molu kot manj dovršena Bachovo mlajše delo.¹⁷ Nasprotno je Spitta tako visoko cenil preludij v Es-duru, da se mu je naslednja fuga zdela zgolj preludija nevreden privesek. Tudi ti dve kompoziciji sta po njegovem mnenju nastali ločeno, in sicer najprej preludij, ki naj bi mu Bach pozneje, ob sprejemu v zbirko, dodal še fugo.¹⁸

Iz prikazanega je mogoče povzeti: posamične kompozicije, preludiji, morda pa tudi nekatere fuge *Temperiranega klavirja* so nastale kot samostojna dela, ki jih je Bach z ustreznimi popravki sprejel v novonastajajočo zbirko. A zelo verjetno je velika večina njenih preludijev in fug nastala v času, ko je Bach intenzivno snoval novi opus, in sicer prav zanj. Zgodovinska evidenca ne potrjuje misli, da bi bil *Temperirani klavir* kompilatивно zasnovana zbirka, v katero bi Bach iz urejevalskih razlogov združil svoje ob različnih priložnostih nastale kompozicije in jih ob tem ustrezno transponiral. Nastal je kot enovito delo, ki ga preveva ena sama osnovna zamisel.

Dvajset let po nastanku *Temperiranega klavirja*, leta 1742, je Bach dokončal enako zasnovano in urejeno zbirko 24 preludijev in fug. Ta je danes znana kot *Das Wohltemperierte Klavier II* (*Temperirani klavir II*). Bach sam ji ni dal nikakršnega naslova.¹⁹

Zgodovinski položaj *Temperiranega klavirja*

Temperirani klavir vsebuje 24 parov preludijev in fug, razporejenih na 12 postopno dvigajočih se tonov znotraj oktave, začnši s tonom C. Ta zasnova zastavlja dvojje glasbenozgodovinskih vprašanj: vprašanje o žanru preludij in fuga v zgodnjem 18. st. in vprašanje o zbirkah, urejenih po modusih oz. tonalitetah.

Ni povsem jasno, iz česa se je razvil žanr preludij in fuga. Zgodovinski pregledi ga povezujejo s toccato oz. s preludijem: kompozicijo, ki v svoj fantazijsko-improvizacijski tok vključuje eno ali dve fugi, ki se največkrat brez prekinitve razširjata v tematsko prosti prehod k drugi fugi ali fantazijsko-improvizacijski zaključek.²⁰ Takšne kompozicije,

¹⁴ Alfred Dürr, *Das Wohltemperierte Klavier. Kritischer Bericht*, Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, serija V, zv. 6.1, Kassel 1989, 187–190.

¹⁵ Alfred Dürr, *Das Wohltemperierte Klavier. Kritischer Bericht*, Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, serija V, zv. 6.1, Kassel 1989, 188, 276, 278–279.

¹⁶ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, zv. 1, 4. izd., Leipzig 1930, 770–771.

¹⁷ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, zv. 1, 4. izd., Leipzig 1930, 771–772.

¹⁸ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, zv. 1, 4. izd., Leipzig 1930, 776–777.

¹⁹ J. S. Bach. *Sämtliche Klavierwerke. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*, zv. 1, ur. Alfred Dürr, Kassel 2000, 277*.

²⁰ Donald Jay Grout, Claude Vincent Palisca, *A history of western music*, 6. izd., New York, London 2001, 348.

katerih nenavadno slikovite primere predstavljajo Buxtehudejevi orgelski preludiji, obstajajo tudi v Bachovem orgelskem in klavirskem opusu. Ni si težko predstavljati, kako bi iz opisane zasnove mogel nastati žanr preludij in fuga: oddelitev oblikovno preostejšega, improvizacijskega, od polifono strogega ter skrčenje števila fug bi nujno privedlo do dvojice preludija in fuge, zasnovanih v isti tonaliteti. A takšna izpeljava je miselna abstrakcija, ki jo realna zgodovina le omogoča, ne pa tudi nedvoumno narekuje. V nemški glasbi poznega 17. in zgodnjega 18. st. so namreč hkrati obstajale tako toccate (s fugami) kot dvojice preludijev in fug, čeravno je bil opisani žanr toccate v zatonu. Poleg tega so konec 17. in začetek 18. st. obstajale še drugačne kompozicije, ki bi mogle biti povezane z žanrom preludij in fuga. To so bili pari orgelskih intonacij, zasnovani tako, da je bila prva intonacija oblikovno prosta, druga pa fugirana. Tovrstni pari so bili funkcionalna orgelska glasba, ki se je igrala med bogoslužjem, zaradi česar so bili pogosto urejeni po modusih. Slednjič je imela v drugi polovici 17. st. podobno zasnovo kot žanr preludij in fuga tudi francoska orgelska maša, katere prva dva stavka sta bila preludij in fuga na melodijo *Kyrie eleison*.²¹ Vprašanje, od kod preludij in fuga, najbrž nima enega samega in nedvoumnega odgovora. Zgodovinski žanri namreč ne nastajajo po poti čistih oblikovnih transformacij. Gotovo je, da je glasbenemu mišljenju zgodnjega 18. st. ustrezala povezava prostega, lahko tudi improvizacijskega preludija s strogo izpeljano fugo.

Med avtorji, ki so v Bachovem času ali neposredno pred njim komponirali preludije in fuge, sta bila tudi Johann Pachelbel (1653–1706), učitelj Bachovega starejšega brata in učitelja Johanna Christoph, ter Johann Caspar Ferdinand Fischer, čigar zbirka *Ariadne Musica* iz leta 1702 velja za neposrednega predhodnika Bachovega *Temperiranega klavirja*. Pachelbel naj bi bil eden prvih, ki so komponirali pare preludijev in fug.²² Njegovi preludiji in fuge so neobsežne skladbe. Preludiji so zgolj kratke toccatne improvizacijske intonacije: vrsta s pasažami povezanih akordov brez lastne motivike, ki se zaključujejo s končno kadenco. Zdi se, da je njihov namen predvsem pripraviti naslednjo, kompozicijsko tehtnejšo fugo. Prav zaradi tega Pachelbllove dvojice ne izkazujejo izrazitejše vsebinske povezanosti. Drugačni so preludiji in fuge Fischerjeve zbirke: zgledno skomponirani preludiji imajo lastno tematiko in moglo bi se reči, da obravnavajo posamične kompozicijske probleme. A čeprav so prepoznavni in razločni, so dvojice Fischerjeve zbirke izrazito kratkosapne. Očitno je Bach s svojimi preludiji in fugami iz leta 1722 močno presešel vse, kar je bilo v tem žanru napisano pred njim.

Govorec o razporeditvi kompozicij za inštrumente s tipkami po njihovih modusih, je treba omeniti, da je imela takšna razporeditev prvotno funkcionalni pomen: intonacije – kot npr. tiste Andree Gabrielija iz leta 1593 – so bile razporejene po modusih zato, da je organist, ki je z njimi uvajal petje kompozicije v danem modusu, lahko hitro našel pravo. V sorodno zasnovanih zbirkah poznejšega časa se je število modusov, njihovih transpozicij oz. tonalitet obenem s širjenjem tonalnega prostora večalo, razporeditev po modusih pa je bila večkrat uporabljena tudi pri urejanju skladb, ki niso imele vloge intonacij. Tako je šestero variacij v Pachelblvovi zbirki *Hexachordum Apollinis* iz leta 1699 razporejeno – z izjemo zadnje – po rastočih modusih, morda s

²¹ Arnfried Edler, *Präludium*, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 7, Kassel 1997, 1799–1800.

²² Ewald V. Nolte, John Butt, Johann Pachelbel, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 18, 2. izd., London 2001, 849.

simbolnim pomenom.²³ Tudi Fischerjeva že omenjena zbirka iz leta 1702 je urejena po modusih oz. tonalitetah, ki jih ima natančno 20. Bach je z *Invencijami* in *Sinfoniami*, ki jih je ustvaril po letu 1720, dosegel visoko število 15 tonalitet (C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, b). A prvi, ki je vzorčno prikazal možnost komponiranja v vseh 24 tonalitetah, je bil najbrž Johann Mattheson, zagovornik enolike temperature, katerega spisa iz let 1719 in 1734 vsebujeta tudi 24 kratkih kompozicij v vseh tonalitetah.²⁴ Pomenljivo je, da je Matthesonov vzorčni eksperiment iz približno istega časa kot Bachov *Temperirani klavir*, kar pomeni, da se je zamisel 24 možnih tonalitet dokončno izoblikovala v prvih desetletjih 18. st. Vendar pa se Matthesonovi preizkusni vzorci ne morejo primerjati z Bachovo zbirko. Prvi, ki je zavestno mislil in komponiral v 24 tonalitetah, prvi, ki je zaobjel njihov spekter z enim samim pogledom, je bil s svojim *Temperiranim klavirjem* J. S. Bach.

Naslov in pojasnjevalno besedilo

Na naslovnico avtografa je Bach zapisal: »Das Wohltemperirte Clavier. oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem ZeitVertreib auffgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach. p. t: HochFürstlich Anhalt-Cöthenischen Capel-Meistern und Directore derer Cammer Musiquen. Anno 1722.«²⁵

Poskušajmo si razložiti pomen tega kratkega besedila, ki uporablja besede in morfolgijo treh jezikov: nemščine, latinščine in francoščine. Beseda »clavier«, francoskega izvora, v Bachovem času ni zaznamovala nikakršnega glasbila; pomenila je le tipkovnico.²⁶ Bach, ki je izraz napisal v izvornem, francoskem pravopisu, z njim torej ni specificiral glasbila, ki naj bi mu bile kompozicije namenjene. Če izraz »clavier« razumemo kot oznako za glasbilo – v nadaljevanju bo prikazano, da ima drugo funkcijo, tedaj je z njim določeno le to, da so kompozicije zbirke namenjene glasbilu s tipkami. Splošno razširjeno mnenje je, da si je Bach kot glasbilo *Temperiranega klavirja* predstavljal klavikord, ne čembalo.²⁷

²³ Ewald V. Nolte, John Butt, Johann Pachelbel, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 18, 2. izd., London 2001, 850.

²⁴ Rudolf Rasch, Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered?', v: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, ur. Peter Williams, Cambridge 1985, 300.

²⁵ *Bach-Dokumente*, zv. 1, 219. 'Temperirani klavir ali preludiji in fuge skozi vse tone in poltone, in sicer z veliko terco ali ut re mi kot tudi z malo terco ali re mi fa. V korist in rabo ukaželjne glasbene mladine kot tudi v posebno kratkočasje tistim, ki so v tem študiju že usposobljeni, sestavi in dokonča Johann Sebastian Bach, v tem času knežji anhalt-köthenski kapelnik in direktor kapelniške komorne glasbe. Leta 1722.'

²⁶ Friedrich Wilhelm Riedel, Klavier, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 5, Kassel 1996, 284.

²⁷ Hermann Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe*, Kassel 1965, 19.

Naslednje vprašanje, ki si ga je treba zastaviti, je, kaj je Bachu pomenil izraz »wohl temperirt«. Ker se v drugem Bachovem ohranjenem pisanju izraz ne pojavlja, se o njegovem pomenu lahko poučimo tako, da si ogledamo, kako so ga uporabljali nemški pisci Bachovega časa. Med temi je zlasti pomemben Andreas Werckmeister, ki se je v svojih številnih delih zelo pogosto ukvarjal tudi z vprašanji različnih uglasitev. V spisu *Musicae mathematicae hodegus curiosus* iz leta 1687 Werckmeister pravi: »Wenn wir hingegen ein **wohl temperirtes Clavier** haben, können wir aus jeglichen Clave alle Modos haben ...«²⁸ To pomeni: Če imamo temperirano klaviaturo, lahko postavljamo moduse na katero koli tipko. V podobnem pomenu najdemo izraz v Werckmeisterovem spisu *Musicalische Temperatur* iz leta 1691: »Musicalische Temperatur, Oder deutlicher und warer Mathematischer Unterricht, Wie man durch Anweisung des Monochordi Ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinetten, und dergleichen **wol temperirt stimmen** könne, damit man nach heutiger manier alle Modi ficti in einer angenehm- und erträglichen Harmonia mögen vernommen werden.«²⁹ Werckmeister se je leta 1691 očitno zavedal, da se harmonski prostor glasbe širi, zaradi česar je potreben drugačen način uglaševanja. Iz navedka je razvidno, da je ločeval med izrazoma »temperiren« in »stimmen«. Prvi mu ni pomenil zgolj uglasitve, pač pa način uglasitve, saj je izraz »wol temperirt« v njegovem besedilu prislov. Pod temperirano uglasitvijo si je očitno predstavljal tisto, ki dovoljuje igranje v katerem koli »fiktivnem modusu«, se pravi v katerem koli transponiranem modusu, ki zaradi transpozicije vsebuje »fiktivne tone« – imenovane tako s starim srednjeveškim izrazom. Na podoben način je izraz uporabil tudi Mattheson, ki je bil odločen zagovornik enolike temperature. V drugi knjigi svoje *Critica musica* iz leta 1725 pravi: »Diese Meister ... haben sich doch zu dergleichen Neidhardtischen exacten Temperatur nich verstehen wollen ...« Z »ekskatno« Neidhardtovo temperaturo je tu mišljena enolika temperatura.³⁰ Kljub določeni pomenski prekrivnosti izrazov »temperieren«, »wohl temperieren«, »stimmen« je iz navedenih citatov razvidno, da se je v 18. st. – kot tudi danes³¹ – izraz »temperiert« ali »wohltemperiert« nanašal na vrsto uglasitve, ne na uglasitev samo.

Werckmeisterova razprava *Musicalische Temperatur* iz leta 1691 se navadno navaja kot odkrita manifestacija enolike temperature.³² Dejansko pa je Werckmeister v tem delu predlagal več načinov uglasitve: eno za glasbo v osrednjih tonalitetah, drugo za bolj oddaljene. Slednja, poimenovana danes »Werckmeisterova uglasitev«, omogoča igranje v vseh, tudi bolj oddaljenih tonalitetah, vendar daje prednost osrednjim.³³ V

²⁸ Rudolf Rasch, Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?, v: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, ur. Peter Williams, Cambridge 1985, 294.

²⁹ Rudolf Rasch, Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?, v: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, ur. Peter Williams, Cambridge 1985, 295.

³⁰ Rudolf Rasch, Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?, v: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, ur. Peter Williams, Cambridge 1985, 301. – Johann Georg Neidhardt je v leta 1706 izdanem spisu *Beste und leichteste Temperatur* opisal enoliko temperaturo.

³¹ Mark Lindley, Temperaments, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 25, 2. izd., London 2001, 248.

³² Hermann Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe*, Kassel 1965, 16–17.

³³ Rudolf Rasch, Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?, v: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, ur. Peter Williams, Cambridge 1985, 294.

razpravi *Musicalische Temperatur* je enolika temperatura le nakazana.³⁴ Vendar se je Werckmeister, ki je v nekaterih spisih enoliko temperaturo celo odklanjal,³⁵ v svojih zadnjih delih le odločil zanjo in v posmrtno izdanem spekulativnem traktatu *Musicalische Paradoxal-Discourse* iz leta 1707 jo je tudi natančno opisal: »Wir schreiten weiter, und wissen, wenn die Temperatur also eingerichtet wird, das alle Quinten 1/12 Commat: ... schweben, und ein accurates Ohr dieselbe auch zum Stande zubringen, und zustimmen weiss, so dann gewiss ein wohl temperirte Harmonia, durch den gantzen Circul und durch alle Claves sich finden wird.«³⁶

Po tem ne more biti dvoma: Izraz »wohl temperiert«, kot je uporabljen v naslovu Bachove zbirke, ne pomeni »uglašen« nasproti »neuglašen«, pač pa zaznamuje določeno vrsto uglastitve: tisto, ki omogoča igranje v vseh tonalitetah. »Das Wohltemperierte Klavier« torej ne pomeni »dobro uglašeni klavir«, pač pa »temperirano uglašena klaviatura« oz. skrajšano »temperirani klavir«.³⁷

Kot naslov zbirke preludijev in fug je naslov »Temperirano uglašena klaviatura« nenavaden, saj bi pod takšnim naslovom prej pričakovali teoretično razpravljanje o uglaševanju in zagovor temperiranih uglastitev. A prav zato, ker je »Temperirani klavir« naslov glasbene zbirke in ne teoretične razprave, njegovega pomena ne gre razumevati nevtralnno. Kot mnogi naslovi 17. in 18. st. ima tudi naslov »Temperirani klavir« status emblema in brati ga je treba kot ubesedeno alegorijo glasbe za instrumente s tipkami, ki poteka v vseh možnih tonalitetah. Naslov zbirke si lahko nazorno predstavljamo tako, kot da bi bila na njenem začetku – po tako značilnem platonistično obarvanem okusu časa – upodobljena temperirana klaviatura, ki bi kot emblema ponazarjala glasbo, kakršna more izhajati le iz nje.

Naslovu sledi kratko pojasnjevalno besedilo, ki razvezuje alegorijo in podaja njen stvarni pomen. Tako izvemo, da so »Temperirani klavir« preludiji in fuge skozi vse »tone« in »poltone«, in sicer bodisi z velikimi bodisi z malimi tercami. Bach ni bil glasbeni teoretik in vprašanje je, ali je poskus razumevanja njegovega besedila prek terminov nemške glasbene teorije prve polovice 18. st. sploh umesten. Če to vendarle poskusimo

³⁴ Rudolf Rasch, Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?, v: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, ur. Peter Williams, Cambridge 1985, 296.

³⁵ Rudolf Rasch, Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?, v: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, ur. Peter Williams, Cambridge 1985, 296.

³⁶ Rudolf Rasch, Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?, v: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, ur. Peter Williams, Cambridge 1985, 299.

³⁷ Predpona »wohl-« ima v nemškem izrazu »wohltemperiert« zgolj poudarjalni pomen (kot tudi v mnogih drugih nemških pridevnikih oz. prislovih). Če bi jo hoteli prevesti v slovenščino, bi lahko rekli: »resnično temperirani klavir«, »zares temperirani klavir«, »res temperirani klavir« ipd. – Če poskušamo Bachov »wohltemperiert« razumeti kot tehnični termin, je gotovo le to, da je z njim mišljena tista uglastitev, ki na neki način izravnava pitagorejsko komo. Zdi se, da je bil Bach sam zagovornik enolike izravnave (enolike temperature), a obstojijo tudi drugačna mnenja. O tem gl. Rudolf Rasch, Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?, v: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, ur. Peter Williams, Cambridge 1985, 303–307. Rasch je prepričan, da je treba *Temperirani klavir* igrati na enoliko temperiranem glasbilu (gl. op. cit., str. 308), o čemer naj bi med drugim pričal tudi odlomek iz Bachovega nekrologa: »Die Clavicymbale wusste er, in der Stimmung, so rein und richtig zu temperiren, dass alle Tonarten schön und gefällig klangen.«

in si izberemo razlage Bachovega daljnega sorodnika in znanca J. G. Waltherja, pridemo v zagato. Walther pozna tri pomene besede »tonus«: 1. ton, 2. velika sekunda, 3. modus, medtem ko mu izraz »semitonium« pomeni le interval male sekunde (prvi ali drugi del razdeljene velike sekunde), pri čemer loči »semitonium naturale« in »semitonium fictum«, od katerih nastane drugi z akcidenco (višaj, nižaj), prvi pa je brez nje.³⁸ Bachove »Tone und Semitonia« je tako – nekoliko prisiljeno – mogoče razumeti kot metoni-mične zamenjave za zgornje ali spodnje tone velikih sekund (toni v Waltherjevem 2. pomenu) in malih sekund (Waltherjevi »semitonia«). Koncept dura in mola je Bach izrazil le z določitvijo terce, kar je ilustriral še z izrazi iz stare heksakordalne teorije, v kateri zaznamujejo zlogi ut, re, mi, fa zaporedje dveh velikih in ene male sekunde. V Waltherjevi terminologiji sta dur in mol »modus maior« in »modus minor«, za katera je po Waltherju značilno, da ima prvi nad finalisom veliko, drugi pa malo terco. Walther omenja, da je »modus maior«, »modo maggiore«, izraz v jeziku modnih sodobnikov (»nach der neuern Modisten-Sprache«). Ne pove pa, koliko je velikih in malih modusov, se pravi možnih transpozicij velikega in malega modusa, in kako naj bi se imenovale.³⁹ Bach je v svojem pojasnjevalnem besedilu najbrž uporabil pogovorni glasbeniški žargon. Težko je presoditi, ali ima kak pomen dejstvo, da ni uporabil besede modus, ki jo je gotovo poznal.

Bach nadalje pove, da je delo napisano za »ukaželjno glasbeno mladino«, ki naj bi ga rabila v svojo korist, in v kraktočasje tistim, ki so glasbeno že usposobljeni. Te izjave je treba gledati s stališča glasbenega življenja Bachovega časa. Bach si je predstavljal študij, učenje glasbe kot proces, v katerem je bilo igranje na glasbilo s tipkami nerazdružno povezano s komponiranjem in hkratnim razvijanjem glasbenega intelekta ter glasbenega okusa. Preludiji in fuge *Temperiranega klavirja* so tako po eni strani vaje v klavirski igri, po drugi vzorčne rešitve kompozicijskih nalog in ne nazadnje antologija raznovrstnih tipov skladb. Vse to naj bi učenec osvojil in si ustvaril tako lastne glasbene pozicije. Da se je zbirka v resnici uporabljala pri študiju, je razvidno zlasti iz tega, da se je ohranila v tako številnih prepisih, poleg tega pa je znano, da jo je enemu od svojih učencev Bach tudi sam trikrat preigral.⁴⁰ Če zbirke zaradi že dosežene stopnje znanja ne bi uporabljali za učenje, naj bi bila po Bachu namenjena »kraktočasju« – dobesedni prevod Bachovega izraza (»Zeitvertreib«) bi imel danes najbrž bolj grobo vrednost kot v 18. st. Bach torej ni mislil na virtuoze, ki bi na svojih recitalih izvajali zahtevne kompozicije njegove zbirke, saj rednega javnega koncertiranja niti ni bilo, pač pa je mislil na kakršno koli priložnostno, nefunkcionalno igranje zaradi igranja samega, na igranje, ki usmerja pozornost v glasbene vsebine in dodelane glasbene oblike zbirke, stran od drugih, »nekraktočasnih« opravil. Namen zbirke se kaže odprt: vsakdo si lahko z njo krajša čas, se pravi prodira vanjo po svoji volji in na svoj način sledi mojstrovi glasbenooblikovalni fantaziji.

³⁸ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, 611, 564. (Reprint: Documenta musicologica. Erste Reihe, III, Kassel 1953.)

³⁹ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, 416–417.

⁴⁰ Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, zv. 1, Leipzig 1790–1792, 492. (Reprint: Graz 1977.)

Značaj kompozicij *Temperiranega klavirja*

V *Temperiranem klavirju* ni interpretativnih oznak. Kot drugi skladatelji njegovega časa si je tudi Bach očitno predstavljal, da je iz zapisa samega dovolj jasno razvidno, kaj kompozicija je. Tako na primer preludij v C ni toccata; preludij v es ni pastoral; fuga v dis se ne more igrati v živahnem tempu itd. Odsotnost interpretativnih oznak si lahko razlagamo tudi tako, da je Bach pustil izvajalcu pri njegovem razumevanju kompozicij prosto pot, na kateri mu ni niti ničesar predpisoval niti pomagal: izvajalec naj bi sam našel smisel igrane skladbe. A ne glede na odsotnost interpretativnih oznak imajo kompozicije *Temperiranega klavirja* tisto, kar je estetika 19. st. prepoznala kot glasbeno vsebino. To vsebino so pisci 19. in 20. st. pogosto izražali z ustreznimi besednimi izrazi in oznakami, ki naj bi podajale vzdušje, značaj, afekt dane kompozicije; včasih so pri tem uporabljali tudi pesniške primere.

V nadaljevanju so primerjane besedne oznake značajev kompozicij *Temperiranega klavirja*, kot so si jih predstavljali trije poznavalci: prvi veliki bachoslovec Ph. Spitta,⁴¹ H. Keller,⁴² čigar delo o *Temperiranem klavirju* ima še vedno status osnovnega kompandija o Bachovi zbirki, in pianist Alfredo Casella.⁴³ Primerjava nima namena določati glasbene vsebine kompozicij. Opozoriti skuša, da je vsebino kompozicij *Temperiranega klavirja* mogoče pojmovati, da se je prepoznavala, kot tudi to, da ni nedvoumno določljiva.

Kot je razvidno iz sinoptične tabele,⁴⁴ ki bi jo bilo mogoče z navedki drugih piscev in interpretov še poljubno razširjati, so trije avtorji približno enako, ponekod pa tudi različno razumevali značaj kompozicij *Temperiranega klavirja*.⁴⁵ Oznake dvojic v Cis, D, E, e, F, f, Fis, G, B, b, H in h se bolj ali manj ujemajo, a pri ostalih kompozicijah se izbrani interpreti razhajajo oz. poudarjajo različno: Casella ima preludij v C za slovesen, fugo za triumfalno, kar so vsebine, ki so odsotne pri ostalih dveh poznavalcih, od katerih sliši Spitta v preludiju blaženo breztelesno melodijo. Spitta in Keller se ločita ob značaju fuge v c: slednji jo vidi kot humorno in uporniško kompozicijo, medtem ko ji Spitta pripisuje nekakšno zamišljenost. Ob preludiju v cis poudarja Casella sladkobnost tonalitete, kar je lastnost, ki jo Spitta in Keller v tej skladbi ne prepoznavata, saj poudarjata njeno izraznost in težko žalobnost. Različno je bil razumljen tudi preludij v d: Spitta vidi v njem nemirno iskanje, Keller ga ima za nežnega in zadržanega, Casella za fantastičnega in nemirnega. Podobno je s fugo, ki je prvemu pikra in svojeglava, drugemu celo agresivna, tretjemu pa plemenita in ekspresivna. Ob preludiju v es poudarja Keller milino, Spitta in Casella pa se nagibata k žalobnosti in vzvišeni tragični mističnosti. Tudi pri fugi v dis se zdijo pogledi različni, saj ji Spitta pripisuje vznemirjenost, iskanje, druga dva interpreta pa ju vidita kot meditativno in misteriozno. Nejasno podoba je zapustil preludij v fis,

⁴¹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, zv. 1, 4. izd., Leipzig 1930, 774–783.

⁴² Hermann Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe*, Kassel 1965, oznake znotraj obravnav posamičnih dvojic.

⁴³ G. S. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, ur. Alfredo Casella, Milano (Curci).

⁴⁴ Gl. priložo na str. 61–66.

⁴⁵ Ob primerjanju različnih ali sorodnih izjav je večkrat težko presoditi, koliko se izrazi, s katerimi so podani značaji posamičnih skladb, v resnici ločijo, še zlasti, ker so iz dveh različnih jezikov. Njihov prevod v tretji jezik, slovenščino, in opazovanje razlik v njem nakazujeta svojsko pomenslovno problematiko.

ki je po Spitti moten, po Caselli ognjevit in odločen, medtem ko Keller priznava le to, da skriva svoj pravi značaj. Različno je poudarjeno pri dvojici v g: Keller ima preludij za ariozen, Casella pa vidi v njem resnost, grandioznost, vzvišenost, kar sicer ni v nasprotju s Kellerjevo interpretacijo. Fuga v As je za Kellerja zborovsko slovesna, kot kak Sanctus, Casella pa ga ima za sladkega in ekspresivnega. Pri dvojici v gis so bili interpreti zadržani; nazornejši je le Keller, ki pravi, da poteka dogajanje fuge v dobrovoljnem vzdušju z nekaj humorja. Različno je bila razumljena tudi nenavadna fuga v A: medtem ko jo Keller (sledječ Toveyju) razume kot zapleten scherzo, je za Casello (in Busonija) mirna in dopadljiva. Slednjič sliši Casella v fugi v a slovesno tragiko, Keller pa poudarja njeno stanovitnost in čvrstost, vidno zlasti v ritmu.

Besedne oznake značajev, pesniške primere itd. so kot poskusi določevanja glasbene vsebine vprašljive. Njihova problematičnost se kaže v tem, da jih je mogoče razumeti brez same glasbe; take imajo status samostojnih izjav, ki morejo obstajati tudi zunaj glasbe, na katero se nanašajo. Kaj je »sladko in milo«, vemo, tudi če ne slišimo fuge v Cis. A kaj je sladko in milo na fugi v Cis, ni mogoče izkusiti drugače kot prav prek fuge v Cis. Ta razmislek vodi k staremu spoznanju: dejanska, stvarna glasbena vsebina dane kompozicije, če jo že hočemo prepoznati, ne more obstajati sama zase, tako kot obstaja npr. literarna snov, pač pa le prek dane kompozicije same oz. prek njene oblike (v najširšem pomenu besede). Da je fuga v Cis »sladka in mila«, kako je »sladka in mila«, je mogoče izkusiti le prek nje same. Prav to kaže, da je razprava o glasbenih značajih, ki bi potekala zunaj glasbe, odtujena svojemu bistvu. Glasbena vsebina fuge v Cis je na neki način povezana z njeno obliko (v najširšem smislu), vključujoč to, da je zasnovana prav v Cis.

Harmonski prostor Bachove »temperirane klaviature«

Razmislek o tonalni razsežnosti *Temperiranega klavirja* in njenih implikacijah naj bo uveden z vprašanjem, zastavljenim iz metodoloških razlogov: kaj je smisel tega, da so kompozicije *Temperiranega klavirja* zamišljene v različnih tonalitetah, ki zapolnjujejo enotno zaokrožen prostor tonalitet? Odgovor bi mogel biti praktičen: Bach je želel, da bi učeči se obvladali igranje v kateri koli možni tonaliteti.⁴⁶ Poleg tega si je mogoče misliti, da je potreba po izrabi različnih leg tonskega sistema oz. različnih leg (registrov) glasbil s tipkami nujno privedla k zasnavljanju kompozicij v različnih tonalitetah. A tako zamišljeni praktični odgovori zaobidejo estetsko jedro zbirke. V enoliki temperaturi, ki naj bi jo zbirka predpostavljala, naj bi vse tonalitete zvenele enako; prav to pa pomeni, da prave potrebe po različnih tonalitetah ni. Strogo vzeto v enoliki temperaturi med G-durom in Fis-durom ni bistvene razlike, še zlasti če pomislimo, da more imeti ob različno visokih uglasitvah G-dur akustično isto višino kot Fis-dur. Kompozicijo v As-duru bi bilo potemtakem možno prenesti tudi na G ali A, ne da bi se pri tem kaj bistveno spremenilo.

Ob misli na izenačitev F s Fis, As z A ipd. se je možno zavesti, da se glasba ne doživlja abstraktno, kot zgolj razmerja med toni; vsaka kompozicija je zamišljena v določeni

⁴⁶ Richard D. P. Jones, *The keyboard works: Bach as teacher and virtuoso*, v: *The Cambridge Companion to Bach*, ur. John Butt, Cambridge 1997, 144.

tonaliteti oz. v določenem tonalitetnem območju (morda celo v primeru, ko ga analiza prepozna za atonalnega) in – kar je še posebej pomembno – tudi doživlja se v določeni tonaliteti oz. določenem tonalitetnem območju. S stališča glasbenega izkustva je za Bachov preludij v A bistveno, da je v A in ne v As ali B, in za fugo v Cis je bistveno, da je v Cis in ne v C, ne oziraje se na realno akustično višino tona C, ki ima na enem glasbilu lahko isto frekvenco kot na drugem ton Cis. Transponiranje Bachovega preludija v A za pol tona navzdol v As ali preludija v B za pol tona navzgor v H bi bil poseg v glasbeno podobo skladbe in grob poseg v način njenega doživljanja. Iz takšnih glasbenoizkustvenih opažanj je mogoče izvesti spoznanje, da obstaja med akustičnim dojemanjem zvoka in dojemanjem zvoka kot glasbe bistven razloček. Dejstvo, da je kompozicija v Fis (in ne v F), Es (in ne v D), ni akustični fenomen, pač pa glasbeni fenomen, saj sta D in Es ob različnih uglasitvah akustično lahko tudi povsem izenačena. Enolika temperatura, ki naj bi jo predpostavljala Bachov *Temperirani klavir*, je praktična rešitev problema uglasitve, ki se je pojavil z razširitvijo tonalitetnega in tonalnega prostora; a v glasbeni izkušnji enolika temperatura v tem smislu, da bi bile vrednosti tonalitet z njeno uvedbo izenačene oz. skrčene na različne transpozicije ene same tonalitete (oz. dveh), ni možna. Dojemanje kompozicij v njihovi tonalitetni razsežnosti je nerazdružno povezano z dojemanjem glasbe same; spregled tonalitetne razsežnosti glasbe bi pomenil bistveno osiromašenje njenega doživljanja.

Če se s temi mislimi lotimo odgovora na zastavljeno vprašanje o smislu Bachovih dvakrat dvanajstih tonalitet, postane očitno: Bachov *Temperirani klavir* je zasnovan v širokem tonalitetnem prostoru, katerega izhodišče je C; prostoru, ki se prek bližnjih in bolj oddaljenih tonalitet razteza v najbolj oddaljena in skrita območja, kot jih predstavljajo tonalitete es, dis, b, gis, Fis itd. Ta tonalitetni prostor je skupni prostor glasbenega obstoja zbirke, prostor, v katerem poteka dogajanje preludijev in fug. Taka je osnovna danost *Temperiranega klavirja* in najširši pojem njegovega harmonskega jezika. Posamične dvojice preludijev in fug so s tem, ko potekajo v različnih predelih istega tonalitetnega prostora, v različnih medsebojnih razmerjih in različnih razmerjih do izhodišča C. Gledano s tega stališča je tonalitetnost posamičnih dvojic zgolj mesto, ki ga dvojice zavzemajo v skupnem tonalitetnem prostoru. To pomeni: bistveno za dvojico v es/dis je, da poteka v določenem – skitem in oddaljenem – predelu tonalitetnega prostora zbirke; podobno je tonalitetnost dvojice v Cis v tem, da poteka daleč stran od izhodišča C, ne pa v tem, da poteka na dani akustično določljivi višini. Dvojica v Cis je glasbenoizkustveno kljub temu, da bi bila akustično lahko izenačena s C, v povsem drugem predelu tonalitetnega prostora zbirke kot dvojica v C. Iz tega je tudi razvidno: Cis ali katera koli tonaliteta je to, kar je, zaradi svojega mesta v tonalitetnem prostoru, ne pa zaradi realne akustične višine. V tem smislu tonalitete niso transpozicije ene oz. dveh tonalitet na različne višine, pač pa med seboj bolj ali manj oddaljena, a vendarle povezana področja skupnega tonalitetnega prostora. Bachov *Temperirani klavir* omogoča – obenem z vsem drugim – glasbeno občutljivemu poslušalcu, da prodira v različne predele tonalitetnega prostora, zamišljenega tako široko kot še nikoli poprej; omogoča mu, da si ga predstavlja in ga doživlja.

Prav ta vidik Bachove zbirke (in glasbe nasploh) je nerazdružljivo povezan in prepletен s pojavom tako imenovanih značajev tonalitet. Značaj tonalitet ali značaj modusov – da je neka melodija na tonu d ali okoli tona d, druga okoli g itd. – ima dolgo zgodovino, saj imajo že melodije koralnih spevov z ozirom na svojo modalno pripadnost

izraziti glasbeni značaj: Spevi v prvem modusu se v tem smislu močno razločujejo od spevov v sedmem modusu. Podobno je v tradiciji polifonega komponiranja. V polifoniji 16. st. je razloček med avtentičnimi in plagalnimi modusi domala izginil, a značajska razlika med dorskim motetom in lidijskim madrigalom je očitna. Kompozicije v dorskem, lidijskem, miksolidijskem, eolskem in jonskem modusu so bile v pogledu tonalitetnega značaja predhodnice kompozicij v d, F, G, a in C. Pozneje se je poleg naštetih uveljavila vrsta novih tonalitet, kot bi jih imenovali danes. Kompozicije v A-duru, B-duru, c-molu, g-molu, e-molu, če jih poimenujemo s poznejšimi izrazi, so postale v drugi polovici 17. st. razmeroma pogoste in običajne. Večanje števila tonalitet, ki je tako globoko zaznamovalo glasbo druge polovice 17. st., ni imelo le praktičnih vzrokov, kot bi bil npr. najprimernejša lega ali pa naravna uglasitev nekaterih glasbil. Gledati ga je treba kot pojav, ki je bil nerazdružljivo povezan z nastajanjem značajsko značilnih tipov kompozicij (lamento v g-molu, pastorala v F-duru itd.) oz. značajsko izrazite glasbe; v smislu cilja, doseženega s *Temperiranim klavirjem*, pa je bilo uvajanje novih tonalitet hkrati tudi širitev tonalitetnega prostora glasbe, prodiranje v njegova »fiktivna« področja.

Pogosto se ugotavlja in zatrjuje, da imajo tonalitete svoje značaje in da so skladatelji pri izbiranju tonalitete nove skladbe upoštevali tudi značaj tonalitete. A-dur je svetel in vesel, zato je primeren za svetle in radostne kompozicije itd. A razmerje med značajem glasbe in tonalitetami ni delovalo le v eni smeri: ne le, da je izbrana tonaliteta prispevala svoj delež k značaju kompozicije; tudi značaj kompozicij v dani tonaliteti oz. modusu je bistveno oblikoval predstavo o njej. Če je A-dur svetel in radosten, so ga takšnega naredile tudi – ali predvsem – kompozicije, zasnovane v njem. Z drugimi besedami: značaj dane tonalitete ni absolutna vrednost, saj ni mogoče določiti, kaj naj bi A-dur delalo svetel, As-dur žametno mehak itd. Značaji modusov, tonalitete oz. predstave o njihovih značajih so se izoblikovale v dolgi večstoletni tradiciji, pri čemer so bili bistvenega pomena v zgodovini novoveške glasbe nastajajoči značaji skladb, in sicer v tem smislu, da so se kompozicije danega značaja bolj ali manj razločno zasnivljale in razvijale znotraj določenega modusa oz. tonalitete. To pomeni, da je značaj tonalitete predvsem konvencija, ustaljena v večstoletni zgodovini evropskega komponiranja, po kateri so se kompozicije z danim značajem zasnivljale v določeni tonaliteti oz. modusu.⁴⁷ Tega se je morda zavedal tudi Mattheson: napredno je priznaval 24 tonalitete in jim pripisoval določene značaje; a nobena tonaliteta naj ne bi imela po njegovem mnenju tako izrazitega značaja, da v njej ne bi bilo mogoče napisati kompozicije s prav nasprotnim značajem.⁴⁸ S takim gledanjem je mogoče razložiti, zakaj je v dani tonaliteti možno snovati kompozicije s povsem različnimi značaji, za kar sta lahko med drugim odlični primeri oba para preludijev in fug v h iz *Temperiranega klavirja I* in *II*.

Kot je bilo prikazano, poteka glasba *Temperiranega klavirja* v enovitem tonalitetnem prostoru, pri čemer je za vsako dvojico bistveno, kateri predel tonalitetnega

⁴⁷ Hermann Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe*, Kassel 1965, 17–18. – Značaj tonalitete je v glasboslovnem pisanju sicer pogosto omenjan pojem, a zdi se, da nima sistematičnih obravnav. Geslo »Key« v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ga komaj omenja, vendar ne navaja nikakršne literature; geslo »Tonalität« v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ga ne omenja.

⁴⁸ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 60–68. (Reprint: Documenta musicologica. Erste Reihe, V, Kassel 1995.)

prostora dejansko zavzema. A če je tako, da ima zbirka enovit skupni tonalitetni prostor, katerega posamični predeli (tonalitete) niso zgolj transpozicije – reproduciranje istega na različnih višinah, bi morale biti glasbene vsebine posamičnih dvojic nekako povezane s posamičnimi področji skupnega tonalitetnega prostora; razporeditev glasbenih vsebin, značajev dvakrat dvanajstih dvojic bi morala biti na neki način primerljiva z razporeditvijo dvakrat dvanajstih tonalitet, in sicer glede na njihovo mesto v skupnem tonalitetnem prostoru. Takšno povezavo je v Bachovi zbirki v resnici mogoče potrditi. Seveda je treba ob tem upoštevati, da značaj tonalitet – kot je bilo prikazano v prejšnjem odstavku – ni nekaj absolutnega. To pomeni, da Bach ni zgolj izrabljaj značajskih lastnosti posamičnih tonalitet; ustrežneje je predstavljati si, da je posamičnim tonalitetam – področjem tonalitetnega prostora – dal nove vsebine. Če si Bachov tonalitetni prostor metaforično predstavljamo kot kroglo, katere središče je C in katere različna področja so zapolnjena z dvakrat dvanajstimi tonalitetami, lahko rečemo: Bach s svojimi kompozicijami ni le zapolnil vnaprej določenega spektra barv; prej je mogoče reči, da je posamičnim predelom krogle dal svojske barve in svojske pomene. Njegov umetniški problem, če ga smemo tako imenovati, je bil v tem, kako zamišljeno kroglo zapolniti z novimi vsebinami. To tudi pomeni, da kompozicije *Temperiranega klavirja* zares polno zaživijo šele v spektru medsebojno povezanih tonalitet, ki zapolnjujejo enotno zamišljeni tonalitetni prostor zbirke.

Prepoznavanje poti, ki izhajajoč iz C vodijo v različne smeri in območja tonalitetnega prostora *Temperiranega klavirja*, omogoča in dopušča le glasbenokritički pogled, ki v svojem jedru ne more temeljiti na ničemer drugem kot na glasbenem izkustvu. Tak ni niti preverljiv niti ne more biti eksakten. Če si predstavljamo Bachov preludij v C kot nevtralen, lahko pričakujemo, da so kompozicije v zgornjem delu kvintnega kroga postopno svetlejše. Pari v G, D, A so v resnici vse bolj svetli; a naslednji svetli par se zdi šele Cis, za katerega bi bilo mogoče reči, da je najsvetlejša kompozicija celotne zbirke. Od zaporedja odstopajo pari v E, H in Fis; z zatemnjenim pastoralnim vzdušjem – primerjati bi ga bilo mogoče s Poussinovimi arkadijskimi motivi – sta umaknjena od črte, ki vodi k najsvetlejši kompoziciji zbirke, zlasti para v E in Fis. Tudi v nasprotnem, spodnjem delu kvintnega kroga so – sicer v drugačnem odtenku – svetle kompozicije; to velja zlasti za dvojice v F, B in Es, ki bi jih bilo mogoče simetrično vzporejati s pari v G, D in A.

Zdi se, da Bachov tonalitetni sistem ni dualistični, saj med pari v molu ni nobenega, ki bi mu bilo možno prisoditi vrednost izhodišča. Par v a ne deluje kot paralela para v C; a tudi paru v c ni mogoče pripisati nevtralnosti prvega para zbirke v C. Morda je med vsemi pari v molu najbolj nevtralen par v d, v čemer bi bilo mogoče videti izzvenevanje središčne vloge nekdanje dorske modalnosti. Pari v molu imajo bodisi patetično vehementen ali pa globoko melanholičen značaj. Od parov osrednjega dela kvintnega kroga vodita dve v skrajnost segajoči smeri: patetičnemu paru v c sledi v spodnjem delu kvintnega kroga zatemnjeni par v f, temu pa par v b, katerega preludij se zdi najtemnejša in najbolj žalobna kompozicija zbirke. Na drugi strani kvintnega kroga se značaj dvojice v h – ta je tipična slika patetičnega trpljenja – nadaljuje v najbolj sublimne in skrivnostne pare zbirke, ki jih – ob preskoku para v fis – predstavljajo dvojice v cis, gis in dis. Za te dvojice se zdi, kot da postopoma izgublajo značaj in postajajo zgolj abstraktno glasbeno mišljenje. Zlasti velja to za značajsko težko določljivo fugo v dis, ki je videti kot sled nenavadne zamaknenosti, meditacija, ki je že onstran vsega, kar je mogoče izkusiti kot čustvo (in izraziti z besedami). Vsekakor je s stališča naše razprave pomenljivo, da je

takšna kompozicija v dis, se pravi v najbolj oddaljenem predelu tonalitetnega prostora. Fuga v dis daje vtis, kot da se je Bach zavedal, da je daleč stran od izhodišča zbirke, da je na meji, kjer se pogledu odpira novo, še ne slišano in še ne izkušeno.

Ob iskanju in vzpostavljanju povezav med posamičnimi dvojicami se pokaže, da razporeditev po poltonih ni vsebinska, pač pa zgolj tehnična, praktična ureditev zbirke (primerljiva s tem, da so v enciklopedijah sestavki urejeni po abecedi in ne po vsebini), saj se nikakor ne ujema z vsebinskimi povezavami. Če jih gledamo v njihovem dejanskem sosledju, vidimo med posamičnimi pari velike, prepadne razmike: tako je npr. med fugo v a in preludijem v B, ki sta si tako daleč vsaksebi, kot si je to sploh mogoče misliti; enaka vrzel je tudi med fugo v fis in preludijem v G; med fugo v b in preludijem v H; posebno velika pa je razdalja med temno fugo v f in pastoralnim preludijem v Fis. Zbirka se sicer začinja z dvojico v C, ki jo je tudi vsebinsko mogoče imeti za njen začetek, a njeno nadaljevanje ni določeno; zlasti pa zadnja dvojica, preludij in fuga v h, nikakor ne končuje vsebinskega toka zbirke in ne pomeni zaključka ali izhoda v takem smislu, kot je dvojica v C uvod vanjo. To opažanje je mogoče povezati z Bachovo izjavo, da so kompozicije napisane v kratkočasje; najbrž si je tudi Bach sam predstavljal, da jih je mogoče igrati v katerem koli zamišljenem zaporedju, ne izključujoč zapisanega. *Temperirani klavir* se tako kaže kot labirint, ki ima jasno prepoznaven vhod, za vhodom pa najrazličnejše poti, ki se namesto usmerjenosti proti izhodu razpirajo v neznan in odprt prostor.

Doslejšnja razprava je poskušala pokazati, da je vsebinska razporeditev *Temperiranega klavirja* primerljiva in vzporedna z razporeditvijo tonalitete, se pravi s strukturiranostjo skupnega tonalitetnega prostora. A če sprejmemo misel, da tonalitete niso zgolj transpozicije, pač pa zapolnjujejo enovit tonalitetni prostor, moremo spredvideti, da je strukturirani prostor dvakrat dvanajstih tonalitete, kot jih vidimo v Bachovi zbirki, hkrati tudi njen tonalni prostor: široko zamišljen harmonski prostor, v katerem poteka Bachova glasba. Tonalni oz. harmonski prostor se navadno razumeva zgolj funkcijsko, tako da med toniko v C in toniko v Cis v tem smislu ni nikakršne razlike. V *Temperiranem klavirju* sicer ni kompozicije, ki bi vključevala tako oddaljena področja, kot sta npr. C-dur in eis-mol; a s tem, ko je Bach znotraj enovito zamišljene zbirke zavestno snoval glasbo v tako različnih področjih, kot sta pravkar imenovani, si lahko mislimo, da je uzrl možnost glasbe, katere harmonski jezik bi močno prerasel meje v njegovem času običajnega obsega funkcij; ugledal je možnost glasbe, ki bi se prosto sprehajala po nenavadno širokem in labirintu podobnem tonalnem prostoru.⁴⁹ Ali je imel ta prostor v Bachovi odkrivaltelski glasbeni intuiciji tudi svoje meje? Zdi se, da ne. To je mogoče izkusiti v nekaterih najbolj skritih in oddaljenih predelih zbirke. Iz dvojic, ki potekajo na skrajnem obodu tonalitetnega in tonalnega prostora Bachove »temperirane klaviature«, zre vprašanje: Kaj je od tu dalje?

⁴⁹ S to mislijo je mogoče primerjati izjavo Bachovega biografa Forkla: »Dann waren aber auch, wenn er fantasirte, alle 24 Tonarten sein; er machte mit ihnen was er wollte. Er verband die entferntesten so leicht und so natürlich mit einander, wie die nächsten; man glaubte, er habe nur im innern Kreise einer einzigen Tonart modulirt.« 'In potem je bilo, ko je improviziral, tudi vseh 24 tonalitete njegovih; z njimi je delal, kar je hotel. Najbolj oddaljene je med sabo povezoval tako tekoče in naravno kot najbližje; zdelo se je, kot da modulira le v ozkem krogu ene same tonalitete.' Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, 17. (Reprint: Kassel 1999.)

The *Well-Tempered Clavier* of Johann Sebastian Bach and the concept of harmonic tonality

Summary

Bach's *Well-tempered Clavier* is normally interpreted as a rich anthology of pieces of different types, be it in free (preludes) or strict form (fugues). This aspect of Bach's collection may be paralleled to the fact that Bach systematically used all the 24 keys, being the first to do so (apart from Mattheson's exemplary pieces). The character and content of Bach's pairs of preludes and fugues goes hand in hand with the arrangement of the keys according to the circle of fifths. It is not a coincidence that the major pieces in the sharp area (D major, A major, C sharp major) sound bright, whereas the most unusual, sublime and progressive compositions of the collection (D sharp minor, G sharp minor etc.) take place in the remotest possible part of the system. Consequently, the keys (which, controversially, sound in equal temperature alike) cannot be understood just as transpositions of the same harmonic concept to the different pitches; they represent a structured system of their own, a system that is centered around C (Bach's system of keys is not dualistic), yet whose remotest areas do not seem to be confined but open to further expansions. (It is symptomatic that Bach avoided enharmonic spelling.) Thus, the 24 interrelated keys of Bach's collection may be interpreted as the unified tonal space, the harmonic language of Bach's music in the broad sense of the word.

Priloga
Značajske oznake preludijev in fug v *Temperiranem klavirju I*

	Spitta	Keller	Casella
C	»... ein Stück von unsäglichem Zauber, über das eine große, selige Melodie körperlos hinzieht, wie ...«	[O tonaliteti:] »Im ersten Stück des W. Kl. hat sie den Reiz des Unausgesprochenen, des 'Abhendvollen' ...« »Das Präludium webt aus gebrochenen Harmonien einen Vorhang vor der Fuge, die mit einer gewissen geistigen Nüchternheit den Spieler gleich in strenge Zucht nimmt.« »Der Vortrag sei ruhig und schlicht ...«	»... maestoso e solenne ...« »Composizione grandiosa e trionfante ...«
c	»... trüber und krauser ...« [V primerjavi s preludijem C.]		»Carattere impetuoso e drammatico.« »... la tonalità ... assume già un valore quasi tragico e prebeethoveniano.«
	»Auch der unbeschreiblich graziosen, reizenden Fuge, die durch kühnen Gebrauch des harmonischen Querstandes etwas besonders pikantes erhält, fehlt nicht ein nachdenklicher Zug.«	[O fugi kot domnevno beethovenskemu scherzu:] »Allein die ausgeschriebenen Mordente und die Synkope geben ihm doch ein schärferes Profil, einen mit Eigensinn durchsetzten Humor, der durch das Zwischenmotiv ... noch verschärft wird.« »Nur eine vielfältige Artikulation wird dem halb scherzhaften, halb widerspenstigen Wesen der Fuge gerecht ...«	»... la grazia malinconica e trasparente di questa ...«
Cis	»... ein höchst anmutiges, heiter auf- und niedergaukelndes Tonstück ...«	»... eine leichtgeschürzte 'Badinerie' ...« [O zaključnem delu:] »... dann beginnt in dem nachkomponierten Teil ein grazioses Spiel hüpfender Genien ...« »Vortrag: ... leicht, duftig in den Achtakttern, spritzig in den Viertakttern ...«	»... un 'pre-modello' ... del futuro »Studio« chopiniano.«
	»... welche die glückliche, lebensfreudige Stimmung des Präludiums fortsetzt und erhöht.«	»Die Fuge steht im engsten Zusammenhang mit dem Präludium und übertrifft es noch an schmeichelndem Wohlklang.«	»... dolce e grazioso ...«
cis	»Zu diesem herrlichen, tief schwermüthigen Satze ...«	[O preludijih cis, es, f iz Friedemannovega zvezka:] »... sind ...ariose Sätze von großem Ausdruck.«	»Questo do diesis minore infatti, così dolce e mistico ...«
	»... und nun breitet sich, noch über sechzig Takte lang, ein Tonsatz aus von so ungeheurer Fülle und Erhabenheit, so riesiger, fast zermalmender harmonischer Kraft, wie ...«	[O prvi temi:] »... erhebt sich mühsam vom Grundton über den Leitton mit dem schmerzlich dissonanten Intervall der verminderten Quarte ... Verbindet man die erste Note mit der vierten (cis-dis) und die zweite mit der dritten (His-e), so entsteht die Figur eines ... Kreuzes. ... Wir befinden uns also hier im innersten, heiligsten Bezirk der Kunst Bachs ...«	»... occorre servirsi largamente di sonorità tenui e misteriose.« »... nella quale sembra dissolversi di colpo tutto il mistero cupo e grandioso della intera fuga.«

	Spitta	Keller	Casella
D	»... anmuthig spielend ...« »... und gerade hier entfaltet das Stück erst seinen höchsten Glanz ...: jähes Aufbrausen und pathetische Grandezza neben und mit einander entwickelnd.«	»D-dur ist die traditionelle festliche Tonart im Barock ...« [O zadnjem delu:] »... dann gibt das Stück seinen leichten, spielerischen Ton auf, wendet sich nach Moll und steigert sich ... bis zu einem pathetisch-deklamatorischen Schluß ...« »Vortrag: flink und zierlich ...« »Auch der Fuge ... liegt die Vorstellung einer barocken Glanzentfaltung zu Grunde.« »Vortrag: Nicht zu steif und geziert, sondern wohl mit Würde, aber auch mit Kraft und Bestimmtheit und einem gewissen Feuer.«	»... va eseguito con grande leggerezza ... per sfociare verso la fine in una atmosfera sonora e festosa ...« »... va eseguita con maestà, ma anche con impeto.«
d	»... unruhig suchend ...«	»... das zarte, verhaltene Präludium ...«	»Il pezzo è di carattere fantastico ed agitato ...«
	»... herbe und eigensinnig ...«	»Das zeigt, daß er das Thema heftig, aggressiv aufgefaßt haben wollte.«	»Charaktere nobile e molto espressivo.«
Es	»Der Ausdruck ist höchst edel, tief und bedeutend.« »... Fuge ... die trotz ihrer Anmuth und Lieblichkeit ...«	»Der Vortrag sei ruhig, gesammelt, mit der Objektivität des Orgeltons ...« [O temi:] »... der Abbruch auf den beiden Achteln wirkt kapriziös.« »... der gaukelnde Anhang des Themas ...«	»... richiede ... una esecuzione più prossima all'organo che al cembalo ...« »... presenta un carattere scherzoso ed aggraziato che ne fa un autentico gioiello.«
es/ dis	»... bei der magisch bannenden Stimmung, die uns schwer und dumpf umfängt ...« »... todestraurig wird der Ausdruck vom 29. Takte an, schaurig haucht das Dur des Schlusses.«	»... verleiht schon die Tonart dem Präludium einen ungewöhnlichen Zauber ...« »... das erste Notturmo der Klaviermusik, ein Nachtstück mit der Klarheit der Sternennacht.« »... der Vortrag der Melodiestimmen sei ausdrucksvoll, aber nicht weich oder gar sentimental, er muß Milde und Hoheit vrbinden.«	»A questo preludio si addice ... la parola 'sublime'. Poche volte ... si incontrano esempi così compiuti e perfetti di ciò che il filosofo chiama 'sentimento contemplato' ...« »Sembra che Bach abbia ... scoperto tutta la tragicità di una inconsueta, cupa tonalità, che ... si prestava in questo caso per l'atmosfera mistica e religiosa ...«
	»Dies dicht geschlungene Stimmengewebe macht den Eindruck nervöser Aufgeregtheit, ängstlichen und leidenschaftlichen Suchens, man höre dazu ...«	»Aus der Meditation des Präludiums werden wir durch Reflexion auf eine höhere Ebene mit weitem, großem Horizont geführt; es ist, als ob sich das Auge nicht mehr schwärmend, sondern forschend zum Sternenhimmel erhebt.« »Daher gibt diese letzte Durchführung der Fuge eine Größe und Weihe, die man an ihrem Anfang noch nicht erahnen konnte.«	»Questa fuga richiede ... un largo impiego di colori misteriosi e talvolta persino freddi ...«

E	»Ein fröhliches, reizend ... herausgearbeitetes Praeludium ...« »... noch entzückender ist die Fuge, deren Thema ...«	»Es ist ein Pastorale ...« »Vortrag: anmutig bewegt ...«	»... un sentimento idillico ... una vera e propria pastorale.« »Va suonata con molta risolutezza e franchezza ...«
e	»Dieser Charakter des Eigenwilligen, ja Widerborstigen ist aber der ganzen Fuge eigen ...« »... freundlich und wohlklingend ...« »... freundlich und wohlklingend ...« »... tief und leidenschaftsreicher ...« »... tief und leidenschaftsreicher ...«	»Der etwas gezielte, empfindsame Charakter der Melodie ...« »Vortrag: im ersten Teil die Melodie zart ausdrucksvoll ...« »Die Fuge ... verwandelt dessen ruhige Anmut in Kraft und Bewegung. Brandth-Buys nennt sie strahlend fröhlich, selbstbewußt, übermütig und unbekümmert um verborgene Tiefen. Ihr keck anspringendes, dann in strömende Bewegung übergehendes Thema ...« »Vortrag: Mit Schwung und Feuer ...« »Sie setzt das Präludium unmittelbar fort und überbietet es noch durch ihren aggressiven Ton.« »Vortrag: Lebhaft und leidenschaftlich, reich gefärbt ...« [O zaključku] »... das treibende Motiv schwingt sich von der tiefsten zur höchsten Lage auf und fällt wirbelnd in einen kurz abgebrochenen Schluß.« »Nicht nur die Viertaaktigkeit gibt der Fuge den Charakter eines Tanzsatzes ...«	»Ritroviamo qui ... il carattere drammatico e patetico ...« »... un basso grave e cupo (sembra qui lo scorrere solenne e maestoso di un grande fiume) sostiene una melodia recitante e largamente espressiva.« »... Presto ... dove sembra che improvvisamente si alzi uno stormo di uccelli rapaci ad oscurare il cielo.« »Da eseguirsi con grande impeto e risolutezza e con una tensione crescente fino alla fine.« »... luminoso e giocoso ...« »... oscillante fra la serietà e la facezia. Il ritmo ... si concilia tuttavia con una espressività dolce e sensibile.« »... una pagina di alta intensità espressiva e di straordinaria bellezza.« »Nei tre lavori, un identico profondo sentimento di dolore si esprime attraverso un linguaggio cromatico ...« »... potrebbe dirsi 'pastorale'; tanta è la serenità contemplativa che anima quel bellissimo dialogo delle due voci.« »La Fuga continua con la medesima tranquilla serenità del preludio, con - in più - un carattere alquanto scherzoso.«
Fis	»... mit der glücklich sich hin- und herschaukelnden Fuge ...«	»... die Zartheit und das gedämpfte Licht der höchsten ... Kreuz-Tonart.«	

	Spitta	Keller	Casella
fis	»... die Stimmung trüb und selbstsam.«	»Es scheint kühl, ja sachlich, der Affekt ist zurückgehalten, verborgen ...« »Dem sein Gefühl verborgenden Präludium folgt eine der ausdrucksvollsten Fugen des W. Kl., deren schmerzlicher Affekt gleichermaßen im Thema wie im Kontrapunkt beschlossen liegt. Das Thema ... ein Bild menschlichen Sich-Mühens und Entsagens.« [O Kontrasubjekt:] »Es ist das ... bekannte 'Schluchzmotiv' ...« »Vortrag: Ernst und ausdrucksvoll, aber nicht schleppend ...«	»Tutta la composizione va condotta con grande fuoco e risolutezza ...« »... carattere severo e mistico ...« »Il carattere così severamente doloroso di questa fuga ...«
G	»Auf das fröhlich gaukelnde Präludium folgt eine sehr frische, lustige Fuge, in der besonders die Umkehrung des Themas eine übermüthige Keckheit ausspricht.«	»... die Tonart ... ist bei Bach meist Ausdruck einer überströmenden Freude.« »Vortrag: Liebhaft und feurig ...« »Eine echte und rechte Spielfuge, deren Elan von ihrem überaus reichen, vielgestaltigen Thema ausgeht, das sich wie ein Kreisel um sich selbst dreht, dann mit zwei übermüthigen Sprüngen ...« »Der Vortrag ... verlangt ... Kraft und Feuer, auch etwas Humor (besonders bei der Umkehrung der Septsprünge des Themas!) ...«	»... alla danza tedesca ...«
g	»Ernst und tief ist der Ausdruck und bleibt es auch in der sehr gemessenen Fuge.«	[O tonaliteti:] »Ihr Ausdruck ist ein durch die Konvention gefordertes Pathos ...« »Ein ... ariosos Präludium ...«	»Questo preludio – per la maestà e l'imponenza della sua architettura ...« »... uno stile tutto severità, dignità e grandiosità di linee.« »... il carattere nobile e barocco ...«
As	»Das muntere As dur-Praeludium ...«	»Die Form ... schließt eine lyrische Auffassung, ... aus. Es [subj. preludij] ist festlich, etwas zeremoniös ...«	»Una solennità pomposa e leggermente convenzionale ...« »... in tutta la sua festosa maestà ...« »... di carattere dolce ed espressivo ...« »Occorrerà un suono pieno e dolce ...«
gis	»Ein sehr geistvolles Stück von subtilster Textur ...«	»Die Fuge wendet die im Präludium wirkenden Kräfte nach innen; sie ist von einer unbeschreiblichen Hoheit und Wärme ... man könnte sie sich als Chorfuge in einer Messe (etwa zum Sanctus) vorstellen.« »Das Zeitmaß ist feierlich langsam, jedoch nicht schleppend.«	»L'esecuzione dovrà essere semplice, ma nondimeno espressiva ...«
	»... viel zierlicher und grazioser.« [V primerjavi z neko Bachovo fugo v a-molu.]	[O temi:] »Es trägt fast romantische Züge ...« [O izpeljavah:] »All das geschieht mit Behaglichkeit und etwas Humor ...« »Vortrag: Ausdrucksvoll, aber mit Anmut.«	»... il contenuto di questa fuga, pur mantenendosi sempre ad un alto livello di nobile e severa espressività ...«

A	»Ruhiges, reflektierendes Zeitmaß.«	»... sotto apparenze fresche e semplici ...« »L'esecuzione richiede serenità e scorvolezza ma anche espressività.« »... un Bach più intimo.«
	»Wenn auch der erste Teil nicht ganz ernst ist, so doch der zweite, und der Schluß krönt dieses „komplizierte Scherzo“, wie es Tovey richtig nennt.«	»E una fuga 'tranquilla e piacevole' (Busoni), che necessita una esecuzione molto fluida e scorvole ...«
a	»Wie Bach die Tonart auffaßt – männlich, energiegeladen ...«	»E un frammento di grande drammaticità ... singolare per la sua ruvida impetuosità.« »... Bach, che ben di rado lasciava penetrare nell'arte gli scatti e le violenze del suo irascibile carattere. Donde, grande energia negli accenti e ritmo severo e maschio che porti il pezzo – a traverso la sua traiettoria di fuoco e di impeto ...«
	[O temi!] »Sein gemessener Rhythmus drückt Festigkeit aus, ein Ausdruck, der sich in dem deklamatorischen Abbruch auf der Terz gis–e zum Pathos steigert.«	»Il tema deve avere l'andatura di un passo grave e oppresso ... il quale ritmo determina a sua volta il procedere di tutta la composizione. La fatalità pesante di quell'incendere iniziale crea dunque il clima tragico e solenne dell'intera fuga.« »... a traverso le tappe di un faticoso cammino, la fuga giunge alla sua grandiosa conclusione ...«
B	»Auf ein feuriges ... bald sich wiegendes, bald auf- und niederstürmendes Praeludium folgt	»... atteggiamenti 'bravuristici' ... per la loro luminosa mobilità ...«
	»Die Fuge ist ein regelrechtes Tanzstück, von einer Anmut, die sich zum Übermut steigert ...« »Ihre leichten Schritte werden im zweiten Takt behender und gehen im dritten und vierten in eine wirbelnde Bewegung über ...« »Vortrag: Mit Laune und Humor, in lebhaftem Tanzschritt.«	»... severità della polifonia, severità che Bach dissimula questa volta ... sotto una apparenza di arguta bonarietà ...« »Molta grazia espressiva ...«

	Spitta	Keller	Casella
b	»Von tief melancholischer Schönheit ...«	»Die dunkle, schwer verhangene Tonart ...« »Im Präludium erwecken die ... den Eindruck eines Trauerzuges. ...« »... die strenge Form objektiviert den Ausdruck eines verhaltenen Pathos, der nicht ins Weichliche, Gefühlvolle verkleinert werden darf.«	»... un ritmo grave, quasi funebre forma lo sfondo del poema, e su di esso ... una melodia ... ancor più dolorosamente espressiva ...« »La stupenda dignità dell'espressione ...«
		[O dvojit:] »Beide tragen dieselben Schmerzenszüge ...« »Vortrag: Durchaus gesänglich, mit der Fülle und Wärme eines Chorklangs ...«	»... una fuga 'mistica', attraversata però in vari punti da accenti puramente 'umani';« »... le battute 56-60, ove riappaiono nuovi, amari parallelismi di terze, formanti ... un tessuto armonico di rara bellezza.«
H	»... herzerquickend in der frischen Stimmung, sauber und blank ...«		»... un frammento di musica animato da un profondo senso di serenità e di dolcezza ... « »...per il suo carattere idillico ...«
	»Während die dem H dur-Praeludium zugehörige fröhlich, wohlgemuth und unbehindert ihren Weg nimmt,	»Der Vortrag sei ruhig, gesänglich in allen Stimmen.«	»... ne differisce per un carattere più ampio e più 'serioso'.« [V primerjavi s preludijem.]
h			»... religioso-mistico ...« »... il carattere grave e religioso ...« »... ove [fakti 42-47] la polifonia ... raggiunge un clima che trasfigura in mistero la più dolorosa parola umana, innalzandola verso Dio.«
	zieht diese: [citat teme] langsam, seufzend, mit herben, ja schmerzverzerrten Zügen auf endlos scheinendem Pfade vorüber.« »... der Ausdruck des Schmerzes ist hier fast zum Unerträglichen gesteigert.« »Das Leben ist Leiden ...«	[O temi:] »... 'Seufzer-Motive' ... Sie ... richten sich in leidenschaftlicher Steigerung auf ...« »Dieses kühne, affektgeladene Thema ...« »Dem dissonanten Thema setzt Bach ... besänftigende, diatonische Zwischenspiele gegenüber.« »... hier aus Kraft und Gegenkraft ein reiches Leben entsteht, das sich einem höheren Gesetz verpflichtet weiß, so daß wir aus dieser Fuge ... nicht zu Boden geworfen, sondern erhoben und gestärkt hervorgehen.« »Der Vorschrift 'Largo' bezeichnet ... Feierlichkeit und Größe ...«	»... mirabile espressione di fede e di misticismo ...«

Haydnova vokalno-inštrumentalna dela na programih Filharmonične družbe v Ljubljani

Primož Kuret

Ljubljanska Filharmonična družba, ustanovljena leta 1794, je že takoj na začetku izvajala dela takrat sodobnih avtorjev, kot so bili Pleyel, Haydn in Mozart. Pobudo za ustanovitev so dali amaterski glasbeniki, ki so se združili v godalni kvartet, ki je kmalu našel velik odmev v mestu. Poleg tega je bila v zraku še tradicija stare *Academiae philharmonicorum Labacensium* iz začetka stoletja. V novi družbi so se zbrali ljubljanski meščani: trgovci, slikarji, učitelji, obrtniki kot »glasbeni ljubitelji« in na drugi strani tudi »poznavalci glasbe«. Že prva akademija je imela na sporedu »kratko simfonijo«, žal ne vemo imena njenega avtorja. Uspeh je bil velik in družba je začela z zbiranjem potrebnega notnega gradiva pa tudi inštrumentov. Tako so najprej nabavili dela Pleyela, Haydna, Gyrowetza, Beethovena, Rossettija in drugih skladateljev. Že izbira imen kaže stilno orientacijo nove družbe, ki se je odločila za takrat aktualne sodobne skladatelje. Z naraščanjem števila članov je bilo treba izdelati pravila društva – t. i. statute (*Statuten der philharmonischen Gesellschaft zu Laibach*), katerih prva verzija je izšla leta 1796, naslednja pa že leta 1801. Statuti so še danes zanimiv dokument družbine organizacije in njenega dela. Predvideli so tudi častne člane družbe. Posvečen jim je bil člen 25: »Tudi tuje prijatelje glasbe od drugod, ki bi s svojimi izrednimi glasbenimi talenti in zaslugami lahko družbi koristili, bomo z zadovoljstvom sprejeli za častne člane.«¹

Člani družbe so sami zbirali denar za nabavo not in inštrumentov. Po statutu so morali vsak teden prirediti koncert, kar je bilo za večino članov orkestra, ki so bili amaterji, velika obveznost. Da je bila Haydnova glasba že takrat izredno priljubljena, kaže akademija v čast lordu Nelsonu in lady Hamilton na njuni poti na Dunaj leta 1797, ko so izvedli Haydnovo *Vojaško simfonijo*.²

Glede na dosežene uspehe in priljubljenost so se odločili v skladu s statuti, da bodo začeli pridobivati tudi »častne člane«. Med prvimi, ki so ga povabili, je bil leta 1800 Joseph Haydn, »ljubljenec naroda«³ ali kot so ga tudi imenovali »prvi glasbeni genij časa.«⁴ Skladatelj je povabilo z zadovoljstvom sprejel. O njegovem sprejemu je znanih nekaj podrobnosti, ki nam jih sporoča prvi zgodovinar Filharmonične družbe, Friedrich Keesbacher: »Leta 1800 je nesmrtni skladatelj Haydn sprejel članstvo društva. V zvezi s

¹ »Auch auswärtige Musikfreunde, die durch ihre ausgezeichneten musikalischen Talente und Verdienste der Gesellschaft nützen können, werden mit Vergnügen zu Ehrenmitgliedern aufgenommen.« Prim. *Statuten der Gesellschaft in Laibach*, 1801. Vsa nemška besedila je prevedel Peter Bedjanič.

² Prim. Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laybach*, Laybach 1862, 30; Roland Tentscher, *Frauen um Haydn*, Wien 1946, 18.

³ »[...] der Liebling der Nation«, *Wiener Diarium*, 18. 10. 1766.

⁴ Prim. *The Morning Chronicle*, 11. 3. 1791.

sprejemom bi rad navedel nekaj zanimivih podrobnosti. – Družba je na Dunaju imela častnega člana, rojenega na Kranjskem, upokojenega deželnega trobentača Wolfganga Schmitha, ki je na Dunaju marsikaj opravil zanjo. V tem času je kanonik Pinhak prek Dunaja potoval na Češko in Moravsko. S priporočilnim pismom v žepu je imel nalogo poprositi Haydna za sprejem častnega članstva. 'Naš ljubljani Haydn pa je bil prav ta čas pri knezu (Esterházyju) v Železnem,' je poročal Schmith v Ljubljano. Pinhak je potoval naprej, s Haydnom pa se je srečal ob vrnitvi. O tem srečanju piše Schmith mlajši, ki je bil prav tako navzoč, svojemu prijatelju Johannu Novaku: 'Brez dvoma bo vso hvalevredno Družbo zelo razveselilo, da je naš nesmrtni Haydn z veseljem pripravljen postati njen član in s svojim pristopom prispevati k njenemu ugledu. Rekel je: **Zavedam se časti, ki mi jo je Filharmonična družba v Ljubljani izkazala s svojim vabilom, znam jo ceniti, obžalujem pa, da ji s svojim pristopom ne bom mogel zelo pomagati.** – Zelo ga je veselilo, da je tudi domača družba tako lepo napredovala. Kako ponosen sem bil tistikrat na svoje rojstno mesto. Na našo prošnjo nam je dal novo mašo, za prepis sem izročil 12 fl. Na klavir je zaigral in še zapel večino začetkov, da bi gospoda kanonika seznanil tako z različnimi tempi, pa tudi tu in tam s pravim izrazom, da bi ta vse to prenesel cenjenemu glasbenemu direktorju, ga podučil in ga s tem predvsem odvrnil od vsakršne vrste okraševanja, ki samo izmaliči takšno, nadvse delikatno kompozicijo, saj je že vsestransko izrazna, polna največje lepote. Kot sami veste, je vse odvisno od pravega tempa, ustreznega senčenja in osvetljevanja, pa tudi natančne izvedbe. Pišite mi, dragi prijatelj, ko boste to delo izvedli, kako vam je bilo vsem všeč. Če pa bi izvedli Stvarjenje, bi predvsem priporočal veliko vaj za natančnejšo izvedbo itd.'⁵

⁵ »Im Jahre 1800 nahm Haydn, der unsterbliche Tondichter, die Aufnahme in den Verein an. Betreffs dieser Aufnahme will ich einige interessante Details anknüpfen. – Die Gesellschaft hatte nämlich ein Ehrenmitglied in Wien, einen geborenen Krainer, den pens. Landschaftstrompeter Wolfgang Schmith, der allerlei Aufträge für den Verein in Wien besorgte. Um diese Zeit nun reiste der Domherr Pinhak über Wien nach Böhmen und Mähren. Dieser, mit einem Empfehlungsschreiben an Schmith versehen, hatte den Auftrag, Haydn um die Aufnahme der Ehrenmitgliedschaft zu ersuchen. 'Unser geliebter Haydn aber befand sich damals gerade beim Fürsten (Esterházy) zu Eisenstadt', berichtete Schmith nach Laibach. Pinhak reiste nun weiter und traf am Rückwege mit Haydn zusammen. Ueber diese Zusammenkunft schreibt nun Schmith, der Jüngere, der ebenfalls zugegen war, an seinen Freund Johann Novak: 'Es wird ohne Zweifel die ganze löbliche Gesellschaft sehr erfreuen, daß sich unser unsterbliche Haydn so bereitwillig finden ließ, ein Mitglied derselben zu werden und ihr durch seinen Beitritt einen neuen Glanz zu verschaffen. Seine Worte dabei waren: **Ich erkenne die Ehre, so mir die philharmonische Gesellschaft In Laibach durch Ihre Einladudung erzeigt, und weiß solche zu schätzen, nur bedauere ich, daß ich ihr mit meinem Beitritt nicht vielnützlich sein werde.** – Er war sehr erfreut, daß eine inländische Gesellschaft schon so weit gediehen ist. Wie stolz war ich nicht in diesem Augenblicke auf meine Vaterstadt. Er gab uns auf Ansuchen sogleich ein neues Amt von seiner Komposition, wo ich für die Koptiatur 12 fl. erlegte; er spielte auf dem Klavier und sang dazu die meisten Anfänge, damit der Herr Kanonikus sowohl die verschiedenen Tempo's, als auch hin und da den wahren Ausdruck hören und es alsdann Ihnen, als dem so würdigen (Musik-) Direktor sagen könne, wie es Haydn haben will, auf daß Sie die ausübenden Künstler, sowohl einzeln als auch zusammen, unterrichten und hauptsächlich von aller Art un-nöthiger Verzierungen abhalten, welche zu weiter nichts, als zur Verunstaltung so einer äußerst delikaten Komposition beitragen, da diese ohnehin schon allen möglichen Ausdruck, so wie es steht, in sich enthält und die größte Schönheit, wie Sie selbst wohl wissen, nur vom richtigen

Vse to je moral Pinhak prenesti takratnemu glasbenemu direktorju Janezu Krstniku Novaku. Žal pa pismo ni ohranjeno. Kopije vseh vokalnih in instrumentalnih glasov, ki jih je napisal Haydnov kopist Johann Elssler leta 1800, pa hrani danes Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.

Gre za *Misso in tempore belli*, ki jo zaradi značilnega sola pavk v Agnus Dei imenujejo tudi *Paukenmesse*. Haydn jo je napisal po vrnitvi iz Anglije leta 1796. Maša je nastala po daljšem odmoru v Haydnovem sakralnem ustvarjanju. Knez Nikolaus Esterházy je želel proslaviti god svoje žene z glasbeno mašo. Nastala je v času, ko je bila Avstrija zapletena v vojno s Francijo. Leta 1797 so Francozi za nekaj mesecev zasedli tudi Ljubljano. Da je Haydn ta aktualni dogodek v tej maši tudi glasbeno izrazil, ustreza njegovi do kraja nekomplikirani religioznosti, ki ni ločila med vzvišenim in zemeljskim.⁶ Mašo so prvič izvedli ob novi maši piarista patra Josepha Hoffmanna 26. decembra 1796 v piaristovski cerkvi Maria Treu v dunajskem Josephstadtu. Leta 1796 je nastalo tudi *Stvarjenje*, in ko so bili kranjski obiskovalci pri skladatelju, je bil oratorij že končan.

Podobna priznanja, kot je bilo ljubljansko častno članstvo v Filharmonični družbi, je Haydn pogosto dobival. Tako je postal leta 1798 član švedske Kraljeve akademije in leta 1801 častni član družbe za zasluge Felix meritis v Amsterdamu ter sočasno zunanji član pariškega Institut de France. Že prej je leta 1791 dobil častni doktorat univerze v Oxfordu. Po Ljubljani sta ga imenovali za častnega člana še Société académique des enfants d' Apollon v Parizu in leta 1808 Filharmonična družba v St. Petersburgu. Torej sama ugledna tuja glasbena društva. Morda je Haydn v pogovoru z ljubljanskimi obiskovalci prav zato poudaril, da mu je dalo priznanje s častno diplomoma domače društvo. Dunajska Gesellschaft der Musikfreunde je bila namreč ustanovljena šele leta 1812.

Haydnovo mašo v C-duru ali *Mašo s pavkami* so v Ljubljani izvedli v nedeljo 28. decembra leta 1800. Časopis *Laibacher Zeitung* je pisal: »V nedeljo, 28. decembra, so v farni cerkvi sv. Jakoba darovali svečano sveto mašo, Filharmonična družba je s polnoštevlnim ansamblom izvedla skladbo nemškega skladatelja Haydna. Skladatelj sam je to svečano sveto mašo podaril družbi, ko je bil imenovan za njenega častnega člana. V svečanih akordih njegove umetnine prepoznamo Haydnovega duha, pa tudi Družba se je z vloženim trudom poklonila umetniku, posledica vsega tega je bilo splošno odobravanje, ki ga je bil ta podvig deležen.«⁷

Tempo, gehörigem Schatten und Licht und genauer Produktion abhängt. Schreiben Sie mir doch, lieber freund, wenn Sie dieses Amt werden ausgeführt haben, wie es Ihnen Allen gefällt. Die Schöpfung, wenn Sie dieselbe ausführen sollten, würde ich aber vorzüglich einer genauern Produktion nach vielen Proben anempfehlen ec.« Prim. Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laybach*, Laybach 1862, 25.

⁶ Otto Biba, *Die kirchenmusikalischen Werke Haydns, v: Joseph Haydn in seiner Zeit*, Eisenstadt 1982, 142–151.

⁷ »Sonntag den 28. Dezember wurde in der Pfarrkirche zu St. Jakob von der Philharmonischen Gesellschaft allhier ein feierliches Hochamt von der Composition des deutschen Tonkünstlers Haydn im vollständigen Chor abgehalten. Der Künstler hatte mit diesem Hochamt der Gesellschaft selbst ein geschenke gemacht, als er von selber zum Ehrenmitgliede ernannt worden war. Der Geist Haydn's waltet unverkennbar in den Feyerlichen Accorden seines schöpferischen Productes und da auch die Gesellschaft in der Ausführung dem Künstler durch Anstrengung huldigte, so mußte notwendig jene allgemeine Bewunderung folgen, die dieses Unternehmen gefunden hat.« Prim. *Laibacher Zeitung*, 1800, št. 105.

Od tedaj dalje so se Haydnova dela na programih Filharmonične družbe množila, kar kaže tudi ohranjeni *Musicalien-Catalog der philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft, No. 1, Seit 1. Nov. 1794 bis letzten Juni 1804* iz prvega desetletja njenega dela.

Katalog je urejen sistematično na tri poglavja: prvi obsega »komorno glasbo«, drugi »vokalno in cerkveno glasbo« in tretji »klavirsko glasbo«.

Prvo poglavje je razdeljeno na več podpoglavij, kot so: simfonije, uverture, simfonični koncerti, serenade, septeti in seksteti, kvinteti, kvarteti, trii in harmonije.

Med simfonijami so številne prav izpod peresa Josepha Haydna (42), kar kaže na veliko popularnost tega mojstra v takratni Ljubljani. Haydnova dela najdemo tudi v drugih poglavjih. Tako je imela družba partiture za vse tri njegove oratorije: *Die sieben Worte unseres Erlösers am Kreuze*, *Die Schöpfung* in *Die Jahreszeiten*.

Orkester Filharmonične družbe je imel v tem času 25 glasbenikov, in sicer: po štiri prve in druge violine, dve violi, dva violončela, po dvoje oboj, klarinetov, flavt, fagotov, rogov, po en klarino, pavke in kontrafagot, kar je ustrezalo tedanji orkestrski praksi.⁸

Haydnova vokalno-instrumentalna dela, ki so jih v Ljubljani izvedli, lahko razdelimo na tri dele. Naprej so to njegove maše, nato oratorij *Sedem Kristusovih besed*, ki je bil na sporedu zelo pogosto, in končno oba velika oratorija *Stvarjenje* in *Letni časi*.

Maše

Haydn za cerkvene potrebe ni pisal nič drugače kakor za koncertno dvorano. Edini razložek je bil v izbiri tematike, v besedilih in povezavah na določene tradicionalne forme. Svojo cerkveno glasbo je pisal za iste ljudi, ki so poslušali tudi njegove simfonije. Vedel je sicer, da je v cerkvi dosegel še mnogo širši krog preprostega poslušalstva, kot ga je lahko našel v koncertnih dvoranah. Toda s svojo umetnostjo je želel ustreči vsem.⁹

Navdušenje nad Haydnom je bilo v Ljubljani tolikšno, da se je Filharmonična družba odločila že takoj naslednje leto, torej leta 1801, da izvede njegov oratorij *Stvarjenje*, kar se je pozneje še večkrat zgodilo.

Vendar nazaj k mašam. Poleg *Missa in tempore belli* je imela Filharmonična družba glede na svoje statute v stolnici na god sv. Cecilije vsako leto slavnostno mašo. Od Haydnovih maš sta bili na sporedu vsaj velika maša v B-duru in maša v C-duru. Laibacher Zeitung je pisal: »V nedeljo, 21. XI. 1852, je omenjena Družba v stolnici praznovala dan svete Cecilije z Veliko mašo v C-duru Jos. Haydna, potem z Winterjevim Gradualom in s sijajno himno W. A. Mozarta, udeležba članov je bila brez dvoma velika.«¹⁰

Ni povsem jasno, za katero mašo gre. Ali je bila to t. i. *Cecilijina maša*, *Mariazelska maša* ali spet *Maša s pavkami*? Vse tri so namreč v C-duru in vse tri sodijo med t. i. velike maše.

⁸ Prim. Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laybach*, Laybach 1862, 30.

⁹ Horst Seeger, *Joseph Haydn*, Leipzig 1961, 125–126.

¹⁰ »Am Sonntag, den 21. XI. 1852. feierte die gedachte Gesellschaft in der Domkirche das heilige Cäcilienfest mit der großen Messe in C-dur von Jos. Haydn, dann mit einem Graduale von Winter und mit dem ausgezeichneten Hymnus von W. A. Mozart, wobei sich die P. T. Mitglieder der Gesellschaft ohne Zweifel zahlreich einfinden werden.« Prim. *Laibacher Zeitung*, 19. 11. 1852.

Kronist še omenja, da je bila 27. novembra leta 1865 izvedena velika maša v B-duru. Za katero mašo v B-duru gre, spet ni jasno. Haydn je v tej tonaliteti napisal dve maši: prva je *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* in druga *Missa Sancti Bernardi von Offida* iz leta 1796. Ker je *Missa brevis* kratka maša, je možno, da gre tu za drugo mašo v B-duru, ki nosi tudi ime *Heilig-Messe*.

Kronist piše dalje: »Haydnova velika maša v B-duru je s pobožnostjo napolnila srca številnih navzočih. Izvedba je tako uspela, kot smo to že vajeni pri Filharmonični družbi. Sole so peli dami ge. Eberhart in Cölestine Pückler ter gospoda Ledenig in deželni svetnik dr. Schöppel. Kot vložka sta bila izvedena Nedvédova 'Ave Maria' za sopran solo z orgelsko spremljavo, pela je gospa Leopoldine Gregoric in Nedvédov štiriglasni mešani zbor 'Zora jutranja'. Med poslušanjem čudovitih Haydnovih zvokov in melodij se je znova porajalo vprašanje: zakaj nimamo v Ljubljani vselej takšne cerkvene glasbe?«¹¹

Poleg Haydnovih maš so bile v teh letih na sporedu še maše Albina Maška, brata Gašparja Maška in kapelnika Filharmonične družbe, njegovega sina Kamila Maška (1851), Bernarda Hahna (1867), Antona Nedvéda (1857), Heinricha Wenzla Veita (1862) in Jana Nepomuka Vitaseka (1858).

Sedem Kristusovih besed

Oratorij *Sedem Kristusovih besed* je bil Haydnov velik uspeh, kar dokazuje izjemna popularnost tega dela, ki se je uveljavilo ne samo v originalni verziji, ampak tudi v predelavi za godalni kvartet ali klavir. »Skladba je preprosta in lahko razumljiva, saj je skladatelj želel učinkovati s skromnimi sredstvi in z namenom od srca k srcu v romanskih deželah, za katere je bila namenjena.«¹²

Leta 1846 je Filharmonična družba svojim članom poleg svojih običajnih koncertov pripravila še dva velika oratorija *Die sieben Worte in Das Weltgericht*.¹³

Oratorij *Sedem Kristusovih besed* je bil poleg Beethovnovnega oratorija *Kristus na Oljski gori*¹⁴ zaradi svojih lastnosti v naslednjih letih najpogosteje izvajani oratorij Filharmonične družbe. Po letu 1846 so sledile še izvedbe 3. aprila 1855, 19. aprila 1859 in 10. aprila 1865 z dirigentom Antonom Nedvédom. Posebno po letu 1858 je Filharmonična družba velika vokalno-instrumentalna dela pogosto izvajala. Z lastnim

¹¹ »Haydns große Messe in B-Dur erfüllte die Herzen der zahlreich Anwesenden mit den Gefühlen der Andacht. Die Aufführung war eine so gelungene, wie wir solche von der philharmonischen Gesellschaft bereits gewohnt sind. Die Soli waren in den Händen der Damen Fr. Eberhart und Cölestine Pückler und den Herrn Ledenig und Landesrath Dr. Schöppel. Die Einlagen bestanden aus einem 'Ave Maria' von Nedvéd für Sopran-Solo mit Orgelbegleitung, vorgetragen von Frau Leopoldine Gregoric, und einem vierstimmigen gemischten Chor von Nedvéd 'Zora jutranja'. Es tauchte in uns während der Messe, als die herrlichen Klänge und Melodien Haydns an unser Ohr drangen, die alte Frage wieder auf: Warum hat Laibach nicht immer eine solche Kirchenmusik?« Prim. *Laibacher Zeitung*, 27. 11. 1865.

¹² Karl Geiringer, *Joseph Haydn*, Potsdam 1932, 136.

¹³ »3. aprila že skoraj stereotipnih Sedem besed in 6. maja veliki oratorij v 3 delih Friedricha Schneiderja 'Das Weltgericht'.« Prim. Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laybach*, Laybach 1862, 91.

¹⁴ Izvajanje leta 1852, 1856 in 1870.

zborom in orkestrom, ki sta bila po nekaj letih krize ponovno sposobna izvedbe takšnih del. Zasluge za to je imel takratni glasbeni direktor Filharmonične družbe Čeh Anton Nedvěd, ki je prišel leta 1856 kot glasbeni učitelj v Ljubljano. Kmalu je prevzel umetniško vodenje Filharmonične družbe. Kot skladatelj – tudi slovenskih zborovskih skladb in samospenov – in kot dirigent pa je imel v glasbenem življenju mesta osrednjo vlogo.

Haydnov oratorij *Die sieben Worte* je časopis *Laibacher Zeitung* opisal: »Vsakdo, ki pozna lepote te skladbe, to čudovito elegijo v tonih, kot jo zmore napisati samo Haydn, bo gotovo prišel.«¹⁵

In nekaj dni po koncertu: »V prvih dneh velikega tedna smo bili deležni velikega glasbenega užitka. Filharmonična družba je izvedla Haydnov oratorij 'Sedem Odrešenikovih besed na križu'. Visoka popolnost tega dela je dovolj znana in tudi to pot je pritegnila veliko občinstva. Kako veličasten vtis zapusti teh sedem Adagiev, od katerih vsak posebej zasluži naše občudovanje! – Poprej so zapeli enega od zborov iz oratorija 'Paulus' Mendelssohna – Bartholdyja in sopransko arijo iz Haydnovega 'Stvarjenja'. Slednjo, pa tudi sopranske sole v oratoriju, je zapela gdč. Sofie Glantschnig. Velikega uspeha ni doživela le zaradi zlasti v višjih legah ljubkega glasu, temveč tudi zaradi svoje iskrene, tople in okusne interpretacije. Tudi vsi drugi, ki so jim bili zaupani soli, so svoje naloge zadovoljivo opravili. Vsa izvedba, pa čeprav se je tu in tam kaj malce zamajalo, je bil izvrstna, vsem sodelujočim gre za to zahvala.«¹⁶

Šest let pozneje, 10. oktobra leta 1865, je bil oratorij spet na sporedu. Tokrat ljubljanska redutna dvorana ni bila tako polna kot pri drugih koncertih v sezoni. Vzrok je videl kronist »v vseskozi resnem značaju izvedenih glasbenih del. Širše občinstvo je bolj naklonjeno vsemu vedremu in zabavnemu, in če bi moralo izbirati med kakšno Offenbachovo opereto in pasijonsko glasbo, bi se vsekakor odločilo za prvo. To je povsem razumljivo. Naš čas postaja vse bolj realističen – priznajmo si – pretkan je z materializmom, razumevanje idealov, ki so navdajali naše očete in dede, izginja. Danes se le še smehljajo nad globoko vernostjo, ki diha iz skladb preteklega stoletja, vendar so postali genialni možje, ki so ustvarjali 'Sedem besed' in 'Mesijo' nadvse redki. Vsakdo, ki je sinoči pozorno, pripravljen na sprejem in z razumevanjem poslušal v celoti izvrstno izveden Haydnov oratorij 'Sedem Odrešenikovih besed', gotovo lahko zatrdi, da

¹⁵ »Wer die Schönheiten dieser Komposition kennt, diese wunderbare Elegie in Tönen, wie sie nur einem Haydn gelingen konnte, wird nicht versäumen zu erscheinen.« Prim. *Laibacher Zeitung*, 16. 4. 1859.

¹⁶ »Die ersten Tage der Charwoche boten uns einer hohen musikalischen Genuß. Die philharmonische Gesellschaft brachte Haydns Oratorium ‚die sieben Worte des Erlösers am Kreuze‘ zur Aufführung, ein Kunstwerk, dessen hohe Vollendung hinlänglich bekannt ist, und das auch diesmal ein äußerst zahlreiches Publikum herbeigezogen hatte. Welchen mächtigen Eindruck machen diese sieben Adagios, um denen jeder Einzelne unsere Bewunderung verdient! – Vorher singen ein Chor aus ‚Paulus‘ von Mendelssohn – Bartholdy, und eine Sopranarie aus der ‚Schöpfung‘ von Haydn. Letztere, sowie die Sopranosolos in dem Oratorium sang Fräul. Sofie Glantschnig und erntete nicht nur durch ihre, namentlich in den höheren Lagen liebliche Stimme, sondern auch durch den innigen, warmen, geschmackvollen Vortrag großen Beifall. Auch die übrigen mit Solos Vertrauten lösen ihre Aufgabe zur Zufriedenheit; die ganze Aufführung, obwohl hin und da ein wenig schwankend, war eine vortreffliche zu nennen und sind wir allen Mitwirkenden dafür zu Danke verpflichtet.« Prim. *Laibacher Zeitung*, 23. 4. 1859.

je ta tonska pesnitev nadvse bogata z lepoto in da je njen učinek pretresljiv. Iz nje dojemamo 'veliko, silno usodo, ki človeka povzdigne s tem, da ga izniči'. Tudi resnost in privzdignjenost vradostita naše duše, le če sta **lepi**. Izvedba oratorija je bila, kot rečeno, izvrstna. Zbori pojo zelo dobro, sole pa so lepo in izrazno podali gospa Sophie Mozetic, gospodična Clementine Eberhart ter gospoda J. Ledenig in dr. Anton Schöppl. – Nič manj ni učinkovala velika arija: 'Na močnem krilu' iz Haydnovega oratorija 'Stvarjenje' [...] ki jo je gospodična Eberhart zapela pred tem [...] Pred oratorijem smo slišali še 'Ave Marijo' za mešani zbor, ki je bila občinstvu še posebej všeč. – Koncert je bil torej, kljub velikemu tednu ustrezni resnosti, pravi užitek.¹⁷

Pevac Anton Schöppl je bil glasbeni ljubitelj, sicer deželni svetnik, pozneje celo dvorni svetnik in poplemeniten kot »von Sonnenwalden«. Med drugim je bil direktor Filharmonične družbe med letoma 1859–1874.¹⁸

Stvarjenje

Velik uspeh Haydnove *Maše s pavkami* leta 1800 je Filharmonično družbo opogumilo, da je konec leta 1801 izvedla še njegov oratorij *Stvarjenje*. O tem dogodku v *Laibacher Zeitung* beremo: »25. (decembra) zvečer so v stanovski redutni dvorani pod vodstvom tukajšnjega gledališkega ravnatelja, gospoda Schantrocha (mimogrede: enega najodličnejših vodij tukajšnjega odra), ob navzočnosti številnih poslušalcev, predstavili Stvarjenje, največjo glasbeno mojstrovino, ki zagotavlja svojemu avtorju, gospodu dr. Josephu Haydnu, nagrado nesmrtnosti. Da bi zadostili vsem mogočim popolnostim

¹⁷ »[...] in dem durchweg ernsten Charakter der aufgeführten Tonwerke. Das große Publikum neigt sich mehr dem Heiteren, Amüsanten zu, und wenn es zu wählen hätte zwischen einer Offenbach'schen Operette und einer Passionsmusik, so zieht es erstere jedenfalls vor. Wir finden das ganz erklärlich; unsere Zeit, eine mehr und mehr vom Realismus und – gestehen wir es nur – vom Materialismus durchsetzte Zeit, verliert immer mehr das Verständnis für jene Ideale, welche unsere Väter und Großväter noch mit Begeisterung und Entzücken erfüllten. Man lächelt jetzt über die Glaubenssinnigkeit, welche die Composition des vorigen Jahrhunderts in ihren Tonschöpfungen zum Ausdruck brachten, und doch sind die genialen Männer äußerst selten geworden, welche Oratorien, wie 'die sieben Worte', der 'Messias', schaffen. Wer aufmerksamen, empfänglichen Sinnes, verständnisvollen Gemüthes, das im Großen und Ganzen ausgezeichnet aufgeführte Oratorium 'Die sieben Worte des Erlösers' von Haydn gestern Abend anhörte, der wird sagen müssen, daß diese Tondichtung überaus reich an musikalischen Schönheiten und das ihre Wirkung eine erschütternde ist. Es weht uns daraus 'das große, gewaltige Schicksal, welches den Menschen zermalmt, indem es den Menschen erhebt' entgegen. Auch das Ernste, Erhabene ergreift und entzückt unser Gemüths, wenn es nur schön ist. Die Aufführung des Oratoriums war, wie gesagt, eine ausgezeichnete, die Chöre singen vortrefflich und die Soli wurden von Frau Sophie Mozetic, Fräulein Clementine Eberhart, Herrn J. Ledenig und Herrn Dr. Anton Schöppl schön und ausdrucksvoll gelungen. – Nicht minder mächtig wirkte die große Arie: 'Auf starkem Flügel' aus Haydn's Oratorium 'die Schöpfung' [...] von Fräulein Eberhart vorher gesungen wurde [...] Auch ein 'Ave Maria' für gemischten Chor, der das Publikum recht anzusprechen schien, sing dem Oratorium voraus. – Das Concert war daher, trotz seines ernsten, der Charwoche entsprechenden Charakters, ein genußreiches.« Prim. *Laibacher Zeitung*, 11. 4. 1865.

¹⁸ Prim. Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laybach*, Laybach 1862, 122.

tega velikega dela, so tukajšnji gospodje diletanti in člani Filharmonične družbe privolili v sodelovanje. Njim se imamo zahvaliti za vso natančnost in za vse povzdigujoče v pevskem izrazu, pa tudi vsem preostalim glasbenim inštrumentom, pozabiti pa tudi ne smemo pomena odločitve našega gledališkega ravnatelja in njegovih velikih prizadevanj. Vsota, ki so jo zbrali, znaša 200 fl., polovico so prireditelji namenili ubožnim v našem mestu. – Nedeljeno odobravanje je spodbudilo gopoda Schantrocha, da se je odločil za ponovitev te vzorne kantate v isti dvorani.«¹⁹

Žal časopis ne omenja imen izvajalcev. Direktor Georg Schandroch ni bil samo pevec in igravec, ampak tudi dober dirigent. Libreto oratorija za to izvedbo je ohranjen v Muzejski knjižnici v Ljubljani. Schandrochova gledališka družina je prišla iz Celovca v Ljubljano in zabavala občinstvo v sezonah 1801/1802 in 1802/1803 tudi s takimi deli, kot je Mozartova *Čarobna piščal*, Paisiellov *Il fanatico in Berlino* ali Dittersdorfov *Hieronimus Knicker* itd.²⁰

Stvarjenje je prišlo na spored spet leta 1820, in »ker so pričakovali velik obisk v veliki redutni dvorani Kranjskih stanov, preurejeni v galerijo – nekdanji jezuitski gledališki dvorani: knjižnica muzeja Rudolfinum hrani knjižico z besedilom, ki so jo ob izvedbi izdali (kl. 8°. 24 St.) z naslovom *Stvarjenje*, ki ga je nekoč uglasbil gospod Joseph Haydn, doktor glasbene umetnosti, član tukajšnje in drugih glasbenih družb, kapelnik v službi njegove visokosti gospoda kneza Esterházyja – v izvedbi Filharmonične družbe v Ljubljani v tukajšnji redutni dvorani – natisnjeno pri Josephu Saffenbergu 1820.«²¹

¹⁹ »Am 25. (Dezember) Abends ist in dem ständischen Redoutensaale allhier die Schöpfung, der Tonkunst größtes Meisterwerk, welches seinem Verfasser, dem Herrn Dr. Joseph Haydn den Lohn der Unsterblichkeit sichert, vom hiesigen Schauspieldirector Herrn Schantroch (nebenbei bemerkt einem der ausgezeichnetsten Leiter der hiesigen Bühne) in gegenwart einer Menge Zuhörer gegeben worden. Um alle möglichen Vollkommenheiten diesem grossen Werke in der Aufführung zu verschaffen, haben sich die hiesigen P.T. Herrn Dilettanten und Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft herbeigelassen mitzuarbeiten. Diesen hat man auch die Akkuratesse und das Erhabende mit Ausdrücke des Gesanges sowol als auch der übrigen musicalischen Instrumente vorzüglich zu verdanken, sowie man andererseits den Werth des von unserm Schauspieldirector gefaßten Entschlusses und seiner unermüdeten Anstrengung nicht verkennen darf. Die beim Eintritte abgereichte Summe hat 200 fl. betragen, wovon die Hälfte von dem Unternehmer den Armen unserer Stadt gewidmet wurde. – Der Ungeteilte Beifall, der diesem Stücke zugeklatscht worden ist, hat den Herrn Schantroch bewogen, diese musterhafte Cantate am 1. Jänner 1802 im nämlichen Saale zu wiederholen.« Prim. *Laibacher Zeitung*, 29. 12. 1801.

²⁰ Prim. Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani 1790–1861*, Ljubljana 1971, 26.

²¹ »[...] zwar mit Rücksicht auf den vorausgesehenen großen besuch in dem mit einer Galerie versehenen großen Redoutensaale der krainischen Stände – dem ehemaligen Theatersaale der Jesuiten; die Bibliothek des Museums Rudolfinum bewahrt das aus Anlaß diesen Aufführung ausgegebene Textbuch (kl. 8°. 24 St.) dasselbe führt den Titel: Die Schöpfung in Musik gesetzt von weiland Herrn Joseph Haydn, Doctor der Tonkunst der hierortigen und wahrer musikalischen Gesellschaften Mitglied und Kapellmeister in wirklichen Dienstes Hr. Durchlaucht des Herrn Fürstes von Esterházy – Aufgeführt im hiesigen Redoutensaale von der philharmonischen Gesellschaft in Laibach – Gedruckt bei Joseph Saffenberg 1820.« Prim. Peter von Radics, *Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft 1870–1907*, 135. Rokopis hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

Naslednja izvedba je sledila kmalu, 21. marca leta 1823. O tej izvedbi – njen čisti dobiček je bil namenjen Glasbeni šoli Filharmonične družbe – obstajata oglas²² in poročilo v *Illyrisches Blatt*: »Izvedba Haydnovega Stvarjenja je pomemben dogodek v našem glasbenem svetu, tako da moramo tudi v našem listu o tem nekaj povedati. Že pred nekaj leti smo lahko do neke mere uživali ob tej mojstrovini, priznati pa je treba, da je takratna izvedba močno zaostajala za sedanjo. Posebno je to mogoče opaziti pri zasedbi zbora. Takrat so peli trije soprani, zdaj jih je bili menda dvanajst. Vsi solisti so se hvale vredno potrudili v okviru svojih zmožnosti in madame Maschek in gospod Saal (Gabrijel in Rafael) si zaslužita našo posebno zahvalo, da ju njuna majhna vedrina ni ovirala pri tem, da bi nam nudila umetniški užitek. Zbori so nas popolnoma zadovoljili. Vsi pianii in forteji so bili natančno upoštevani in pri težavnih fugah je bilo jasno slišati vstop vsakega glasu. S hvalevredno natančnostjo se je odlikoval tudi orkester. – Hvala gre tudi direkciji Filharmonične družbe, ki se trudi s prirejanjem lepih večerov občinstvu, ki ljubi glasbo, o čemer najbolj očitno priča tudi izbor tega oratorija, ki se ga bodo vsi navzoči z veseljem spominjali.«²³

Kronist Filharmonične družbe, Friedrich Keesbacher, je o tem dogodku napisal: »21. marca je bilo izvedeno Haydnovo Stvarjenje, zbujena pozornost ni samo v čast Filharmonični družbi, temveč vsej deželi Kranjski. Novica o tem je zajela vso deželo in glasbeniki iz najbolj oddaljenih krajev (npr. iz Novega mesta) so se podali v metropolo, da bi sodelovali pri Stvarjenju. Po presoji v takratnih časnikih je zbor v vseh pogledih popolnoma zadovoljeval. Zbor so pomnožili člani vojaške godbe, ki so sodelovali s svojim dirigentom, nadporočnikom Callausom na čelu. Kaže, da je bil dekliški zbor takrat v polnem razcvetu, Strelesko društvo je namreč zaprosilo Filharmonično družbo, da bi Dekliški zbor blagovolil sodelovati pri slavnostih na čast rojstnega dne njegove visokosti cesarja Franca.«²⁴

²² »V petek zvečer ob 5. uri bo ljubljanska Filharmonična družba v korist sklada svoje Glasbene šole v tukajšnji redutni dvorani Deželnih stanov izvedla Stvarjenje, veliki oratorij Josepha Haydna, kar se s tem v splošno vednost naznanja.« »Freitag Abends, um 7 Uhr, wird von der Laibacher philharmonischen Gesellschaft zum Vortheile ihres Musikschulfondes im hiesigen landständischen Redoutensaale, die ‚Schöpfung‘, großes Oratorium von J. Haydn, gegeben, welches hiermit vorläufig zur allgemeinen Kenntniss gebracht wird.« Prim. *Laibacher Zeitung*, 18. 3. 1823.

²³ »Die Aufführung der Schöpfung von Haydn ist ein zu merkwürdiges Ereignis in unserer musikalischen Welt, als das nicht auch in diesem Blatte etwas darüber gesagt werden sollte. Schon vor einigen Jahren wurde aus der Genuß zu Theil dieses Meisterwerk zu hören, allein man muß gestehen, da die damaliger Aufführung von der gegenwärtigen weit zurück blieb, die Hauptursache lag freylich in der Besetzung der Chöre; denn damahls zählte man drey Soprane, jetzt ungefähr zwölf. Sämmtliche Solosänger thaten mit lobenswerter Anstrengung, was ihnen möglich war, und Mad. Maschek, wie Hr. Saal (Gabriel und Raphael), verdienten besonders unserm Dank, daß sie sich durch ihre kleine Heiterkeit nicht hindern ließen, uns diesen Kunstgenuß zu bereiten. Bey den Chören blieb und nichts zu wünschen übrig; alle Piano und Forte waren genau beachtet, und bey den schwierigen Fugen war immer die größte Präcision im Eintreten der Stimmen hörbar. Mit eben so lobenswerther Pünctlichkeit zeichnete sich das Orchester aus. – Dank sey der Direction der philharmonischen Gesellschaft für das Bestreben, dem musikliebenden Publicum schöne Abende zu verschaffen, wovon die Wahl dieses Oratoriums den überzeugendsten Beweis gibt, dessen die damahls Anwesenden sich immer mit Vergnügen erinnern.« Prim. *Illyrisches Blatt*, 4. 4. 1823.

²⁴ »Am 21. Marz wurde die Schöpfung von Haydn aufgeführt, unter einer Theilnahme, die nicht

Tudi ljubljanski meščani so instinktivno začutili, da je to delo izjemno in so ga močno občudovali. V Ljubljani je bilo Haydnovo *Stvarjenje* – kot so rekli – »ein Herzenserfolg«.

Naslednja izvedba je bila 23. decembra leta 1866: »Kot že omenjeno, nehoteno zapoznelega začetka prirejanja koncertov, pa tudi otvoritve obnovljene dvorane, ne bi mogli začeti bolj dostojno kot s 23. decembra izvedenim *Stvarjenjem* Josepha Haydna. Uspeh izvedbe ni pomemben le za zgodovino Družbe, bila je pravi glasbeni dogodek za vso Ljubljano. – Celih triinštirideset let, torej skoraj pol stoletja, se Filharmonična družba ni upala lotiti te Haydnove mojstrovine. Po sodbi poslušalcev, ki so jo poslušali takrat, z letošnjo, ki je bila mestoma popolna, ni primerljiva. Solistične parte so peli gospodična Eberhart in gospa Anne Pessiack ter gospodje Ander, Melkus in Podhorsky, umetniška zasedba torej, ki je v vseh pogledih zadovoljevala. Slednji trije gospodje, člani našega Deželnega odra, so ljubeznivo in ustrežljivo prevzeli svoje parte, občinstvo pa je vsako točko, vsak recitativ, vsako arijo, vsak zbor sprejelo z viharnim odobravanjem in je po vsakem delu poklicalo na oder dirigenta Nedvéda. – Obnovljena, s plinom razsvetljena in z elegantnimi pletenimi stoli, namesto zastarelih in neudobnih lesenih klopi, opremljena dvorana, je na zelo številno zbrano občinstvo učinkovala zelo prijetno, slišati pa je bilo tudi glas priznanja za inženirja Eugena Brunnerja, ki je z okusom spremenil puščoben in neprijazen prostor stare dvorane v tako prijazen in prijeten lokal.«²⁵

Tudi kritik v *Laibacher Zeitung* je bil zadovoljen: »[...] zasedba je bila to pot povsem nenavadna: na odru je bilo zbranih približno 150 sodelujočih, številka, ki v Ljubljani lahko velja za spoštljivo [...] Pohvaliti moram orkester, ki je bil pri nekaterih točkah celo izvrsten, še posebej v uvodu, ki predstavlja kaos, potem v v žarečih zvočnih

bloß der philharmonische Gesellschaft, sondern dem ganzen Lande Krain Ehre macht. Wie ein Ereignis ging die Nachricht durchs Land und die Musiker aus den entferntesten Theilen des Landes (z.B. Neustadt) zogen zur Metropole, um dort in der Schöpfung mitzuwirken. Der Chor war nach dem Urtheile der damaligen Presse dergestalt, daß er nichts mehr zu wünschen übrig ließ. Außerdem war der Chor noch verstärkt durch Leute aus der Militärkapelle, welche ihren Direktor Oberlieutenant Callaus an der Spitze, mitsangen. Der Mädchenchor scheint damals bedeutend in Blüthe gestanden zu sein, denn die Schützengesellschaft gibt ein Gesuch an die philharmonische Gesellschaft ein, wo sie an den Mädchenchor das Ansuchen stellt, er möge aus Anlaß einer Festlichkeit zu Ehren des Geburtsfestes Sr. Maj. Kaiser Franz mitzuwirken die Gefälligkeit haben.« Prim. Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laybach*, Laybach 1862, 62.

²⁵ »Die, wie bereits erwähnt, unfreiwillig verspätete Wiederaufnahme der Concerte, so wie die Eröffnung des neu restaurirten Saales konnten nicht würdiger inaugurirt werden, als durch die am 23. December veranstaltete Vorführung der 'Schöpfung' von J. Haydn, welche durch das Gelungene der Vorführung für die Gesellschaft eine hervorragende Erscheinung im Laufe ihrer Geschichte, für Laibach geradezu ein musikalisches Ereignis wurde. – Volle dreinundvierzig Jahre, also nahezu ein halbes Jahrhundert, sind verflossen, seit die Phil. Ges. sich nicht mehr an das Meisterwerk Haydns wagte. Die heurige Aufführung war nach dem Urtheile von Leuten, welche derselben von damals beiwohnten, über jeden Vergleich erhaben, und stellenweise geradezu vollendet zu nennen. Die Solopartien fanden in den Händen des Fräuleins Eberhart und der Frau Anna Pessiack, dann der Herren Ander, Melkus und Podhorski, eine nach jeder Richtung künstlerisch gestaltete Vertretung. Letztere drei Herren, Mitglieder unserer landschaftlichen Bühne, haben auf besondere Liebenswürdigkeit und Gefälligkeit gegen die Gesellschaft die betreffenden Parte übernommen, das Publikum nahm jede Nummer, jedes Recitativ, jede Arie,

barvah prikazanem sončnem vzhodu in pri zahtevni spremljavi recitativa 'Zdaj se odpro nedra Zemlje' [...] Občudovanje in zahvala pa gresta predvsem možu, čigar železna volja, energična aktivnost in izbran okus omogočajo Ljubljani take užitke, prizadevnemu glasbenemu direktorju Družbe, gospodu Antonu Nedvědu, ki si je zaslužil aplavz po vsakem delu in je v tem odobravanju lahko odkril priznanje za svoje prizadevanje.«²⁶

Uspeh je bil tako velik, da so Stvarjenje na vsestransko željo morali ponoviti. Solistične vloge so peli pevke Clementine Eberhart, Anna Pessiack, pevci Ander, Lorrman in Podhorsky. Direkcija je za basovski solo povabila člana Deželnega gledališča v Gradcu. O izvedbi lahko beremo: »Pretekli ponedeljek je Filharmonična družba – na zahteve z več strani, kot je bilo to razbrati z lepaka – s sijajnim uspehom drugič v tej sezoni, izvedla Haydnovo 'Stvarjenje'. Z velikim veseljem se spominjamo popolne prve izvedbe tega dela in priznati moramo, da je bila tudi ponovitev izvrstna. Solistične parte so, z izjemo Rafaela, v kateri je bil na novo zaseden gospod Lorrmann, z njim pa je izvedba samo pridobila, peli že znani pevci in priznanja, ki so jih prejeli, za svoje storitve, so bila gotovo zaslužena. V zvezi z našim cenjenim gostom, gospodom Lorrmannom je treba povedati, da nima samo lep, obsežen in modulacijsko voljan glas, temveč da zna poslušalca pritegniti z interpretacijo – v vlogi Rafaela se je predstavil v najlepši luči. Spoznali smo ga in ga cenimo kot razmišljajočega in razumevajočega oratorijskega pevca. K njegovim zmožnostim in posebnostim mu iskreno čestitamo. Naša ljubezniva, službi umetnosti predana pevka Clementine Eberhart je navdušila občinstvo, nič manj gospa Anne Pessiack, ki je, kot smo pri njej vajeni, brezhibno odpela vlogo Eve. Naša najtoplejša zahvala gre tudi gospodu Anderju, katerega glas in inteligenco smo že večkrat hvalevredno omenili, za njegovo ljubeznivo pripravljenost, s katero vedno opravlja zastavljene naloge. Gospod Podhorsky je izvrstno pel vlogo Adama. Zbor in orkester sta bila natančna, tako da je vsa izvedba pod izkušenim in prizadevnim vodstvom gospoda Nedvěda do kraja uspela. Na žalost koncert ni bil tako obiskan, kot bi si želeli.«²⁷

jeden Chor mit stürmischen Beifalle auf, und rief nach jeder Abtheilung den Musikdirector Nedvěd. – Die neu restaurirte, mit Gas erleuchtete von der Gesellschaft durch Anschaffung neuer und eleganter Rohrssessel anstatt der antiquirten und unbequemen Holzbänke, elegant möblirte Saal, machte bei dem äußerst zahlreich versammelten Publikum den wohlthuendsten Eindruck und nur Eine Stimme der Anerkennung, wurde laut für den Ingenieur Eugen Brunner, welcher durch seinen geläuterten Geschmack den öden trostlosen Raum des alten Saales zu einem so freundlichen und angenehmen Lokale umgewandelt hat.« Prim. *Vierter Jahres-Bericht der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, ur. Friedrich Keesbacher, Laibach 1866, 19–20.

²⁶ »[...] die Besetzung war diesmal eine ganz außergewöhnliche; es mochten an die 150 Mitwirkende am Podium versammelt gewesen sein, eine Anzahl, die für Laibach jedenfalls eine achtungsgebietende genannt zu werden verdient [...] Lobenswerth hielt sich das Orchester, daß in manchen Nummern sogar ganz Vorzügliches leistete, so namentlich in der Introduction, das Chaos darstellend, dann bei dem in den blendenden Tönen gemalten Sonnenaufgang und bei der schwierigen Begleitung des Rezitativs 'Gleich öffnet sich der Erde Schooß' [...] Bewunderung aber und Dank gebührt vor allem dem Manne, dessen eisernen Willen, energischer Thatkraft und künstlerisch geläutertem Geschmacke Laibach solche Genüße verdankt, dem tüchtigen Musikdirector des Vereins, Herrn Anton Nedvěd, welcher auch den nach jeder Abtheilung folgenden stürmischen Beifall reichlich verdiente und darin eine Anerkennung seiner Bemühungen finden konnte.« Prim. *Laibacher Zeitung*, 27. 12. 1866.

²⁷ »Die philharmonische Gesellschaft führte am verflossenen Montag zum zweiten male in dieser

Izvedbo 26. marca leta 1877 pa je poročevalec *Laibacher Zeitung* doživel takole: »Ponovitev oratorija 'Stvarjenje' v Deželnem gledališču v korist društvenega fonda. Praznično razsvetljena in polna hiša je pospremila z izdatnim odobravanjem vsako točko, ob tem so gostom z Dunaja: gospe Mendlik, gospodični Schuller in gospodu Mendliku ob burnem aplavzu izročili cvetje, na koncu predstave pa so viharno pozdravili gospoda glasbenega direktorja Nedvěda, ki ima za glasbeni dogodek v Ljubljani, kakršna je izvedba 'Stvarjenja', velike zasluge.«²⁸

Tudi ta izvedba je bila po besedah poročevalca »visoko zanimiv glasbeni dogodek za naše mesto«. Družba je imela s solisti velike težave, tako, da so jih morali povabiti z Dunaja. Umetniki so prišli dva dni pred koncertom in sodelovali pri dveh generalkah. »Solisti so vabilo za prevzem vlog Rafaela in Adama, Eve in Gabrijela sprejeli nesebično, ne da bi zahtevali honorarje – za njihovo pripravljenost jim gre vsa zahvala Družbe. – V zboru sodeluje približno 70 dam in gospodov, orkester šteje 40 do 50 članov.«²⁹

Saison Haydn's Schöpfung, über mehrseitiges Verlangen, wie uns der Maueranschlag verkündete, [...] mit glänzendem Erfolge auf. Wir erinnern uns mit großen Vergnügen an die vollendete erste Aufführung dieses Tonwerkes und müssen gestehen, daß auch Wiederholung deselben eine ganz vorzügliche war. Die Solopartien wurden, mit Ausnahme des Raphaels, welche neue Besetzung durch Herrn Lorrmann nur eine vorteilhafte zu nennen war, von den uns als ausgezeichnet bekannten Kräften gesungen, und die Anerkennung war bei so gediegenen Leistungen eine gewiß wohlverdiente. Was unseren geschätzten Gast Herrn Lorrmann betrifft, so verfügt derselbe nicht nur über eine schöne, umfangreiche, alles Modulationen fähige Stimme, sondern weiß auch durch seine Vortragsweise, die er in der Partie des Raphaels in schönstem Lichte erscheinen ließ, zu fesseln. Wir lernten in ihm den denkenden, verständnisvollen Oratoriumsänger kennen und schätzen, und wünschen ihm zu seinen Mitteln und Fähigkeiten nur aufrichtig Glück. Unsere liebenswürdige und stets der Kunst zu dienen bereite Sängerin Clementine Eberhart verpflichtete das Publicum aufs neue zu großem Danke, wie nicht minder Frau Anna Pessjak, welche die Partie der Eva mit der an dieser Dame gewohnten Vollkommenheit sang. Herr Ander, dessen Stimme und gesitige Auffassung wir schon häufig in ausgezeichnetster Weise erwähnt haben, verdient unseren wärmsten Dank für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit der er allen an ihn gestellten Aufforderungen entspricht. Herr Podhorsky sang die Partie des Adam in trefflicher Weise. Chor und Orchester waren präcis, und somit gestaltete sich die ganze Aufführung unter der erprobten und tüchtigen Leitung Herrn Nedvěds zu einer äußerst gelungenen. Leider war das Concert nicht so besucht, wie es wünschenerth gewesen wäre.« *Prim. Laibacher Zeitung*, 18. 4. 1867.

²⁸ »Wiederholung des Oratoriums ‚Die Schöpfung‘ im landschaftlichen Theater zugunsten des Vereinsfondes. Das festlich beleuchtete und in allen Räumen gefüllte Haus spendete nach jeder Nummer reichlichen Beifall und außerdem wurde den Wiener Gästen: Frau Mendlik, Fräulein Schuller und Herrn Mendlik, unter stürmischen Applaus eine Blumen-Ovation gebracht, und am Schluß der Vorstellung wurde auch Herr Musikdirektor Nedvěd lebhaftest begrüßt, der sich durch die für Laibach ein musikalisches Ereignis bildende Aufführung der ‚Schöpfung‘ so große Verdienste erworben hat.« *Prim. Laibacher Zeitung*, 26. 3. 1877.

²⁹ »Die Solisten haben über Einladung der filharmonischen Gesellschaft die Durchführung der Partien Rafael und Adam, Eva und Gabriel in uneigennützigster Weise, ohne jeden Honoraranspruch übernommen und sich daher durch ihre Gefälligkeit allen Anspruch auf den Dank der Gesellschaft erworben. – Der Chor der mitwirkenden Damen und Herren wird aus circa 70 Personen, das Orchester aus 40 bis 50 Musikern bestehen.« *Prim. Laibacher Zeitung*, 26. 3. 1877.

Koncert so po dveh dneh ponovili v Deželnem gledališču in čisto dohodek je bil namenjen družbinemu skladu. Občinstvo je bilo navdušeno in kritik je pisal: »Občinstvo, ki se je zbralo v izredno velikem številu, je z veliko pozornostjo sledilo večno lepi tonski pesnitvi, z glasnim odobravanjem je izreklo svoje priznanje odlični izvedbi. Zaradi številnih ovir pred izvedbo 'Stvarjenja', se je zanimanje še povečalo: neuspešna pogajanja z znamenitim dunajskim basistom, dogovarjanja z manj slavnim basistom, ki je prelomil besedo, in končno še odpoved pri nas slavljene primadone, ki je vlogo Gabrijela za sprva načrtovano izvedbo že sprejela in jo je zdaj, iz razlogov, ki jih bliže ne poznamo, vrnila. Delo so sinoči lahko izvedli samo tako, da so, z izjemo vloge Uriela, ki jo je prevzel gospod Razinger, povabili vse soliste z Dunaja. To je kaj žalostno spričevalo o sposobnosti naše Filharmonične družbe, saj so si gostje tudi manjše solistične vloge sporazumno razdelili med seboj. Vse skupaj se zdi nekoliko boljše le zaradi tega, ker se zdi, da bi vendarle lahko člani Družbe prevzeli nekatere solistične vloge. – Orkester in zbor sta bila dobro pripravljena, še posebej učinkovito je bil izveden veličastni zbor 'Nebesa pripovedujejo'. Damski in moški zbor sta se resno lotila dela in imata velike zasluge.«³⁰ Kritik je hvalil tudi soliste in dirigenta: »Naše priznanje gre tudi gospodu Nedvědu za truda polni študij tako pomembnega dela.«³¹ Za sklep je priznal: »Sinočnji večer je bil hkrati 50. dan Beethovnovne smrti. Čeprav je Filharmonična družba ta dan z izvedbo Haydnovega dela izjemno počastila, bi bilo morda tudi pietetno, ko bi na ta dan popolnoma ne izpustili s sporeda njegovega imena.«³²

³⁰ »Das Publikum konstatierte durch sein außerordentlich zahlreiches Erscheinen und durch die gespannte Aufmerksamkeit, mit der es der ewig schönen Tondichtung folgte, sowie mit dem Lauten Beifalle, den es den hervorragenden Leistungen spendete, das hohe Interesse auch äußerlich noch gesteigert durch die zahlreichen Hindernisse, die sich der Vorführung der ‚Schöpfung‘ vom Anfang her entgegenstellten: zerschlagene Unterhandlungen mit einem berühmten Wiener Bassisten, Wortbrüchigkeit eines anderen, weniger berühmten Bassisten, sowie endlich die Absage vonseite unserer gefeierten Primadonna, die den Part des Gabriel für die erstprojektierte Aufführung bereits übernommen hatte und ihn nun aus nicht näher bekannten Gründen zurücklegte. Trotz alledem wurde das Tonwerk gestern abends, wenngleich dies nur dadurch möglich wurde, daß man mit Ausnahme des Parts des Uriel, den Herr Razinger übernahm, sämtliche Solisten aus Wien verschrieb, in der That eine wenig schmeichelhafte Thatsache für die Leistungsfähigkeit unserer filharmonischen Gesellschaft, amsoneniger, als selbst die kleinen Solopartien cumulativ von den Gästen übernommen wurden. Die Thatsache erscheint nur deshalb in etwas besserem Lichte, als es gewiß nicht unmöglich gewesen wäre, wenigstens theilweise die Solopartien mit Mitgliedern der Gesellschaft zu besetzen. – Was die Aufführung anbelangt, so waren Orchester und Chor gut studiert und wurde namentlich der grandiose Chor ‚Die Himmel erzählen‘ in wirksamen Weise exekutiert. Der Damen- und Männerchor haben sich die Sache Ernst sein lassen und so sich ein großes Verdeenst erworben.« *Prim. Laibacher Zeitung*, 27. 3. 1877.

³¹ »Unsere Anerkennung auch Herrn Nedvěd für die mühevollte Arbeit des Einstudierens eines so bedeutenden Werkes aus.« *Prim. Laibacher Zeitung*, 27. 3. 1877.

³² »Der gestrige Abend war zugleich der 50. Sterbetag Beethovens. Hat auch die filharmonische Gesellschaft diesen Tag durch die Vorführung eines Haydn'schen Werkes in hervorragenden Weise geehrt, so wäre es vielleicht doch ein Akt der Pietät gewesen, gerade an diesem Tage Beethoven's Namen nicht ganz vom Programme zu verbannen.« *Prim. Laibacher Zeitung*, 27. 3. 1877.

Ponovitev »je bila v vsakem pogledu boljša in popolnejša kot prvič«. Tudi tokrat je bila »slavnostno osvetljena hiša dobro obiskana«. ³³

Naslednjič je bilo *Stvarjenje* spet na sporedu kot izredni koncert 12. aprila leta 1892 v dobro družbinega sklada in s sodelovanjem solistov Justine Ritter – Haecker (Gabriel, Eva), operne pevke iz Würzburga, Carla Linka (Uriel), saškega komornega pevcu iz Gradca in Franza von Reichenberga (Raphael, Adam), dvornega opernega pevcu z Dunaja. Sodeloval je ženski in moški zbor Filharmonične družbe, okrepljen s člani pevskega društva ljubljanskega nemškega Telovadnega društva. Dirigiral je Josef Zöhler, ³⁴ Dunajčan, ki je študiral na Dunaju pri Pirkhertu, Epsteinu in Sechterju, že leta 1865 pa prišel kot glasbeni učitelj v Ljubljano. Po letu 1883, ko je Nedvčd zaradi bolezni odstopil, je postal Zöhler glasbeni direktor Družbe. Njegovo obdobje v Filharmonični družbi je bilo izjemno uspešno. Ostal je glasbeni direktor do svoje upokojitve leta 1912. V tem času je izvedel skoraj vse pomembne simfonične novitete časa, simfonije Brahmsa, Dvořáka, Čajkovskega, Brucknerja in drugih.

Tudi tokrat je bila kritika zelo pozitivna. Kritik pa ni mogel drugače, kot da se je obregnil ob sodobno glasbo: »Stoletje, ki je minilo od nastanka 'Stvarjenja', neminljivim lepotam nesmrtnega dela, čigar temelj je oživljajoč sijaj in sveža naravnost, ki se tudi med solzami smehlja, skladbi ni odvzelo ničesar. Zaman bi v 'Stvarjenju' iskali tuhtajoče svetobolje, viharje in mržnjo, ob katerih zledenijo živci, pitijsko zamaknjeno jecljanje in druga skladateljska upodabljanja občutij, pa tudi ne duha omamljajočega lova za inštrumentalnimi učinki. Haydn sam je rekel, da je izražal božanskost vselej prek ljubezni in dobrote, ljubezen in dobrotu vejeta iz njegovega dela in njegovih vedrih bitij, angelski zbori pa hvaležno slavijo dobrotnega Stvarnika. Danes se lahko samo čudimo preprostim sredstvom, s katerimi je oče instrumentacije dosegal tako velike učinke. Kako povzdigujoča je gradnja trozvoka na mestu 'Bodi luč', kako nas potem pri opisu sončnega vzhoda očara slikanje s toni, ki nas, prav tako kot vzhajanje lune, prehitvajočo celo stoletje, spomni na sorodne umotvore modernih programskih glasbenikov. Glasba naj izraža poetične ideje, to prepričanje programskih glasbenikov je Haydn, najizvirnejši mojster opisovanja dogajanja v naravi, plastično izrazil z individualizacijo inštrumentov. – Naši filharmoniki so to delo pod vodstvom glasbenega direktorja Zöhlerja vzorno izvedli. Kljub neštetim težavam, med katerimi so bile v ospredju že tradicionalne odpovedi solistov, je trojica Reichenberg, Ritter Häcker (soproga tudi tukajšnjemu občinstvu dobro znanega izumitelja viole alte) in Link doživela veliko zmagoslavje [...]. Zbor je svojo velikansko nalogo opravil v plemenitem slogu, z ognjem umetniškega navdušenja in skrajno precizno – za to mu gre nedvomno velika hvala. Nič manj hvale si ne zasluži orkester, ki se je kar se da prilagajal solistom in zboru, svoje znanje je še posebej lepo prikazal v značilnem pestrem slikanju s toni [...]. Obisk je bil srednje dober [...].« ³⁵

³³ Prim. *Laibacher Zeitung*, 29. 3. 1877.

³⁴ Josef Zöhler (1841–1916), učitelj, pianist, skladatelj in dirigent Filharmonične družbe.

³⁵ »Das erste Jahrhundert, das seit dem Entstehen der ‚Schöpfung‘ vergangen, hat den unvergänglichen Schönheiten des unsterblichen Werkes, dessen Grundzüge erquickende Herrlichkeit, frische Natürlichkeit, die auch unter Thränen lächelt, sind, nichts anzuhaben vermocht. Den grübelnden Welt Schmerz, nervenanfrierendes Stürmen und Grolles, pythisch verzücktes Gestammel und andere, den neusten Componisten eigene Bilder des Empfindens suchen wir allerdings in der ‚Schöpfung‘ ebenso vergebens, wie die Jagd nach sinnbetäubenden Instrumentaleffecten.

Posamezni odlomki iz *Stvarjenja* so bili tudi sicer pogosto na koncertnih programih tako glasbene šole kakor tudi Filharmonične družbe ter na slovenskih ljubljanskih koncertih.

Letni časi

Oratorij *Letni časi* so v Ljubljani prvič izvedli 30. decembra 1822 pod takratnim glasbenim direktorjem Johannom Georgom Altenburgerjem. Mešani zbor je štel takrat 40 pevcev in pevk, orkester skoraj 60 članov.

Drugič so oratorij izvedli leta 1839 pod glasbenim direktorjem Leopoldom Ledenigom, tretjič pa leta 1867, ko je izvedbo vodil glasbeni direktor Anton Nedvčed. Koncert je bil 23. decembra v korist »družbinega sklada«. Vlogo Simona je pel Gustav Moravec, Hanno Clementine Eberhart in Lukasa Adolf Ander, operni pevec in član Deželnega gledališča: »Uspela predstava je doživela veliko odobravanje občinstva, ki je mičnemu Haydnovemu glasbenemu delu sledilo z napeto pozornostjo.«³⁶ Pri izvedbi leta 1867 naj bi, po pričevanju poslušalcev takratnega koncerta, delo izvedli s številnimi krajšavami, med drugim so izpustili dva zbora.³⁷

Clementine Eberhart je bila zelo priljubljena pevka v Ljubljani. Kot Hanna je slavila velike uspehe in Filharmonična družba ji je v zahvalo, »ker je toliko prispevala k uspe-

Haydn hat nach seinen eigenen Worten die Gottheit immer nur durch Liebe und Güte ausgedrückt, Liebe und Güte athmet sein Werk und dessen fröhliche Geschöpfe, und die Engelchöre preisen dankbar den gütigen Schöpfer. Mit Staunen bewundern wir heute die einfachen Mittel, mit denen der Vater der Instrumentation so große Effecte erzielt hat. Wie erhebend wirkt der Aufbau des Dreiklangs in der Stelle ‚Es werde Licht‘, ferner bei der Schilderung des Sonnenaufganges, wie bezaubert uns die Tonmalerei, welche mitunter, wie im Mondesaufgang ahnungsvoll einem Jahrhunderte vorseilend an verwandtes Geistesweben moderner Programm-Musiker, mahnt. Die Musik muß poetische Ideen wiedergeben, diese Überzeugung des Programm-Musiker hat Haydn, der ursprünglichste Meister in der Schilderung von Naturereignissen, durch die Individualisierung der Instrumente zum beredten Ausdrucke gebracht. – Das schöne Werk wurde durch die meistergültige Aufführung unserer Philharmoniker unter der Leitung ihres Musikdirectors Herrn Zöhler auf das würdigste gefeiert und errang trotz vieler Hindernisse, unter welchen die traditionellen Absagen der Solisten den Vorrang behaupteten, durch die prächtigen Leistungen des Künstlerkleeblattes von Reichenberg, Ritter-Häcker (Gattin auch dem hiesigen Publicum wohlbekannten Erfinders der Viola alta) und Link einen großen Triumph [...] Der Chor erfüllte seine gewaltige Aufgabe durch die in edlen Stile, mit dem Feuer künstlerischer Begeisterung und äußerster Präcision gesungene Chöre in ausgezeichnete Weise und kann einen Hauptantheil an dem Gelingen des Concerts für sich in Anspruch nehmen, Nicht minderes Lob gebürt dem Orchester, welches sich auf das beste den Solisten und dem Chore anschmiegte und sein Können in den mannigfachen charakteristischen Tonmalereien hervorragend dokumentierte [...] Das Besuch kann als mittelgut bezeichnet werden [...].« Prim. *Laibacher Zeitung*, 13. 4. 1892.

³⁶ »Die gelungene Aufführung fand großen Beifall von Seite des Publikums, welches dem reizenden Tonwerke Haydns mit gespannter Aufmerksamkeit folgte.« Prim. *Fünfter Jahres-Bericht der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, ur. Friedrich Keesbacher, Laibach 1868, 24.

³⁷ *Laibacher Zeitung*, 28. 4. 1898.

hom družbenih prireditev«³⁸ in je »najtežje solistične partije izvedla najpopolneje«,³⁹ dala častno darilo. Clementine Eberhart je odšla iz Ljubljane na Dunaj, da bi se izobrazila za umetniški poklic, vendar se je v Ljubljano ponovno vrnila in 15. decembra 1872 na koncertu Filharmonične družbe pela arijo iz oratorija *Letni časi*.

Naslednjo izvedbo *Letnih časov* je pripravil za izredni koncert Filharmonične družbe 24. aprila 1898 glasbeni direktor Josef Zöhler s solisti Marie Katzmayer, koncertno pevko z Dunaja, Augustom Kraemerjem in dr. Theodorjem Lierhammerjem, oba pevca sta prišla iz Gradca; sodelovala sta ženski in moški zbor Filharmonične družbe in pevski zbor ljubljanskega nemškega telovadnega društva. Časopisni poročevalec je zapisal: »Včerajšnja izvedba Haydnovih Letnih časov bo v častni knjigi Filharmonične družbe zapisana z zlatimi črkami, zbor, solisti in orkester so se pod vodstvom glasbenega direktorja gospoda Zöhlerja združili in sijajno posredovali neminljivo lepo delo, ki je občinstvo očaralo.«⁴⁰ Nekaj dni kasneje pa je domneval: »Verjetno je bila to prva popolna izvedba *Letnih časov* [v Ljubljani].«⁴¹

Zadnja izvedba *Letnih časov* pred prvo svetovno vojno je bila 16. in 17. maja leta 1914. Takrat jo je pripravil naslednik starega glasbenega direktorja Zöhlerja Rudolf von Weiss – Ostborn. Solisti so bili Irma Wiederwald – Hüttinger in Erwin König, oba iz Gradca in Norbert Moro iz Milana. Časopisni poročevalec je zapisal: »Kako globoke korenine skriva nikoli usihajoča umetnost, ugotovimo šele, ko slišimo popolno izvedbo. Manj ko je umetnina odvisna od obdobja, v katerem je nastala, bolj kot je 'nesmrtna', višje jo lahko uvrščamo. Posrečena je trditev nekega razgledanega pisca v razpravi o umetnosti, ko pravi: 'Ker narava ne ustvarja šablonskih tipov, temveč avtonomne posameznike, bistvo dojemanja pa je fantazijski nasledek narave, naj nam tudi umetnost ponuja le posameznike. Samo individualno, tisto edino značilno, ima pravico do umetniškega obstoja. Vsako drugo usmeritev v umetnosti moramo zavreči kot narobe razumljen klasicizem.' – Haydnovi 'Stvarjenje' in 'Letni časi' sta bili od obdobja svojega nastanka neodvisni deli, zato živita kot umetnini in navdušujeta današnjega poslušalca prav tako, kot sta njihove prednike. Haydn je orkestrske glasove individualiziral in jim dal samostojno govorico. Nihče ni bolje zadel čudovitih in ljubkih opisov narave – bister tok večne mladosti vre iz njegovih naravnih, mičnih viž, iz njegove ganljive pobožnosti, njegove čiste lepote. – Zatorej je tako lepa in pomembna naloga učitelja in dirigenta zbuditi smisel za glasbo in razumevanje za mojstrovine prave umetnosti, ju podpreti in svoje glasbeno poslanstvo utrjevati s povezovanjem klasične in moderne umetnosti, se

³⁸ »[...] sie hat schon so viel zur Verherrlichung der Vereinsproduktionen beigetragen [...]« Prim. *Fünfter Jahres-Bericht der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, ur. Friedrich Keesbacher, Laibach 1868, 24.

³⁹ »[...] hat die schwierigsten Solopartien in der vollendesten Weise zur Geltung gebracht [...]« Prim. *Sechster Jahres-Bericht der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, ur. Friedrich Keesbacher, Laibach 1869, 9.

⁴⁰ »Die gestrige Aufführung der Jahreszeiten von Haydn wird mit goldenen Lettern im Ehrenbuche der philharmonischen Gesellschaft verzeichnet sein, denn es vereinigten sich Chor, Solisten und Orchester unter der Leitung des Musikdirectors Herrn Zöhler zu den glänzendsten Vermittelung der unvergänglich schönen Werkes, das einen außerordentlichen Reiz auf die Hörer ausübte.« Prim. *Laibacher Zeitung*, 25. 4. 1898.

⁴¹ »Wahrscheinlich war diese Aufführung die erste vollständige gewesen sein.« Prim. *Laibacher Zeitung*, 28. 4. 1898.

pravi, da ob vsem spoštovanju slogovne enotnosti in čistosti vdahne klasičnim delom tudi modernega duha in s tem preseže šablonske in zastarele forme. Zato je velika zasluga gospoda glasbenega direktorja Rudolfa Weiss-Ostborna, da je brez črtanj, s poletom, prefinjenim poudarjanjem in pospešenimi ritmi vnesel v delo svežino in vedrino. Vse to ustreza značaju tega osvežujočega dela, njegovim radoživim bitjem, ki uživajo življene in nedolžne radosti in se Stvarniku zahvaljujejo za njegovo dobroto. – Prav neverjetno je, kako lahko v tem delu najdemo kali sodobnega skladateljskega pojmovanja, jesen s svojimi razburljivim lovskim življenjem, divja plesna glasba, ki se ji pridružuje pevski glas, vinski zbor z 'opito' fugo so mojstrovine, ki bi jih tudi 'najmodernejši' ustvarjalci težko presegli – Največ zaslug za uspeh izvedbe ima zbor, ki šteje približno 60 pevk in 40 pevcev. Pod jasnim vodstvom svojega učitelja in pevskega mentorja, gospoda Weiss-Ostborna, so svojimi zvonkimi in mladostnimi glasovi v celoti učinkovali prefinjeno. Gotovost in ognjevita živahnost zborov, še posebej v težavnih fugiranih zborovskih točkah, sta navdali občinstvo z navdušenjem, ki je predvsem veljalo resnemu prizadevanju dirigenta, nič manj pa tudi požrtvovalnemu umetniškemu navdušenju pevcev. Upamo tudi, da se bodo moškemu zboru pridružili tudi tisti sposobni pevci, ki tega doslej še niso storili. Morda se bodo za ta korak odločili po velikem uspehu koncerta. – Solistične parte so peli inteligentni pevci, ki so v slogovnem smislu zadeli duha dela. Gospa Irma Wiederwald Hüttinger je vlogo Hanne zapela nežno, poetično in ljubko. Njen svetli gibki sopran, izenačen v vseh legah, z nakazanim smislom za okrašeno petje, je kot nalašč za naravno, preprosto in poetično sladko ljubkost mikavne Haydnove lirike. – Dr. Norbert Moro je pevec s prefinjeno pevsko kulturo. Ima izvrstno šolan glas z močjo in lepim zvenom. Njegova slogovno dognana glasbena interpretacija se je najlepše izrazila v globokoumni, do pretresljive tragičnosti stopnjujoči se ariji 'Poglej zdaj sem, uročni človek'. – Gospod Erwin König ima mehak, gibek lirski tenorski glas, ki je na lirskih mestih zelo prijeten. Seveda pa njegova pevška umetnost še ni do kraja razvita, potrebno bo še nekaj prizadevnega študija. Posebno okusno in glasbeno inteligentno je zapel recitative. – Haydnova glasba ni prav nič zagonetna, je pa zaradi svoje jasnosti in prozornosti, zlasti v godalih, ki z značilnim figuriranjem in v miniaturnih podobah slikajo naravo, po svoje zahtevna. Godalci in pihalci so se z umetniškim razumevanjem podredili hotenjem svojega vodje, gospoda von Weiss-Ostborna, in se izkazali s prefinjenimi dinamičnimi senčenji ter tenkočutnimi prilagajanji pevcem. – Na koncu naj ne ostane neomenjeno, da so v ličnem in imenitnem gledališču postavitev odra, razpored orkestra in pevcev učinkovali dostojno in slavnostno, pa tudi akustika je bila izvrstna.«⁴²

⁴² »Welche tiefen Quellen die nie versiegende Kunst birgt, werden wir erst beim Genießen eines Kunstwerkes in vollendeter Darstellung gewahr. Freilich steht ein Werk um so höher, je unabhängiger es von seiner Entstehungsepoche bleibt, je ‚unsterblicher‘ es ist. Zutreffend ist daher der Ausdruck eines geistvollen Schriftstellers in einer Abhandlung über die Kunst: ‚Da die Natur keine Schablonentypen, sondern nur Individuen schafft und das Wesen des Kunstgenusses phantasiegemäße Erzeugung der Natur ist, soll uns auch die Kunst nur Individuen bieten. Nur das Individuelle, das einzig Charakteristische hat ein Recht zur künstlerischen Existenz. Jede andere Richtung in der Kunst ist als falsch verstandener Klassizismus zu verwerfen.‘ – Haydn ‚Schöpfung‘ und ‚Die Jahreszeiten‘ waren vor ihrer Entstehungsepoche unabhängige Werke, deshalb leben sie als Kunstwerke fort und entzücken heute den Zuhörer ebenso, wie sie seine Vorfahren entzückten. Haydn hat die Orchesterstimmen individualisiert und zum selbständigen Reden gebracht. Die musikalischen Naturschilderungen sind in ihrer köstlichen und

Filharmonična družba je redno izvajala dela Josepha Haydna. Pri tem ni šlo samo za omenjena sakralna dela, ampak tudi za njegove instrumentalne in komorne skladbe. Haydn je bil poleg Beethovna ali Mozarta tako rekoč domači avtor tudi v Ljubljani. Ali

anmutsvollen Art von niemanden übertroffen worden, und ein Sprungquell ewiger Jugend sprudelt aus den natürlichen, reizenden Weisen, aus seiner rührenden Frömmigkeit, seiner keuschen Schönheit. – Es ist eine ebenso schöne wie wichtige Aufgabe des Lehrers und Dirigenten, den musikalischen Sinn und das Verständnis für die Meisterwerke der wahren Kunst zu wecken, zu fördern und die künstlerische Mission darin zu sichern, die Brücke von der klassischen zur modernen Kunst hinüberzubauen, das ist, bei aller Pietät für Stileinheit und Stilreinheit auch klassischen Werken modernen Geist einzufloßen, um über gewisse schablonmäßige, veraltete Formen hinwegzukommen. In dieser Hinsicht gebührt Herrn Musikdirektor Rudolf von Weiss-Ostborn das große Verdienst, ohne Streichung dem Werke durch Schwung, feine Betonung und beschleunigten Rhythmus frisches, fröhliches Leben eingefloßt zu haben. Das entspricht ja auch dem Charakter des frischen, heiteren Werkes mit seinen lebensfrohen Geschöpfen, die das Leben und seine unschuldigen Freuden genießen und dem Schöpfer für seine Güte danken. – Das Werk enthält zudem verblüffende Vorahnungen moderner Toncharakteristik und der Herbst mit seinem aufregenden Jagdleben, die wilde Tanzmusik, in welche die Singstimmen einfallen, der Weinchor mit der ‚trunkenen‘ Fuge, sind Meisterwerke, die auch von den ‚Modernsten‘ kaum übertroffen werden könnten. – Das Hauptverdienst am Gelingen der Aufführung erwarb sich der aus ungefähr 60 Sängerinnen und 40 Sängern bestehende Chor, dessen klangvolles, jugendfrisches Stimmmaterial sich unter der zülbewußten Leitung seines Lehrers und Sangwartes Herrn von Weiss-Ostborn zu feinen künstlerischen Gesamtwirkungen erhob. Die Sicherheit und die feurige Belebtheit der Chöre besonders in den schwierigen fugierten Chören fand allgemeine Anerkennung, die dem hingebungsvollen Eifer, dem ersten künstlerischen Streben des Dirigenten und nicht minder der opferfreudigen Kunstbegeisterung der Sänger galt. Wir hoffen, daß auch jene tüchtigen Sänger den Männerchor verstärken werden, die ihm derzeit noch nicht beigetreten sind. Der großer Erfolg der Aufführung wird sie vielleicht hiezu bewegen. – Die Solopartien waren in den Händen intelligenter Künstler, die stilgerecht den Geist des Werkes erfaßten. Frau Irma Wiederwald Hüttinger brachte die Partie der Hanne in zarter und poesievoller Weise zu anmutsvollem Ausdrucke. Der helle, schmiegsame Sopran mit feiner trefflichen Durchbildung in allen Lagen und dem leicht ansprechenden Ziergesange eignet sich vorzüglich für die natürliche, einfache und poetisch-süße Anmut der reizvollen Haydn'schen Lyrik. – Einen Sänger von feiner stimmlicher Kultur lernten wir in Herrn Dr. Norbert Moro kennen. Das Organ ist trefflich geschult, von Kraft und Wohlklang. Seine stilvolle, hervorragend musikalische Interpretation bewies sich besonders in der tiefsinnigen, zu erschütternder Tragik sich erhebenden Arie im Winterbilde ‚Erblicke hier betörter Mensch.‘ – Herr Erwin König besitzt einen weichen, biegsamen lyrischen Tenor, der bei lyrischen Stellen angenehm anspricht. Natürlich ist die Gesangkunst des jungen Künstlers noch nicht voll entwickelt und bedarf weiterer fleißiger Schulung. Seine musikalische Intelligenz trat besonders in den geschmackvoll vorgetragenen Rezitativen hervor. – Haydn's Kunst gibt dem Orchester keinerlei Rätsel auf, bildet aber in ihrer Klarheit und Durchsichtigkeit namentlich für die Streicher, welche in charakteristischen Figuren die Kleinmalerei der Naturschilderungen zu besorgen haben, einen Prüfstein. Der Streicherchor sowie die Bläser bewiesen ihr Können, indem sie mit künstlerischem Verständnis auf die Intentionen ihres Leiters Herrn von Weiss-Ostborn eingingen und durch feine dynamische Schattierungen sowie zartes Anschmiegen an die Sänger schöne Wirkungen erzielten. – Schließlich soll nicht unerwähnt bleiben, daß in dem schmucken und vornehmen Theater der Ausbau der Bühne, die Ausstellung des Orchesters und der Sänger einen würdigen, festlichen Eindruck machte und die Akustik ausgezeichnet war.◀
 Prim. *Laibacher Zeitung*, 19. 5. 1914.

kakor je že Keesbacher zapisal leta 1862: »Veseli nas, da lahko Haydna in Beethovna štejemo k našim.«⁴³ K takemu gledanju je mnogo prispevalo častno članstvo pa tudi razumljivost in priljubljenost Haydnovih del. Z njegovimi velikimi vokalno-instrumentalnimi deli se je dokazovala sposobnost orkestra in zbora pa tudi različnih umetniških vodij takrat in danes, obenem pa so utrjevala Haydnovo tradicijo v Ljubljani.

Joseph Haydns sakrale Werke in Programmen der Philharmonischen Gesellschaft zu Ljubljana

Zusammenfassung

Die Philharmonische Gesellschaft in Ljubljana wurde im Jahr 1794 gegründet. In den Statuten gibt es einen Artikel, der über Ehrenmitglieder handelt. Als eines der ersten Ehrenmitglieder wurde Joseph Haydn im Jahre 1800 gewählt. Aus Dankbarkeit schickte er seine *Missa in tempore belli* (Paukenmesse) nach Ljubljana. Die Philharmonische Gesellschaft war seitdem Haydn besonders verpflichtet und hat seine großen vokal-instrumentale Werke wie *Die Schöpfung*, *Die Jahreszeiten*, *Sieben Worte* u. a. oft aufgeführt sowie seine Jubiläen stets gefeiert.

⁴³ »Wir uns freuen, einen Haydn und einen Beethoven zu den unseren zu zählen.« Prim. Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laybach*, Laybach 1862, 54.

Začetki uprizarjanja Bellinijevih oper v Ljubljani

Jože Sivec

Potem ko je Rossini dokončal svojo veliko opero *Guillaume Tell*, s katero se je že prevesil v romantiko, je na vrhuncu svoje slave, ko mu je bilo sedemintrideset let, iz razlogov, ki jih še nikomur ni uspelo docela pojasniti, za vselej odložil pero kot operni skladatelj. Približno v istem času sta zablesteli na evropskem opernem obzorju imeni njegovih mlajših sodobnikov Vinzenca Bellinija in Gaetana Donizettija, dveh najpomembnejših ustvarjalcev italijanske opere pred Verdijevem umetniškim vzponom.

Čeprav je starejša nemška muzikološka literatura včasih obravnavala ta skladatelja z rahlim omalovaževanjem in prezirom, je danes povsem jasno, da nikakor ne gre podcenjevati njunega pomena. Oba sta važen in nepogrešljiv člen v razvoju italijanske glasbene dramatike. Brez Bellinija in Donizettija si ne moremo zamisliti skladateljske rasti njunega mlajšega sodobnika Verdija. Zveze med Bellinijevim in Donizettijevim zrelim slogom in slogom zgodnjega Verdija ni mogoče spregledati. Zato lahko trdimo, da so Verdijeva zgodnja dela v podobnem odnosu do Bellinijevih in Donizettijevih zrelih oper, kot so zgodnje opere teh skladateljev do Rossinijevega sloga. Tudi če upoštevamo glasbeno govorico, ki je skupna italijanskim opernim skladateljem nekako med letoma 1830 in 1850, ne moremo tajiti odmevov Bellinijeve in Donizettije melodične govornice v Verdijevih operah vse do *Rigoletta*.

Vincenzo Bellini, ki se je glasbeno izobraževal na konservatoriju v Neaplju, se je hitro osvobodil vpliva napolitanske šole in Rossinija in dosegel lasten umetniški izraz. Vendar je v nasprotju z Donizettijem svoje ustvarjalne sile posvetil skoraj izključno snovanju tragične opere, kjer je s svojimi najboljšimi stvaritvami presegel svojega vrstnika. Bellini sicer ni bil revolucionar na področju zunanje operne arhitektonike, je pa veliko prispeval k vsebinski poglobitvi sestavnih delov opere: arije in recitativa. Bil je nesporno eden največjih melodikov svojega časa. Značilno zanj je, da je znal zajeti celoten dramatski izraz v eno samo melodično linijo. S tem je še tudi neposredni Verdijev predhodnik. Toda Bellini ni bil smo velik melodik. Da se skriva za otožnim liričnim občutjem tega mojstra tudi močan dramatski ton, je intuitivno začutil že Wagner. Bellini je bil eden tistih skladateljev, ki so mu bili posebno pri srcu, »ker je njegova glasba močno občutena in tesno spojena z besedami«. To pa tudi pomeni, da je Bellini težil k tesnejši zvezi med glasbo in dramo. V primerjavi z Rossinijem in Donizettijem Bellini ni mnogo ustvarjal, saj njegov opus ne šteje več kot deset gledaliških del.¹

¹ Guglielmo Barblan, Vincenzo Bellini, v: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 1, Kassel 1949/50, 1611–1616; Fabrizio Della Seta, Vincenzo Bellini, v: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 2, Kassel 1999, 1010–1026; Sieghart Döhring, Sabine Henze – Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, v: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, zv. 13, Laaber 1997, 28–33; Anne

Bellini je s svojim opernim prvencem *Adelson e Salvini* debitiral leta 1825 v malem gledališču neapeljskega konservatorija. Dve leti pozneje je že v znameniti milanski Scali prikazal opero *Il pirata*, s katero je dosegel mednarodni uspeh. Nato je sledila na istem odru leta 1829 krstna predstava opere *La straniera*, ki je še utrdila ugled mladega skladatelja v glasbenem svetu. Tako se je Bellini hitro povzpел v prvo vrsto italijanskih opernih skladateljev in postal skupaj z Donizettijem resen tekmelec Rossiniju.

V Ljubljani, prestolnici nekdanje vojvodine Kranjske, se je operno življenje nenavadno razmahnilo, ko sta jeseni leta 1829 umetniško vodstvo Stanovskega gledališča prevzela v svoje čvrste roke impresarija Franz in Josef Glöggel iz Salzburga. Začenja se daljše obdobje več kot desetih let, ki pomeni v zgodovini ljubljanskega gledališča presenetljivo močan razcvet nemške operne reprodukcije, ki je v večini sezon znatno presejala dotedanje povprečje. V tem času so vodili to ustanovo večinoma ekonomsko trdnejši impresariji, ki so lahko posvečali več pozornosti operi. Ta je bila v mestu, kjer je bilo prebivalstvo v večini slovensko, dostopnejša za široko publiko kot nemška drama, ki zahteva za razumevanje temeljito znanje nemškega jezika.²

Z intenzivnim razmahom reprodukcije se je začel tudi močnejši dotok novih umetniških tokov, kar se jasno izraža v glasbenem repertoarju, čigar stilna fiziognomija se je zdaj bistveno spremenila. Ne glede na to, da zavzema v repertoarju teh let Rossini še vedno prevladujoč položaj, pomeni sezona 1829/30 prvo široko uveljavitev romantike. V času Glögglove entreprize, tj. v sezonah 1829/30, 1830/31 in 1831/32, je imelo Stanovsko gledališče umetniško zelo pomemben in bogat repertoar.³ Kot v prejšnjih letih sta sedaj italijanska in francoska opera odločno prevladali nad nemško. Med novitetami zgodnje romantične literature, ki so se zvrstile ne ljubljanskem odru, je treba predvsem omeniti dela, kot so Meyerbeerov *Il crociato in Egitto*, Boieldieujeva *La Dame blanche* in Auberove *La Muette de Portici*, *Le Maçon* in *Fra Diavolo*. Tako je torej, povsem v skladu z njegovimi težnjami in prizadevanji za sodobnim repertoarjem, Glöggel predstavil našemu občinstvu tudi Bellinija, ki je prav tedaj začel osvajati gledališče po vsej Evropi.

Kot je točno razvidno iz zbirke ohranjenih gledaliških lepakov, je do ljubljanske premiere Bellinija prišlo v zadnji sezoni Glögglove entreprize, ko so v Stanovskem gledališču izvedli 6. novembra 1831 opero *Il pirata*.⁴ Kako se je ob tem prvem srečanju z Bellinijevo umetnostjo odzvalo občinstvo, ni znano. Prav tako ne vemo, kakšna je bila sodba naše gledališke kritike, ker ni o tem izšla v ljubljanskih časopisih nobena vest. Žal ni tudi nikakršne informacije v arhivskem gradivu, tj. gledaliških aktih. V tej zvezi je treba še povedati, da omenjeni viri molčijo enako skoraj o vseh prvih uprizoritvah ostalih Bellinijevih del, medtem ko so vesti o operah drugih avtorjev včasih kar obsežne. Tako nam ne ostaja drugega, kot da se v pričujočem prispevku pretežno naslanjamo le na skope podatke, ki jih črpamo iz omenjene zbirke gledaliških lepakov. Iz nje pa

Amalie Abert, *Geschichte der Oper*, Kassel – Stuttgart – Weimar 1994, 110–113; Jože Sivec, *Opera skozi stoletja*, Ljubljana 1976, 171–172.

² Jože Sivec, Vzpon in propad nemške opere v ljubljanskem Stanovskem gledališču v obdobju tridesetih in štiridesetih let 19. stoletja, v: *Dokumenti gledališkega muzeja*, zv. 11, Ljubljana 1968, 134; Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana 1971, 85.

³ *Comedien-Zettel Sammlung* v knjižnici Narodnega muzeja v Ljubljani za sezone 1829/30, 1830/31 in 1831/32.

⁴ *Comedien-Zettel Sammlung* v knjižnici Narodnega muzeja v Ljubljani za sezono 1831/32.

dalje izvemo, da je bila repriza opere *Il pirata* že naslednjega dne po njeni premieri, tj. 7. novembra 1831.

Če primerjamo datum ljubljanske premiere te opere z njenimi premierami v pomembnejših evropskih središčih, ugotovimo, da je Bellini prišel na ljubljanski oder precej zgodaj. Po krstni izvedbi, ki je bila leta 1827 v Milanu, so opero *Il pirata* peli v italijanščini na Dunaju že leta 1828, v Dresdnu leta 1829, 1830 v Londonu in Madridu. Prva nemška uprizoritev v prevodu G. Otta je bila leta 1830 v Gradcu, še istega leta pa so sledile izvedbe v Budimpešti in Münchnu ter leta 1831 v Pragi in Berlinu. Vsekakor je zanimivo, da je bila nemška izvedba te opere v Ljubljani dosti prej kot na Dunaju, kjer so jo prvič peli v nemščini šele leta 1840. Ne bo odveč, če še dodamo, da so Ljubljanci poslušali opero *Il pirata* celo prej kot Parižani, ki so jo spoznali leta 1832. Po dolgem premoru se je z njeno predstavo v milanski Scali leta 1958 začela renesansa te opere v 20. stoletju. Vseeno jo gledališča danes še vedno sorazmerno redko uprizarjajo, čemur je nemara vzrok težavna tenorska partija.⁵

Z opero *Il pirata* je Bellini našel svoj osebni slog, ki pa še ni dovolj dozorel in prečiščen. Zdaj je Rossinijev vpliv že skoraj povsem izginil. Čeprav partitura ni kakovostno izenačena, je *Il pirata* odigral pomembno vlogo pri uveljavljanju stila romantične melodrame, katero sta pozneje še razvila Donizetti in Verdi. Hkrati predstavlja skupaj s Webrovim *Čarostrelcem* in Meyerbeerovim *Robertom hudičem* prvo veliko obdobje evropske operne romantike. Prizor blaznosti glavne junakinje postane zdaj tako rekoč topos italijanske romantične opere, v nastopni cavatini Gualtieria pa se prvič srečamo z njenim tipičnim junakom, ki je poln strasti in čigar dušo muči silna bol. Uvodni prizor nevihte z brodolomom Gualtieria in njegovega moštva učinkuje močno s svojo vznemirljivostjo in obilico kontrastov ter tako že od daleč napoveduje tistega v Verdijevem *Otellu*. Vse občudovanje zasluži npr. zaradi svoje umetelne večglasne gradnje kvintet v finalu 1. dejanja. Ta se še naslanja na starejši tip klasičnega ansambla, najbrž pa ga presega pesemsko preprostejši, a bolj svojski tercet v 2. dejanju.⁶

Navzlic odsotnosti podatkov se zdi utemeljena domneva, da je bila Ljubljancanom Bellinijeva umetnost všeč že pri prvem srečanju, saj sicer Glöggel ne bi v svoj spored uvrstil skladateljeve mlajše opere *La straniera* že 29. decembra 1831, ki ji je sledila 17. marca še repriza.⁷

To delo je prispelo na ljubljanski oder še hitreje kot prejšnje. Potem ko so opero *La straniera* krstili leta 1829 v Milanu, so jo peli v italijanščini leta 1830 v Dresdnu in leta 1832 v Londonu in Parizu. V nemškem prevodu G. Otta so jo izvedli leta 1831 v Gradcu in na Dunaju ter leta 1832 v Pragi, Berlinu in Budimpešti. Navzlic sprva izrednemu navdušenju se je *La straniera* obdržala tudi na repertoarju italijanskih gledališč le nekaj

⁵ Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Cambridge 1943, 355–356; Friedrich Lippmann, *Il pirata*, v: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, zv. 1, München – Zürich 1986, 242.

⁶ Andrea della Corte, Guido Pannain, *Vincenzo Bellini*, Torino 1935, 88–89; Franco Abbati, *Storia della musica*, zv. 4, Milano 1958, 83; Friedrich Lippmann, *Il pirata*, v: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, zv. 1, München – Zürich 1986, 240–242; Simon Maguire, Elliot Forbes, *Il pirata*, v: *The Grove Dictionary of Opera*, zv. 3, London – New York 1992, 1071–1018; Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel 1991, 238–243; Werner Oehlmann, *Vincenzo Bellini*, Zürich – Freiburg 1974, 48–56; Leslie Orrey, *Bellini*, London 1973, 79–88.

⁷ *Comedien-Zettel Sammlung* v knjižnici Narodnega muzeja v Ljubljani za sezono 1831/32.

desetletij. Podobno kot opero *Il pirata* so jo v zdajšnjem času obnovili v Italiji in tudi drugod, npr. leta 1968 v Palermu, 1980 v Cataniji in 1987 na festivalu v Wexfordu.⁸

Opera *La straniera* izpričuje konsekventen nadaljnji razvoj Bellinijevega koncepta romantične opere in je stilno bolj enovita kot *Il pirata*. Tako je skladatelj zdaj še bolj omejil rossinijevsko melodično okraševanje in pevsko paradiranje ter napisal številčnejše spevne ariose sredi recitativnih odsekov. Hkrati je čutiti izdaten porast dramske napetosti, zlasti v prizoru sojenja na začetku 2. dejanja.⁹ F. Abbiati daje operi *La straniera* najpomembnejše mesto med Bellinijevimi zgodnjimi gledališkimi deli. Glede na veličastnost strukture in genialnost nekaterih pasusov v njej že vidi predhodnico prihodnjih skladateljevih velikih stvaritev, predvsem Norme.¹⁰

Po prvih uprizoritvah Bellinija je minilo več kot dve leti, da se je ljubljansko občinstvo spet imelo priložnost seznaniti s skladateljevo ustvarjalnostjo. Ta priložnost se je ponudila v sezoni 1834/35, drugem letu entreprize Amalije Mašek. Čeprav je gledališko podjetje, ki ga je vodila ta v Ljubljani nekoč zelo cenjena pevka, zabredlo v hudo finančno krizo in je manjkalo ustreznih pevcev, se je požrtvovalna direktorica trudila, da Ljubljančani ne bi bili prikrajšani za operne novitete.¹¹ Njeno prizadevanje v tej smeri ni bilo neuspešno, saj ji je v tej sezoni uspelo načrtovati kar štiri nova dela, med katerimi najdemo tudi Bellinijevo opero *I Capuleti e i Montecchi* (premiera 7. novembra 1834, repriza 8. januarja 1835).¹²

I Capuleti e i Montecchi je uglasbitev libreta, ki ga je spesnil F. Romani po znameniti Shakespearovi tragediji *Romeo in Julija*. Romanijev libreto je logičen in zgoščen, dramsko se omejuje na bistvo in je lirčno izrazit, kar je omogočilo skladatelju dovolj razmaha, še zlasti v ustvarjanju nežnih elegičnih melodij. Partitura vsebuje poleg povprečnih točk vrsto res zelo lepih in izrazitih. Bellinijeva opera nedvoumno prekaša le nekaj let starejšo opero *Giulietta e Romeo* skladatelja N. Vaccaia, čeprav ta ni brez vrednosti.¹³

⁸ Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Cambridge 1943, 360; Simon Maguire, Elliot Forbes, *La straniera*, v: *The Grove Dictionary of Opera*, zv. 4, London – New York 1992, 561.

⁹ Friedrich Lippmann, *La straniera*, v: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, zv. 1, München – Zürich 1986, 242–244; Simon Maguire, Elliot Forbes, *La straniera*, *The Grove Dictionary of Opera*, zv. 4, London – New York 1992, 560–561; Werner Oehlmann, *Vincenzo Bellini*, Zürich – Freiburg 1974, 58–64; Leslie Orrey, *Bellini*, London 1973, 32–34; Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel 1991, 244.

¹⁰ Franco Abbiati, *Storia della musica*, zv. 4, Milano 1958, 87–88. V nasprotju s soglasno pozitivno oceno te opere, ki so jo izrekli navedeni muzikologi, pa ji della Corte odreka močnejšo umetniško individualnost. Po njegovem naziranju *La straniera* pomeni izrazno prej korak nazaj kot naprej in tako iščemo tu zaman mesta močnega navdiha. Vseeno pa ji v primerjavi z zgodnejšimi deli ne glede na šibkejšo invencijo priznava večjo uravnovešenost in homogenost, tako da je skladateljev napredek viden samo v gotovejšem pristopu in oblikovanju. Prim. Andrea della Corte, Guido Pannain, *Vincenzo Bellini*, Torino 1935, 94–97.

¹¹ Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od 1790 do 1861*, 98–104; Jože Sivec, *Vzpon in propad nemške opere v ljubljanskem Stanovskem gledališču v obdobju tridesetih in štiridesetih let 19. stoletja*, v: *Dokumenti gledališkega muzeja*, zv. 11, Ljubljana 1968, 138; *Comedien-Zettel Sammlung* za sezono 1834/35; *Gledališki akti*, Arhiv republike Slovenije, Fasc. 78, 1834, št. 182, 16. 1. 1835, št. 197, 216.

¹² *Comedien-Zettel Sammlung* v knjižnici Narodnega muzeja v Ljubljani za sezono 1834/35.

¹³ Werner Oehlmann, *Vincenzo Bellini*, Zürich – Freiburg 1974, 69–72; Leslie Orrey, *Bellini*, London 1973, 100–107.

Sicer pa Della Corte ocenjuje Bellinijevo *I Capuleti e i Montecchi* kot eno najpomembnejših skladateljevih del t. i. prehodnega obdobja, ki vodi k mojstrstvu, in priznava avtorju zanesljivo intuicijo za dramo in pogoditev njenega bistva.¹⁴ Nedvomno je najboljši pasus opere finalni prizor, ki izpričuje veliko kreativno moč avtorja in je koncizen, poln žara in intenzivne čustvene topline. Preseneča tudi finale drugega dela, kjer ognjevita melodija iz *Zaire*, spominjajoča v začetnem odseku na Verdija, pomeni središče strastne in dramatske strette. Čustveno zanosni ljubezenski duet Romea in Julije pa je navduševal tudi Berlioz, čeprav italijanski glasbi ni bil naklonjen.

Ker se je Belliniju, ki je to opero komponiral na željo beneškega občinstva, zaradi omejenega časa zelo mudilo, si je v precejšnji meri izposodil glasbo iz svoje predhodnje opere *Zaira*, ki je doživela neuspeh. Vendar je prevzeto predelal in večje prilagodil novemu besedilu. Opera *I Capuleti e Montecchi* so prvič peli v Benetkah leta 1830, nato v Dresdnu leta 1831, na Dunaju in v Berlinu leta 1832 ter v Londonu, Parizu in Pragi leta 1833. V Italiji so jo igrali vse od predstave v Bologni leta 1832 tako, da so sklepni del vzeli iz Vaccaijeve opere. Izvirna verzija je bila spet obnovljena šele leta 1895 v Neaplju. Po uprizoritvi opere *I Capuleti e i Montecchi* v Catanii leta 1935 ob stoti obletnici skladateljeve smrti, je opažati uspešna prizadevanja za njeno obnovitev zlasti v Italiji šele v 50. in 60. letih 20. stoletja. Posledica omenjenih prizadevanj je, da je ta opera ponovno postala sestavni del mednarodnega gledališkega repertoarja.¹⁵

Prvo močno afirmacijo Bellinija v zgodovini ljubljanskega gledališča pomeni sezona 1835/36, ko je tu nastopala družba impresarija F. A. Zwoneczka, ki je poprej vodil gledališče v Zagrebu.¹⁶ To sezono sta prišli na spored Bellinijevi mojstrovini *La sonnambula* in *Norma*, ki sta zelo navdušili ljubljansko občinstvo. Poročil o njunih premierah na žalost ni tudi tokrat, vendar veliko število predstav, ki sta jih doživeli, to zelo jasno izpričuje. Medtem ko je bila *La sonnambula* to sezono uprizorjena kar devetkrat (15., 16., 19. in 20. decembra, 6., 9. januarja, 20. februarja in 24. marca), je bila *Norma* v enem samem mesecu na sporedu nič manj kot osemkrat (24., 25., in 27. februarja, 10., 12., 15., 20. in 26. marca).¹⁷ Obe sta, podobno kot drugje v svetu, ostali tudi v Ljubljani še dolgo vrsto let najbolj priljubljeni Bellinijevi operi. Za *Normo* omenja Radics, ki pa ne navaja vira, da so jo peli trikrat zaporedoma v povsem razprodani dvorani.¹⁸

Zdaj začnjenja na repertoarju ljubljanskega gledališča izstopati Bellini, ki se mu bo že čez nekaj let pridružil Donizetti. Dolgo obdobje dominacije Rossinija je minilo, kmalu ko je skladatelj prekinil svoje operno ustvarjanje. Po letu 1835 Rossinijevih oper, ki bi za Ljubljano pomenile novost, več ne srečujemo, a na programu posameznih sezon ni več kot eno samo njegovo delo.¹⁹ Bellinijevi operi *La sonnambula* in *Norma* sta sorazmerno

¹⁴ Andrea della Corte, Guido Pannain, *Vincenzo Bellini*, Torino 1935, 98–101.

¹⁵ Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Cambridge 1943, 364–365; Friedrich Lippmann, *I Capuleti e Montecchi*, v: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, zv. 1, München – Zürich 1986, 246–247; Simon Maguire, Elliot Forbes – Julien Budden, *I Capuleti e Montecchi*, v: *The Grove Dictionary of Opera*, zv. 1, London – New York 1992, 724–726.

¹⁶ Blanka Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb*, Zagreb 1937, 72–74. Trditev B. Breyerjeve, da je Zwoneczek po neuspehu v Zagrebu odšel na Češko pa, kot to izpričuje ljubljansko zgodovinsko gradivo, ne drži.

¹⁷ *Comedien-Zettel Sammlung* v knjižnici Narodnega muzeja v Ljubljani za sezono 1835/36.

¹⁸ Peter Radics, *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*, Ljubljana 1912, 105.

¹⁹ Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana 1971, 105–106.

hitro prispeli na ljubljanski oder. *La sonnambula* je bila po milanski krstni predstavi leta 1831 prvič izvedena v nemščini leta 1832 v Budimpešti, leta 1834 in 1835 sta sledili premieri na Dunaju in v Pragi.²⁰ *Norma*, ki je tudi doživela svoj krst v Milanu leta 1831, so peli v nemščini na Dunaju leta 1833, v Brnu in Budimpešti leta 1834 in v Pragi in Parizu leta 1835.²¹

La sonnambula je edina med Bellinijevimi operami, ki izkazuje vse od svoje prazvedbe naprej povsem neprekinjeno tradicijo uprizarjanja ne le v Italiji, ampak po vsej Evropi in celo v Ameriki.²² To je prva Bellinijeva zrela stvaritev, kjer je avtor v celoti uveljavil svojo individualnost. Če se že kdaj pojavi kako šibkejšo mesto, to ne pokvari temeljne umetniške linije in ne poruši izrazne kontinuitete. Zdaj se je Bellinijev slog dokončno izkristaliziral kot sinteza čustveno iskrene melodije, izrazne deklamacije in kolorature, iz katere je izginil sleherni rossinijevski hedonizem.²³ Tako kolorature nikoli niso namen samemu sebi, ampak so integrirane v teme arij in duetov. Recitativi vse bolj prevzemajo spevnost arije in se stapljajo z obsežnejšimi in bolj zakroženimi oblikami. Znatno dramski napredek je dosežen tudi tako, da v solistovo arijo ponekod posegajo drugi solisti oziroma da ta vključuje zbor. Z besedilom, ki ga je po Scribovi baletni pantomimi *La sonnambula, ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* napisal F. Romani, je dobil skladatelj na voljo snov, ki je bila sila primerna njegovi nežni in melanholični naravi. Strastnih izbruhov kot v operah *Il pirata*, *La straniera* ali *Norma* tu ni. Prevladovanje mehkih in ljudskih občutij pa ustvarja enovitost sloga in razpoloženja, kar ni bržkone tako očitno v nobeni drugi mojstrovini operi. Bellini je k Romanijevemu besedilu nedvomno ustvaril glasbo, ki se odlično sklada z idiličnim bistvom tu nastopajočega naivnega in nepokvarjenega ljudstva. *La straniera* je ljubka idila, ki nas spravlja v smeh, a tudi globoko gane s svojimi otožnimi kantilenami. Prav v tem je edinstvena. Zato se Rossini ni zmotil, ko je dejal, da je glasba te opere brez vzora in posnemalcev.²⁴

Norma je nedvoumno izrazno najgloblja najprepričljivejša Bellinijeva stvaritev, a hkrati najpomembnejša opera seria italijanske romantike pred zrelim Verdijem. To delo je visoko cenil tudi R. Wagner, ki ga je izvrstno takole označil: »'Norma' je od vseh Bellinijevih stvaritev tista, ki poleg bogatega obilja melodij združuje najmočnejši žar strasti z globoko resničnostjo.«

Libreto, ki ga je po istoimenski tragediji L. A. Soumeta napisal F. Romani, je pravo nasprotje preprosti *Mesečnici*. To je zgodba o nesrečni svečenici Druidov, polni vroče ljubezni, mučnega ljubosumja in strahovitega sovraštva, zgodba, ki je nenavadno razvnela skladateljevo ustvarjalno moč. S to opero je Bellini dokazal, da zna prodreti v psiho svojih junakov globlje kot kdorkoli od tedanjih italijanskih opernih skladateljev.

²⁰ Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Cambridge 1943, 366–367.

²¹ Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Cambridge 1943, 371–373.

²² Friedrich Lippmann, *La straniera*, v: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, zv. 1, München – Zürich 1986, 242–244.

²³ Julien Budden, Elliot Forbes in Simon Maguire, *La straniera*, v: *The Grove Dictionary of Opera*, zv. 3, London – New York 1992, 454.

²⁴ Franco Abbiati, *Storia della musica*, zv. 4, Milano 1958, 38–91; Andrea della Corte, Guido Pannain, *Vincenzo Bellini*, Torino 1935, 101–106; Leslie Orrey, *Bellini*, London 1973, 107–111; Werner Oehlmann, *Vincenzo Bellini*, Zürich – Freiburg 1974, 75–81; Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel 1991, 248–253.

Zdaj postane dah melodije še širši in intenzivnejši, forma obsežnejša, a tudi harmonija, ki je bila v *Mesečnici* še preprosta, je gibkejša in skrbneje izpeljana ter tako prispeva k resničnosti dramatskega izraza. Čeprav je bistvena karakteristika *Norme* preprosta, toda ekspresivna melodika, skladatelj ni zanemaril orkestralne spremljave, ki je veliko več kot samo »velika kitarica« in je organsko povezana s celotnim dogajanjem. Orkester dobi pomembnejšo vlogo zlasti v recitativih in ariozih ter predigrah k posameznim prizorom, kjer skladatelj prepričljivo pričara ustrezno vzdušje.²⁵

Glede orkestralne spremljeve se zdi vredno opozoriti na duet Polliona in Adalgise v prvem dejanju (odsek v f-molu *Va crudele al Dio spietato*), kjer nemirno begajoče ostanantne figure v orkestru, nad katerim se razpenja pevska kantilena, učinkovito prispevajo k poglobitvi dramatskega izraza. To je postopek, ki ga pozneje zasledimo pri Verdiju in ki spada po mnenju H. Gerigka k Verdijeveemu osebnemu slogu.²⁶ Vsekakor najpomembnejšo glasbeno upodobitev sta dobila v partituri oba ženska lika: Norma in Adalgisa, ki ju je skladatelj obdaril z najlepšimi melodijami. Prav v tej zvezi pa se tudi v največji meri razodeva tista velika Bellinijeva sposobnost, da skoncentrira ves dramski izraz v eno samo čudovito melodično linijo. To nam najzgovorneje razodevajo pasusi kot cavatina *Casta Diva, Sola furtiva, al tempio* v f-molu v duetu Norme in Adalgise v prvem dejanju, *Mira, o Norma, a tuoi ginocchi* v F-duru iz dueta istih v drugem dejanju ali kantilena Norme *Deh! Non volerli vittime* v e-molu v finalu opere.

Repertoar naslednje sezone 1836/37 ni prinesel nobene Bellinijeve novitete, ampak samo že znani operi *I Capuleti e i Montecchi* in *La sonnambula*. Slednja je bila 20. decembra 1836 benefica dvorne pevke Marije Ehnes iz Dunaja, pri kateri je doživela, kot govori njej v čast spesnjeni sonet, posebno zmagoslavje.²⁷ To pa je tudi čas, ko zgodovina ljubljanskega Stanovskega gledališča stopi v leta svojega najsijajnejšega umetniškega razcveta, kakršnega je ta ustanova doživljala samo še v času entreprize Schikanedra in Friedla v osemdesetih letih 18. stoletja.²⁸

Potem ko si je Bellini že precej utrdil svoj položaj v našem gledališkem repertoarju, je sezona 1837/38 že minila v znamenju močne prevlade tega skladatelja, saj je bilo uprizorjenih kar pet njegovih oper, ki so dosegle skupno petindvajset predstav *Norma* (13., 14., 16., 18. septembra, 14., 18., 20. novembra, 1. in 6. februarja), *La sonnambula* (23., 25., 28. septembra, 4. in 14. oktobra in 24. februarja), *I Capuleti e i Montecchi* (30. septembra in 10. oktobra), *La straniera* (3., 6. januarja in 18. februarja) in *Beatrice di Tenda* (21. in 27. decembra, 1. januarja in 1. februarja).²⁹ Vsekakor je to rekordno število izvedb Bellinija pri nas. Toliko oper tega mojstra niso Ljubljancani poslušali v eni sami sezoni nikoli več.

²⁵ Franco Abbiati, *Storia della musica*, zv. 4, Milano 1958, 95–97; Leslie Orrey, *Bellini*, London 1973, 111–116; Werner Oehlmann, *Vincenzo Bellini*, Zürich – Freiburg 1974, 83–102.

²⁶ Herbert Gerigk, *G. Verdi*, Potsdam 1932, 79.

²⁷ Omenjeni sonet je shranjen v Radicsevi mapi v Narodnem muzeju v Ljubljani.

²⁸ Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana 1971, 116–117; Jože Sivec, *Vzpon in propad nemške opere v ljubljanskem stanovskem gledališču v obdobju tridesetih in štiridesetih let 19. stoletja*, v: *Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja*, zv. 9, Ljubljana 1968, 140; Dušan Ludvik, *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*, Ljubljana 1957, 89–92, 121.

²⁹ Gledališki akti, Arhiv republike Slovenije, Fasc. 80, *Empfänge des Ständischen Theaters in Laibach vom 1. Sept. 1837 bis 9. April 1838*.

Kot piše Radics, je bila predstava *Norme* dne 13. septembra 1837, v kateri je naslovljeno vlogo pela Maria Ehnes, prava senzacija, saj je občinstvo v gledališče vdrlo že ob štirih popoldne.³⁰ Časopisni poročevalec trdi, da je bila izvedba v vseh glavnih in stranskih vlogah sijajna.³¹

Od omenjenih del opere *Beatrice di Tenda*, ki je nastala v Bellinijevem zrelem obdobju, še nismo srečali na sporedu. Starejša muzikologija jo je ocenjevala kot zelo povprečen produkt svojega časa, ki skoraj nič ne prispeva k poznavanju skladateljeve osebnosti. Govorila je celo o znakih usihanja inspiracije, potem ko je Bellini že napisal mojstrovini *La sonnambula* in *Norma*, ter o njegovem vračanju na že prehojene poti.³² Vendar že Della Corte ni mogel mimo zanosnega kvinteta iz prvega dejanja. Ta je po njegovih besedah karakterističen melodični dialog, hkrati prekinitiv in kontinuiteta, enovit in raznolik, linearen in mnogoglasen ter se zdi kot odmev *Norme*.³³ Novejši avtorji pripisujejo operi *Beatrice di Tenda* kar znaten pomen in precejšnjo vrednost. Tako velja danes ocena, da *Beatrice di Tenda* vsebuje ne glede na nekatere svoje hibe – med te sodi npr. glasbeno ne dovolj prepričljiv lik nasilnega zlobneža Filippa – in neizenačenost posameznosti vsekakor dovolj lepe in karakteristične glasbe, karakteristične v smislu dramaturške karakterizacije posameznega momenta dejanja. Opera zaznamuje napredek v Bellinijevi umetnosti v izdelavi oblik in raznolikosti harmonij. Zasnova introdukcije je nekaj novega in posebna mojstrovina: dialog med zborom in solistom, gre za zelo posrečeno povezavo teh dveh elementov. Zbor v vlogi komentatorja dejanja pa sicer stopa v ospredje bolj kot v katerikoli prejšnji skladateljevi operi. Nekatere zborovske točke že kar napovedujejo tiste v Verdijevem *Trubadurju*. Spregledati tudi ne gre gradnje velikih glasbeno-scenskih blokov, kot sta obsežni prvi finale ali prizor sojenja v drugem dejanju.³⁴

Opera *Beatrice di Tenda*, ki naj bi po prepričanju samega Bellinija zavzela častno mesto ob sami *Normi*, je sicer na krstni predstavitvi v Benetkah leta 1833 propadla, morda zaradi mračnega libreta, polnega grozovitosti, vendar si je kmalu pridobila naklonjenost občinstva. V 19. stoletju je bila v Italiji zelo priljubljena, poleg tega so jo izvedli leta 1836 z naslovom *Kastell von Ursino* na Dunaju in v Pragi ter leta 1838 v Budimpešti. Na nemških odrih jo srečamo še do približno sredine stoletja.³⁵ Če odmislimo obnovitev leta 1935 v Catanii ob stoletnici Bellinijeve smrti, je zbudila spet zanimanje šele v zadnjem času, ko so jo začela uprizarjati nekatera italijanska gledališča, velik uspeh pa je doživela koncertna izvedba leta 1961 v New Yorku s sopranistko Joan Sutherland.

Podobno kot prejšnje leto je impresarij Funk predvidel tudi za sezono 1838/39 noviteto iz Bellinijevega opusa, opero *I Puritani*, poleg tega pa ponovil še *Beatrice di Tenda*.³⁶

³⁰ Peter Radics, *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*, Ljubljana 1912, 106.

³¹ *Illyrisches Blatt* 1837, št. 37.

³² Paul Voss, *Vincenzo Bellini*, Leipzig 1901, 56.

³³ Andrea della Corte, Guido Pannain, *Vincenzo Bellini*, Torino 1935, 114–115.

³⁴ Werner Oehlmann, *Vincenzo Bellini*, Zürich – Freiburg 1974, 109–115; Leslie Orrey, *Bellini*, London 1973, 117–119; Friedrich Lippmann, *Beatrice di Tenda*, v: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, zv. 1, München – Zürich 1986, 254–257; Simon Maguire, Elliot Forbes, Julien Budden, *Beatrice di Tenda*, v: *The Grove Dictionary of Opera*, zv. 1, London – New York 1992, 361–363.

³⁵ Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Cambridge 1943, 378.

³⁶ Blaznikova delovna knjiga v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani za leti 1838 in 1839.

Opero *I Puritani*, ki je bila na sporedu 17., 19., 22., 25. in 29. novembra, 9., 12. in 30. decembra 1838 ter 19. januarja 1939, uvršča sodobna glasbena zgodovina povsem soglasno in utemeljeno med najpomembnejše opere italijanske romantike pred Verdijem. Vsekakor pa bi se Bellini povzpel še više, če bi imel boljši libreto. Škoda, da ni imel na voljo svojega sposobnega libretista F. Romanija, s katerim se grof Pepoli ne more meriti. Čeprav je bil ta kar spreten versifikator, ni imel z gledališčem nikakršnih izkušenj. Besedilo, ki ga je pripravil, je vse prej kot zadovoljivo. Ne glede na to, da je dokaj zmeden in dolgovezno, pa je skladatelju v marsičem uspelo s svojo glasbo prekriti njegove pomanjkljivosti in ustvariti opero, ki je kot celota muzikalno prepričljiva.

Ker je Bellini komponiral za Pariz, je bil zelo zaskrbljen, ali se bo uveljavil pri tamkajšnjem občinstvu in kritiki. Sam Rossini ga je opozoril, naj posveča posebno pozornost orkestraciji in dramaturškemu efektu. Zato si je prizadeval, da pokaže, ne le kaj zmore njegova inspiracija, ampak je hotel kar se le da razviti vse svoje tehnične sposobnosti. Tako predstavlja Bellinijeva poslednja stvaritev glede načina oblikovanja in obogatitve kompozicijskih sredstev v skladateljevem razvoju napredek, čeprav po moči izraza ne presega *Norme*. Zdaj je Bellini še bolj dozorel in zdi se, kot da je opera *I Puritani* na pragu novega ustvarjalnega obdobja, katerega pa prerano preminulemu mojstru ni bilo več dano doživeti. Orkestralni part je še izrazitejši in bolj razgiban in skladatelj ga je izpeljal z večjo skrbnostjo in znanjem kot kdaj dotlej, tako da se tu še bolj jasno kot v *Normi* kaže odklon od naivne obravnave orkestra, ki je takrat prevladovala v italijanski operi. Tudi ritem je postal čvrstejši in strumnejši, a skladatelju je uspelo vključiti ritmični tok glasbe s takšno naglico in intenzivnostjo v zasnovi dramske mobilnosti kot še nikoli poprej. Tako npr. v epizodi med kraljico in Arturjem iz prvega dejanja, zatem v simfonični tematski odrezavosti, ki živo slika zasopel beg kraljice ali v utripu zvočnega življenja, iz katerega se razvije zadnji del prvega finala. Opaziti je tudi večjo skrb za formo, za izbrušenost in dognanost posameznih delov kot celote, a ponekod se celo zdi, kot da hoče tehnična dovršenost prevladati nad izrazom. Vseeno ne manjka izrazne neposrednosti in spontanosti in tudi tu nas vedno znova prevzame in preseneča čudovito bogastvo melodične invencije, ki se razliva skozi vso opero. Če so v prejšnjih Bellinijevih operah solistične točke prevladovala nad ansambli, se je zdaj težišče odločno premaknilo na slednje. V tej zvezi zaslužita pozornost predvsem obsežna in kompleksno grajena ansambelska finala prvega in tretjega dejanja. Da je Bellini temeljito poznal francosko veliko opero, zlasti pa Rossinijevega *Guillauma Tella*, tu ni dvoma. Vendar Bellini stopa po Rossinijevi sledi le v dobrem smislu kot izkušen glasbenik in niti najmanj kot plagiator. V nasprotju s krajnima dejanjema končuje osrednje vznemirljiv duet z neobičajno zasedbo dveh nizkih moških glasov. Ta duet je poleg posameznih pasusov v *Normi* nazoren primer, ki dokazuje, da je bil Bellini, ki večkrat velja za pretežno melanholičnega in mehko ubranega mojstra, tudi zelo sposoben v izražanju krepkih občutij bojevitosti. Seveda pa resnične lepote opere *I Puritani* ne smemo iskati v prizadevanju avtorja, da bi se pokazal izkušenega glasbenika, ki zna ustvarjati pomembne in kompleksne strukture, ampak v trenutkih izrazne čistosti, ko se čustveno zbere v svoje lastno življenje, intenzivno in bogato poezijo. Tako med drugim v prizoru Elvirine blaznosti v drugem dejanju. Omenjeni prizor prav gotovo nič ne zaostaja za znamenitim prizorom blaznosti v Donizettijevi *Lucii di Lammermoor*, le da je celo bolj dramatičen. To je najlepše mesto opere, kjer se zbere mogočna muzikalna linija v novi perspektivi z nenavadno izbranostjo podob in razodevajočih se preoblikovanj.

Spev Elvire *Oh rendete mi la speme* je zvočno utelešenje neskončnega čustva, vrhunec v skladateljevi ustvarjalnosti, ki je enak ariji Norme *Casta Diva* ali objokovanju Amine v operi *La Sonnambula*.³⁷

Opera *I Puritani*, katere krstna predstava je bila leta 1835 v Parizu, je hitro osvojila evropske odre. Že istega leta je bila uprizorjena v Londonu in Milanu, leta 1836 pa v nemškem prevodu C. A. L. von Lichtensteina v Berlinu. Na Dunaju in v Pragi so jo peli v nemščini leta 1837, v Münchnu pa v novem prevodu F. Ellmenreicha leta 1840. To delo so v 19. stoletju vsepovsod precej izvajali. Šele v 20. stoletju so postale uprizoritve redke. Večje zanimanje za to pevsko zelo zahtevno delo, ki je bilo v repertoarju po krivici potisnjeno ob stran, se je prebudilo šele v petdesetih oziroma na začetku šestdesetih let, ko sta v glavni sopranski partiji zablesteli Maria Callas in Joan Sutherland.³⁸ Čeprav nepodpisani recenzent, ki nas obvešča o prvi ljubljanski izvedbi, ni obširneje spregovoril o vrednosti samega dela, je iz kratke oznake »globoko občuteni labodji spev« razvidno, da se je zavedal njegove pomembnosti. Kot izvemo iz istega poročila, je uprizoritev v celoti izvrstno uspela, za kar je recenzent izrekel še posebno priznanje dirigentu Dworzaczku, ki je bil kos svoji nelahki nalogi pri heterogenem sestavu orkestra.³⁹

Iz zgornjega prikaza je razvidno, da je Ljubljana v sorazmerno kratkem času od leta 1831 do 1838 spoznala že velik del Bellinijevega opusa – vse pomembnejše opere od prvih prodornih uspehov oper *Il pirata* in *La starniera* pa do labodjega speva *I Puritani*. Pri tem je posebno pomembno, da gredo ljubljanske premiere povsem vzporedno s tistimi v večjih evropskih središčih. Od sezone 1840/41 prevzame za daljši čas v repertoarju vodstvo Donizetti.⁴⁰ Ne glede na to, da je Bellinijevo ustvarjalnost že leta 1835 pretrgala prerana smrt, ostane tudi v nadaljnjih nekaj desetletjih v Ljubljani poleg Donizettija največ igrani skladatelj. Povsem razumljivo je, da zdaj na repertoarju ne najdemo še kakšnih dotlej neuprizorjenih Bellinijevih del, saj bi šlo pri tem le za njegova začetna poskusa *Adelson e Salvini* in *Bianca e Gerlando* ali za poznejšo neuspešno *Zairo*.

³⁷ Franco Abbiati, *Storia della musica*, zv. 4, Milano 1958, 99–100; Andrea della Corte, Guido Pannain, *Vincenzo Bellini*, Torino 1935, 114–119; Leslie Orrey, *Bellini*, London 1973, 119–124; Werner Oehlmann, *Vincenzo Bellini*, Zürich – Freiburg 1974, 125–133; Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel 1991, 262–264.

³⁸ Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Cambridge 1943, 385–386; Friedrich Lippmann, *I Puritani*, v: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, zv. 1, München – Zürich 1986, 257–260; Simon Maguire, Elliot Forbes, *I Puritani*, v: *The Grove Dictionary of Opera*, zv. 3, London – New York 1992, 361–362.

³⁹ *Carniola* 1838/39, št. 61.

⁴⁰ Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana 1971, 122–181.

The beginning of the productions of Bellini's operas in Ljubljana

Summary

The first production of a work by Bellini in Ljubljana was his opera *Il Pirata* on 6 November 1831. This was soon after Bellini had won an international reputation. The first productions of his other operas in Ljubljana followed in this order: *La straniera* (December 29, 1831), *I Capuleti e Montecchi* (November 7, 1834), *La sonnambula* (December 15, 1835), *Norma* (February 24, 1836), *Beatrice di Tenda* (December 21, 1837), and *I Puritani* (November 17, 1838). Thus, within a comparatively short period of time (1831–1838), Ljubljana saw all Bellini's major operas and, in fact, the greater part of his entire opus. It is important to note that the first premieres in Ljubljana were given approximately at the same time as those in important European cultural centres. Beginning with the 1840–41 season, the leading place in the Ljubljana repertory was taken by Donizetti, but even then Bellini remained in the following two decades, besides Donizetti, the most frequently performed Italian composer. However, no other operas by Bellini were given in Ljubljana after 1838 – only those that had been staged before that date.

Glasbeni prispevek slovenskemu narodnemu prebujanju Vloga čitalnic med Trstom, Ljubljano in Mariborom (1848–1872)*

Ivan Klemenčič

Evropsko leto 1848 ima simbolični pomen pri razmejitvi vrednot kozmopolitizma in nacionalizma. Tudi širše vidimo v njem znanilca novega časa. Neposredno je bilo to leto političnega vrenja, uporniških gibanj od Italije in Francije do Nemčije in še predvsem večnarodne habsburške monarhije. Prav v njej je prišlo zaradi vrste temeljnih problemov tako do upora zoper absolutistično ureditev, ki ni dopuščala ustavnega življenja, kot zoper anahronistično ohranjanje fevdalizma in še posebno proti nepripravljenosti reševanja nacionalnega vprašanja ob prihajajoči največji evropski spremembi, pomladi narodov. Ker je ta v temeljih zamajala dotedanje evropske vrednote, govorimo v kritičnem letu 1848 obenem z družbeno in politično tudi o umetnostni simboliki razmejitve med kozmopolitskim in narodnim, o daljnosežni spremembi, ki ima v glasbi na Slovenskem še poseben pomen.

Predhodno obdobje s klasicizmom v drugi polovici 18. in začetku 19. stoletja še v načelu označuje nepozornost glasbe do vrednot narodnega, četudi s prvimi kalmi širše narodnostne zavesti, katere znanilci se denimo napovedujejo z Mozartom v prizadevanju ustvariti nemško opero. Na slovenskem etničnem prostoru v nekdanji habsburški državi, zlasti razvidno v etnično osrednji deželi Kranjski, se ta tradicija kozmopolitizma na glasbenem področju povsem nedvomno kaže v sožitju slovenske večine in nemške manjšine. Vzorčen primer sodelovanja v deželnem središču Ljubljani je bila Filharmonična družba (*Philharmonische Gesellschaft*; ust. 1794), usmerjena v gojenje novo nastajajoče glasbe klasicizma, zlasti dunajskega, obenem kot prva te vrste v habsburški monarhiji in širše, ki je svoje uspešno delo lahko potrdila s častnimi članstvi Haydna, Beethovna, Paganinija. Še več, načelno in na najvišji ravni lahko v slovenskem primeru govorimo o oplajanju na edinem stiku romanskega, germanskega, slovanskega in še ugrofinskega elementa. Po glasbenem baroku z vplivi neposredno z zahoda, se pravi iz takrat v Evropi vodilne sosednje Italije, in še vse od renesanse in še posebej iz Benetk, govorimo v obdobju klasicizma o vplivih neposredno s severa, iz današnje Avstrije, kjer se je oblikoval evropski model glasbenega klasicizma in dosegel vrh s predstavniki dunajske klasike. Takrat, tem bolj še po stoletjih ožje povezanosti slovenske etnije v Notranji Avstriji, se je v habsburški državi utrdila gravitacija slovenskega življa na sever, ki v povezanosti tega skupnega kulturnega prostora pojasnjuje denimo dejstvo, da je bil leta 1816 med kandidati za mesto učitelja glasbe na javni glasbeni šoli v Ljubljani Franz Schubert. Ko se začelna od dvajsetih let 19. stoletja v poustvarjanju

* Besedilo je bilo predstavljeno na vabljenem predavanju na simpoziju *Nazionalismo e cosmopolitismo in musica: la questione adriatica*, ki ga je priredila Fondazione Levi 8. do 10. maja 2003 v Benetkah.

postopno uveljavljati romantika, medtem ko ustvarjanje označuje začasno zatišje, v tem kulturnem prostoru ne poznamo delitve duhov na nacionalni osnovi.

Če tedaj še omejeno govorimo o slovenski prednacionalni zavesti, smemo govoriti o prednacionalni identiteti slovenskega etničnega prostora. Njene korenine segajo do slovenskih prednikov Venetov s svojo kulturo in jezikom tri tisočletja v preteklost in zatem do precej dlje raziskovane državne skupnosti slovenskih prednikov Karantanije (6.–12. stoletje), prve slovenske in slovanske srednjeveške države.¹ Že v tej zvezi se pojavijo problem ideološkega zgodovinopisja na Slovenskem po 1. in zlasti 2. svetovni vojni in z njim trditve o germanizaciji v vsem dolgem obdobju od srednjega veka, ko še ni bilo nacionalne zavesti in je imela v srednjeevropskem prostoru nemščina vlogo *lingue france*, kot jo ima danes v svetu angleščina. Vsekakor so bili dosežki karantanske identitete državnost z *institutio Sclavenica*, demokratična ureditev z ustoličevanjem karantanskih knezov in pozneje koroških vojvod in kultura s slovenskim jezikom, kakršna se razodeva v *Brižinskih spomenikih* (nastali najverjetneje ok. 970 kot prvi slovenski in slovanski pisni viri).² To pomeni, da slovenstvo v prednacionalni fazi ni bilo zatrto ne v srednjeveškem frankovskem obdobju sodržavja, ki mu je pripadala Karantanija, ne v tisočletju bivanja v Svetem rimskem cesarstvu, ne v zadnjih šestih stoletjih habsburške monarhije, ki le ob koncu svojega obstoja ni bila zmožna rešiti nacionalnega vprašanja, kar je povzročilo njen razpad. Zato se tudi lahko slovenska prednacionalna identiteta po Karantaniji potrjuje v času protestantizma v 16. stoletju z izidom prve slovenske tiskane knjige (1550), v kateri idejni vodja reformacije na slovenskem etničnem prostoru, Primož Trubar, imenuje ljudstvo, ki mu je knjiga z notiranimi napevi namenjena, Slovenci. Takrat izide okoli 50 slovenskih knjig, med njimi leta 1584 prvi slovenski prevod celotne biblije in pet vedno bolj razširjenih izdaj slovenskih pesmaric z notnimi zapisi. Nov korak pomeni obdobje razsvetljenstva in preroda, ki spodbudi ob koncu 18. stoletja v enem jezikovnih in literarnih krožkov zavest o Slovencih kot narodni celoti, ki je bila dolga stoletja razdeljena na deželne enote (Kranjska, Štajerska, Koroška, Goriška, Benečija, primorski del z Istro in tudi Ogrska). Zadnja stopnja pred marčno revolucijo je odločitev slovenskega pesnika Franceta Prešerna, kongenialnega takratnim evropskim poetom, za slovenski jezik in njegovo poslanstvo. S tem ko je v knjižici poezij, izdani dve leti pred marčno revolucijo, zavrgel utopitev slovenstva v slovanskem ilirizmu, je dal Slovincem vero v njihovo lastno identiteto in utemeljil novodobno slovenstvo.

Odtod tako ni bilo več daleč do neposrednega odziva svobodomiselnega duha na marčno revolucijo, do političnega nacionalnega programa, kakor ga predstavlja 1848. *Zedinjena Slovenija*. Bil je to poziv za združitev vseh Slovencev, razdeljenih na slovenskem etničnem prostoru med različne države in dežele, v državno tvorbo ali kraljestvo Slovenija s svojim deželnim zborom v Ljubljani in znotraj habsburške monarhije.³ Kot

¹ Prim. Jožef Šavli, Matej Bor in Ivan Tomažič, *Unsere Vorfahren die Veneter*, Wien 1988; Jožef Šavli, Matej Bor in Ivan Tomažič, *Veneti, First Builders of European Community; Tracing the History and Language of Early Ancestors of Slovenes*, Wien 1996; Jožko Šavli, *Slovenska država Karantanija*, Koper – Dunaj – Ljubljana 1990; Ivan Klemenčič, On the Slovenian Identity, v: *Musica noster amor. Musical Art of Slovenia from its Beginings to the Present. An Anthology on 16 CDs with an Accompanying Book*, Maribor, Ljubljana 2002, 13–24.

² Prim. zadnji dve navedbi literature v opombi 1.

³ Prim. Zdenko Čepič [et al.], *Zgodovina Slovencev*, Ljubljana 1979, 448, kjer se mimo ideološke (marksistične) interpretacije opiramo na zgodovinska dejstva. Gl. še: *Slovenska kronika XIX*.

se je izkazalo, se je zaradi političnih razmer uresničeval postopno, se pravi, da je bil aktualen blizu stoletje in pol vse do osamosvojitve Slovenije iz Jugoslavije 25. junija 1991 v samostojno državno tvorbo. V letu 1848 je to pomenilo najprej in neposredno povsem novo nalogo: Slovence politično in kulturno ozavestiti, prebuditi spoznanje o njihovi narodni pripadnosti, njihovo narodno zavest. Drugače povedano, v tedanji zgodovinski stvarnosti je šlo za proces preobrazbe iz temeljne pokrajinske pripadnosti in zavesti v narodno. Zato je bilo dober mesec po krvavem izbruhu revolucije 13. marca na Dunaju v slovenskem kulturnem in političnem središču Ljubljani ustanovljeno Slovensko društvo.⁴ V kontekstu prevratnega obdobja 1848–1849 je takrat nastalo ob njem tudi nekaj čitalnic, ki so bile s svojo narodno in deloma politično vsebino znane že prej v 19. stoletju, tako denimo tista med slovenskimi dijaki in študenti v Gradcu. Ljubljanskemu zgledu čitalnice iz leta 1848 so prav tako kratkotrajno sledile podobne v Celovcu, Gorici, Trstu, tu z narodnostno širšo zasnovo kot Slavjansko društvo s slovenskimi organizatorji,⁵ v Novem mestu in drugod.⁶ Za te čitalnice vsaj večidel ni poročil o glasbeni dejavnosti, če izvzamemo denimo tržaško ali kak posamičen poskus slovenskega buditeljstva s sodelovanjem zbora, kar se je denimo zgodilo sicer zunaj njih v Novem mestu in Celju.⁷ Verjetno je šlo predvsem za prvotni namen čitalnic, po statusu društev, posvečenih narodnemu ozaveščanju z branjem časopisov in lahko knjig, morda z literarnimi prireditvami, namenjenih pa še druženju, pri čemer je bilo organiziranje glasbenih dejavnosti glede strokovnosti in tudi ljubiteljske izurjenosti nastopajočih najzahtevnejše.

Slovensko društvo si je za »pouzdiglo slovenske narodnosti« zadalo primarno skrb za slovenski jezik in njegovo širjenje v javnosti, seveda ob uradno veljavni nemščini,⁸ z obuditvijo ljubezni do njega pa prav tako skrb za domovinsko slovstvo in umetnost.⁹ To je tudi za glasbo pomenilo nov začetek in začasno opustitev prizadevanj za visoko umetnost, pomenilo je izhodišče za ustvarjanje razmer za celovito glasbeno življenje naroda. Njegova temeljna oblika je bila združitev besede z glasbo, idealna povezava narodnoprebujevalne ideje s sugestivno močjo glasbe, ki zmore v tej dvojnosti najbolj navdušiti, ganiti, spodbuditi domovinsko čustvo, vzbuditi občutek pripadnosti. V tem smislu je nastal program Slovenskega društva, ki je zajemal organizacijo njegovih temeljnih prireditev, besed, in k njim še izdajo pesmaric. Glede na to je imela glasba v besedah, utemeljenih v letu 1848 po češkem vzoru in tudi poimenovanju, pomembno in večidel prevladujočo vlogo; dopolnjevala se je z uvodnimi govori in recitacijami, berili in lahko sprva še preprostejšimi igrami – tudi z glasbenimi točkami, in sklepala

stoletja, 1800–1860, Ljubljana 2001, še posebej 307–312; Stane Granda, Marčna revolucija, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 6, Ljubljana 1992, 396–397; Stane Granda, Zedinjena Slovenija, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 15, Ljubljana 2001, 146–150.

⁴ 25. aprila 1848; delovalo je do leta 1853. Prim. Stane Granda, Slovensko društvo, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 12, Ljubljana 1998, 58–59.

⁵ Med njegovimi okoli 470 člani so prevladovali Slovenci, poleg Hrvatov, Srbov, Čehov in Poljakov. Prim. Milan Pahor, Slavjansko društvo, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 11, Ljubljana 1997, 131.

⁶ Prim. Branko Reisp, Čitalništvo, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 2, Ljubljana 1988, 137.

⁷ Gl. Nataša Cigoj Krstulović, *Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872)*, magistrska naloga, Ljubljana 1997, 22–23.

⁸ Ta je bila kot uradni jezik uvedena v vsej habsburški državi l. 1784. Gl. Zdenko Čepič [et al.], *Zgodovina Slovencev*, Ljubljana 1979, 355.

⁹ Gl. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 16–17.

z družabnimi srečanji s plesom. Tako je prva beseda Slovenskega društva 30. aprila 1848 v ljubljanskem Stanovskem gledališču vsebovala zborovske pesmi Blaža Potočnika *Slava našemu cesarju* in *Dolenjska*, Antona Martina Slomška *Veselja dom*, pesmi Jurija Fleišmana *Slovenska popotna*, *Mornar* in *V spomin Vodnika*, sledile so *Duh slovenski* in po napevu češke *Kje je moj dom* prirejena *Slovenca dom*, zatem pa še venček za pevski kvartet s slovanskimi napevi Johanna Straussa mlajšega in dve klavirski skladbi.¹⁰ Sodeloval je orkester, najverjetneje Filharmonične družbe, kdaj pozneje godba ljubljanske narodne straže ali mestna godba, ki so delovale tudi na Ptuj, v Novem mestu, Celju. Skladbe za te prireditve so nastajale sproti, bolj sistematično so jih začeli izdajati v pesmarici *Slovenska gerlica*, ki je izšla med letoma 1848 in 1862 v sedmih zvezkih in več ponatisih in leta 1864 še v treh zvezkih. V njej so se že stikali utilitarno izhodišče in skromnejše kompozicijsko znanje z umetniškimi ambicijami, podobno kot v samostojnih izdajah nekaterih skladateljev,¹¹ namenjenih tudi mladini.¹²

V letu marčne revolucije je bilo Slovensko društvo najbolj dejavno s pripravo šestih večjih besed. Seveda se je slovensko petje širilo tudi na podeželje, čeprav razumljivo s skromnejšimi možnostmi, in med slovenske študente v Gradec in na Dunaj. Zunaj slovenskega etničnega prostora sta bili tako politično in narodnobuditeljsko sprva dejavni društvo Slovenija v Gradcu, ki je imelo 200 članov in pevski zbor, in dunajska Slovenija, prav tako zasnovana aprila 1848, dokler ni po političnem pritisku po zatrtju oktobrske revolucije 1848 na Dunaju prišlo do stagnacije v političnih prizadevanjih, s katerimi se je graško društvo obdržalo še v leto 1850.¹³ Vsekakor znano je, da so prve besede priredili slovenski visokošolci v Gradcu l. 1851 (23. marca in 15. junija), na katerih so ob vokalnih izvajali tudi inštrumentalne skladbe slovenskih avtorjev. Še zlasti na Dunaju, kjer je bil odmev še močnejši, je bila narava teh prireditev bolj vseslovska. Tako vemo, da so slovenski pevci sodelovali na besedi s slovanskim značajem 23. novembra 1857. Tu je Davorin Jenko leta 1859 ustanovil Slovensko pevsko društvo in na razmeroma pogostnih besedah vodil njegov pevski zbor, dokler se ni leta 1862 združilo s Slovanskim pevskim društvom.¹⁴ Tako narodnostno oblikujoči se slovenski element je bil ob nemškem najbolj specifično razviden v kranjski prestolnici. Poti obeh narodnih enot sta se po marčni revoluciji ločili, Filharmonična družba in Stanovsko gledališče sta delovali kot nemški ustanovi s poudarjanjem nemškega repertoarja nasproti novonastajajočim slovenskim. Vendar so bila petdeseta leta 19. stoletja še predvsem v znamenju sodelovanja in sožitja in manj v nasprotjih in trenjih, znanih predvsem iz poznejšega

¹⁰ Gl. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 16–17; Nataša Cigoj Krstulović, *Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872)*, magistrska naloga, Ljubljana 1997, 19, deli, na kateri se naslanjam še pozneje pri navedbi nekaterih podatkov. Med siceršnjo literaturo prim. tudi Dragotin Cvetko, Značilnosti in rezultati slovenskega glasbenega dela v letu 1848, *Zgodovinski časopis* 1965/66, Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana 1991 in Nataša Cigoj Krstulović, Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 32 (1996), 61–73.

¹¹ Mednje sodi *Pesmarica za kratek čas*, ki so jo 1859 izdali »domorodci iz Št. Jurja« Benjamin in Gustav Ipavec ter Dragotin Ferdinand Ripšl. Prim. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 66.

¹² Prim. opombo 18.

¹³ Stane Granda, Slovenija v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 11, Ljubljana 1997, 378–379.

¹⁴ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 35–37.

časa, ki jih je slovenska stran začela sprejemati kot germanizacijo. Tako sta omenjeni filharmonična in operna ustanova, ki sta delovali utečeno z državno podporo v smislu razvite glasbene umetnosti s profesionalci in ljubiteljskimi glasbeniki, sem in tja uvrstili v svoje sporede kakšno slovensko pesem ali dali drugi strani na voljo pevce, orkester. Ker sprva ločevanja ni bilo, so lahko obiskovalci ene narodnosti sodelovali ali spremljali prireditve druge in obratno, podobno je poročal tisk ene in druge strani. V tem času so nekateri glasbeniki obeh nemških ustanov prestopili na slovensko stran, ki je sprva delovala večidel z ljubiteljskimi glasbeniki, kar je organizatorjem ožilo in sprva oteževalo možnosti nastopanja. Seveda je proces objektivno vodil v narodnostno diferenciacijo, v kateri je imela prednost tista stran, ki je svojo življenjsko vitalnost izpričala z voljo po glasbenem ustvarjanju.

Drugače povedano, nemška glasbena ustvarjalnost po letu 1848 je bila bolj priložnostna in je usihala, slovenska pa je rasla in se razraščala iz skromnih začetkov. S tem se je ustvarila kontinuiteta s preteklostjo, v kateri je slovenski skladatelj in tudi izvajalec v svoji prednacionalni fazi razvoja prešel vse premene evropskega duha od srednjega veka do renesanse, reformacije in protireformacije, baroka, razsvetljenstva in klasicizma do začetkov romantike proti koncu prve polovice 19. stoletja, ko se je po kratkem predahu na prehodu v šestdeseta leta mogel usmeriti v zgodnjo romantiko in pozneje v vse njene razvitejšje oblike. Dejstvo je tudi, da prav v času narodnega prebujanja ni bilo velikih skladateljskih osebnosti. A če bi bile, bi segle prek svojega časa z manjšim trenutnim vplivom na slovenskega človeka, podobno kot ga je lahko imel v pesništvu največji slovenski pesnik France Prešeren; zato ne preseneča, da je v njegovem času veljal za nedvomno pomembnejšega verzifikator Jovan Vesel Koseski s svojo navdušujočo narodnobuditeljsko retoriko. To seveda ne pomeni, da takšne skladateljske osebnosti ne bi bile potrebne na Slovenskem; nasprotno, pomeni le to, da je bilo treba opraviti tudi buditeljsko vlogo in da je bil zanjo potreben poseben tip ustvarjalca, kakršnih je nekaj vzniknilo prav v tem času.

Tako je bil v glasbi sprva osrednja osebnost narodnobuditeljskega gibanja Jurij Fleišman, skladatelj iskrenih domoljubnih čustev, ki so potisnila v ozadje njegovo skromnejše kompozicijskotehnično znanje, avtor prisrčnih in zanosnih pesmi, ki so v tem času nadomestile umetniške ambicije in v katerih je razvil izhodiščno klasicistično oblikovano glasbeno misel do zgodnjeromantične občutenosti. Bile so klasičen primer spoja budniškega, domoljubnega besedila s prikupno melodiko v preprosti pesemski obliki in s kitično zasnovo, in ker so bile blizu ljudem, so nekatere ponarodele. Fleišmanovi predhodniki pred letom 1848 in zatem sopotniki so bili skladatelji Riharjevega kroga. Kot cerkveni ustvarjalci, ki so gojili cerkveno ljudsko petje in s tem pritegnili slovenskega vernika, so se podobno uveljavili na posvetnem področju. Njihov zgled je bil dolgoletni pevovodja in organist ljubljanske stolnice Gregor Rihar, ki je tu vztrajal do svoje smrti kljub vabilom na podobna mesta na Dunaju in v Trstu. Ljudskemu duhu se je iz njegovega kroga v buditeljskih pesmih še posebno približal kompozicijsko nekoliko manj razgledani Blaž Potočnik, katerega nekatere pesmi, kot so *Dolenjska*, *Zvonikarjeva* in *Planinar*, so prav tako ponarodele. Z narodnim buditeljstvom je živel tudi Benjamin Ipavec, ki je proti koncu 19. stoletja s Franom Gerbičem in Antonom Foersterjem sestavljal poglavitno trojico romantikov na Slovenskem. K občasnim odzivom na potrebe tega časa sodi njegova zgodnja zborovska skladba *Domovini* iz 1853. Z njo je muzikalno zelo prepričljivo ustvaril takratni tip pesmi za moški zbor s solom z domoljubno te-

matiko, budnico umetniške veljave, ki je nepogrešljivo spremljala besede in podobne prireditve in širila domoljubnega duha tudi v številnih danes ohranjenih priredbah.¹⁵ Ob Fleišmanu drugi skladatelj tega zgodnjega časa besed je bil Miroslav Vilhar. V svojih občutenih pesmih je izpričal več kompozicijskega znanja z umetniškimi ambicijami, kar mu je omogočilo tudi uglasbitev prve slovenske spevoigre *Jamska Ivanka* (1850). Dejstvo, da so tudi nekatere njegove pesmi ponarodele, najboljše pove, kakšne skladbe je tedanji poslušalec pričakoval. Tako ponarodela je domoljubna *Po jezeru*, ki jo je objavil leta 1860 na lastno besedilo in ki v opevanju lepote slovenske zemlje ne more mimo simbolike najvišje slovenske gore Triglava in blejskega jezera.¹⁶ Čeprav zahtevna, je bila za uglasbitve cenjena tudi poezija Franceta Prešerna, dasiravno je bila nastajajoča glasba tega časa stežka kongenialna literarni predlogi. Do neke meje se ji je približal profesionalno izobraženi Kamilo Mašek, ki se je deloma pridružil slovenskemu gibanju, katerega še bolj zavzeti sopotnik je bil njegov oče Gašpar Mašek, na Slovenskem naturalizirani Čeh, skladatelj in kapelnik Stanovskega gledališča ter sprva pevovodja Slovenskega društva.¹⁷ V tem času je toliko bolj veljala skrb slovenskemu petju v šolah, tako v revialnih objavah kot v izdajah pesmaric v štiridesetih in petdesetih letih in za glasbenoteoretično izobraževanje.¹⁸

Prvemu več kot desetletnemu obdobju slovenskih glasbenih prizadevanj, ki so postavila temelje nacionalnih vrednot, je sledilo podobno dolgo naslednje, ki je staro delo obnovilo in ga še bolj sistematično širilo. Omogočile so ga mnogo boljše politične razmere po padcu desetletnega Bachovega absolutizma; z oktobrsko diplomo leta 1860 in s februarским patentom naslednje leto so bile obnovljene ustavne pravice v habsburški monarhiji in z njim parlamentarno življenje. Že na začetku tega novega obdobja večje svobode so nekdanjo narodnobuditeljsko organizacijsko vlogo Slovenskega društva in drugih podobnih začeni s letom 1861 institucionalno zamenjale čitalnice. V novih razmerah so osredotočile svojo dejavnost na že znane besede in se začele ustanovljati po vsem slovenskem etničnem ozemlju. V izhodišču so bile še naprej mesto za shajanje in branje domačih in tujih časopisov, lahko tudi s knjižnico. Sicer je bila njihova poglavitna in znana vloga tako politična kot kulturna in družabna, zdaj s težnjo po vsebinskem širjenju. Temeljni namen njihovih besed je bil še naprej dramati narodnostna čustva s političnimi govori in predavanji, v umetnostnem delu z recitacijami in igrami, s petjem in koncertnimi točkami, ki so se pogosto končevale z družabnim plesom in veselicami. Zlasti z glasbenimi in dramskim prireditvami so si čitalnice prizadevale svoje delo dvigati in širiti na umetniško raven. V glasbi so bile zametek koncertnega življenja, zato

¹⁵ Notne izdaje glej v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. Glasbeni posnetek prim. v: Ivan Klemenčič, *Musica noster amor. Musical Art of Slovenia from its Beginnings to the Present. An Anthology on 16 CDs with an Accompanying Book*, Maribor, Ljubljana 2002, 5₁¹.

¹⁶ Glasbeni posnetek prim. v: Ivan Klemenčič, *Musica noster amor. Musical Art of Slovenia from its Beginnings to the Present. An Anthology on 16 CDs with an Accompanying Book*, Maribor, Ljubljana 2002, 5₁².

¹⁷ Prim. tudi Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 99–104, 106–111, 115–119, in Nataša Cigoj Krstulović, *Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872)*, magistrska naloga, Ljubljana 1997, 34–35.

¹⁸ Podrobneje gl. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 61–71.

so imele poslej pogosto pevske zборе, nekatere pevske šole in godbo. V njih se je zbiralo narodno zavedno razumništvo, tj. učitelji, zdravniki, duhovniki, nadalje odvetniki, inženirji, uradniki, podeželjski veljaki, drobna buržuazija, se pravi obrtniki, manjši trgovci, in le ponekod, zlasti na Primorskem, tudi kmetje, v celem narodova elita.¹⁹

Novi duh je segel prek deželnih meja tja, kjer se je najbolj zgoščal slovenski živelj. Tako ni brez simbolike dejstvo, da je bila 1861 najprej ustanovljena Slovanska čitalnica v Trstu (29. januarja), za njo Narodna čitalnica v Ljubljani (20. oktobra) in nato Slovanska čitalnica v Mariboru (10. novembra). Ustrezalo je dejstvu, da je bil po revidiranem popisu prebivalstva, sicer iz leta 1911, Trst mesto z največ slovenskimi prebivalci.²⁰ V slovenskem upravnem in kulturnem središču Ljubljani je po štetju iz leta 1880 žive-la slovenska večina, sprva ob slabi četrtini prebivalstva z nemškim govornim jezikom in s tendenco upadanja,²¹ Maribor pa je bil takrat sorazmerno precej manjše mesto.²² Ta podoba se je dopolnjevala z zastopanostjo Slovencev v deželnih enotah, kar je pomenilo homogeno naseljenost na Kranjskem, približno tretjinski delež, osredotočen v južnem delu Štajerske, in ne dosti manjši na jugu Koroške, na Goriškem skoraj dvotretjinsko zastopanost in v Istri skupaj s Hrvati nekaj več od polovične.²³ Takšno slovensko narodnostno podobo po svoje izkazuje prvi zemljevid slovenskega ozemlja *Zemljevid Slovenske dežele in pokrajin* Petra Kozlerja, domoljuba in od leta 1848 tudi člana dunajskega društva Slovenija, ki ga je leta 1853 izdelal v skladu s programom Zedinjene Slovenije in še posebej svojih raziskav o možnostih oblikovanja kraljestva Slovenija; ni torej naključje, da so ga avstrijske vojaške oblasti zaplenile in je šele v drugačnih političnih razmerah leta 1861 znova prišel v javnost.²⁴ Glede na takšno podobo razmerij in slovenski potencial je razumljivejša gostota nastajanja novih čitalnic in z njimi dejstvo, da sta bili Kranjska dežela in še predvsem ljubljanska čitalnica drugim za zgled. Tako vemo, da je imela drugo leto svojega delovanja blizu 370 članov, od tega 110 zunaj

¹⁹ Zdenko Čepič [et al.], *Zgodovina Slovencev*, Ljubljana 1979, 472–474; Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 137–144; Nataša Cigoj Krstulović, *Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872)*, magistrska naloga, Ljubljana 1997, 16, 41–48, 92–99.

²⁰ V njem in okolici je takrat živel okrog 48.000 Slovencev, kar je pomenilo 25 % slovenskega življa nasproti 65 % Italijanov. Gl. Milan Bufon, Trst, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 13, Ljubljana 1999, 354.

²¹ Po popisu leta 1869 je v samem mestu Ljubljani, kar ni (poleg leta popisa) povsem primerljivo s podatki za Trst, bilo več kot 22.000 prebivalcev (preračunano po obsegu naselja leta 1970 blizu 27.000). Po popisu leta 1880 je 18.845 Ljubljančanov navedlo kot občevalni jezik slovenščino, 5.658 ali 23 % nemščino. Odstotek teh drugih je padal, tako je bil delež nemško govorečih avstrijskih državljanov leta 1910 5.950 ali 14 %. Gl. Mirko Pak, Ljubljana. Širjenje mestnega teritorija in prebivalstvo, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 6, Ljubljana 1992, 233.

²² Po štetju leta 1850 je bilo v njem manj kot 5.000 prebivalcev. Prim. Jože Curk, Maribor. *Zgodovina*, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 6, Ljubljana 1992, 402.

²³ Točneje povedano je po popisu iz leta 1880 živel na Kranjskem 96 % Slovencev, med preostalimi 4 % so daleč prevladovali Nemci, na Štajerskem in Koroškem je živel po 33 in 30 odstotkov Slovencev, na Goriškem 63 % in v Istri skupaj s Hrvati 55 %. Prim. Vasilij Melik, Deželni zbor, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 2, Ljubljana 1988, 252, in obravnavo istih podatkov v: Zdenko Čepič [et al.], *Zgodovina Slovencev*, Ljubljana 1979, 543.

²⁴ Prim. tudi Milan Orožen Adamič in Stane Granda, Kozler, Peter, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 5, Ljubljana 1991, 354–355.

Ljubljane. Večje besede je prirejela vsak mesec, prevladovala je glasba in z njo solistični in zborovski nastopi, med instrumentalom klavirske in pozneje komorne točke, sodelovala je tudi godba in med letoma 1863–1867 lastni orkester. Njen sprva moški pevski zbor s 50 pevci je profesionalno vodil Anton Nedvėd, ki se je od leta 1856 naturaliziral v Ljubljani in postal 1858. direktor Filharmonične družbe. Za domačinom Leopoldom Belarjem ga je prevzel Čeh Josef Fabian, ki je 1864. moški zbor razširil v mešanega, za Vojtehoma Valento Václav Procházka in 1867. takoj po prihodu iz Senja v Ljubljano za tri leta Anton Foerster. Leto po nastanku ljubljanske so na Kranjskem nastale še čitalnice v Radovljici, Škofji Loki (dejavna je bila do 1924.), Narodna čitalnica v Kranju, ki je imela ob nastanku več kot sto članov in je prirejala besede nekajkrat letno, sledile so ji čitalnice v Vipavi, Ilirski Bistrici, Planini, Metliki, Novem mestu, vsega jih je bilo 21.²⁵ Na Štajerskem so mariborski Slovanski čitalnici (dejavna do 1941.) – s prirejanjem besed vsak teden, sledile Narodne čitalnice v Celju (1861–1927), na Ptuj (1864–1918), v Sevnici in drugod, vsega 11.²⁶ Slovansko čitalnico v Celovcu na Koroškem so odprli leta 1864, takrat kmalu s 120 člani.²⁷

Na Primorskem je bila gostota čitalnic največja, na kar je vplivalo tudi včlanjevanje kmečkega prebivalstva. V Trstu z naraščajočo gospodarsko močjo, ob večinskem italijanskem in z avtohtonim slovenskim prebivalstvom²⁸ ter slovanskimi priseljenci so se Slovenci že kmalu lahko zgledovali pri ljubljanski čitalnici, Hrvati in Čehi pri reški ali podobnih čeških ustanovah ali vsi pri že omenjenem tržaškem Slavjanskem društvu, za katerega je znano, da je nekaj let po marčni revoluciji prirejalo besede s petjem.²⁹ Tako je razumljiva tudi panslovenska zasnova tržaške Slovanske čitalnice, ki je imela prvo leto med 250 člani poleg Slovencev, Hrvatov in Čehov še Srbe in Poljake, njen tajnik pa je bil slovenski književnik iz Kranjske Fran Levstik. Čitalniški zbor je vodil češki književnik in narodni buditelj Jan Václav Lego kot glasbeni ljubitelj. Njegov češki rojak Anton Nedvėd ga je najprej povabil na Kranjsko v Kamnik in zatem v Ljubljano, v Trstu pa je deloval med letoma 1860 in 1862 kot zavzet pevovodja in pevec solist. Po njegovem odhodu je delo v čitalnici zastajalo. Lega je po desetletju bivanja na Dunaju Levstik povabil v Ljubljano, zatem se je 1875. ustalil v Pragi, kjer je ustanovil Češko-slovensko društvo.³⁰ Na Tržaškem je bilo dejavnih osem čitalnic, tako med drugim v Rojanu (1868–1927)

²⁵ Prim. Nataša Cigoj Krstulović, *Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872)*, magistrska naloga, Ljubljana 1997 in razpredelnico na straneh 92–99. Zdenko Čepič [et al.], *Zgodovina Slovencev*, Ljubljana 1979, 472 jih navaja 16.

²⁶ Prim. predhodno opombo, drugi vir v njej jih navaja 13.

²⁷ Drugi vir iz prejšnjih dveh opomb navaja še čitalnico v Železni Kapli.

²⁸ Po venetski razlagi so na širšem področju živeli kot staroselci, po razlagi o preseljevanju narodov so se slovenski predniki začeli naseljevati na širšem tržaškem območju v 7. stoletju. Po prvih krstnih matrikah iz leta 1527 sta bili dve tretjini prebivalstva v Trstu slovenskega rodu, medtem ko so bile okoliške vasi povsem slovenske. Gl. Milan Bufon, Trst, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 13, Ljubljana 1999, 352 in 356.

²⁹ Gl. Nataša Cigoj Krstulović, *Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872)*, magistrska naloga, Ljubljana 1997, 45.

³⁰ Prim. Nataša Cigoj Krstulović, *Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872)*, Ljubljana 1997, magistrska naloga, 44–45, 97; Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 149–150, obe deli deloma tudi v nadaljevanju, nadalje Dragotin Cvetko, Stiki Jana Lega s slovensko glasbo, v: *Naša sodobnost* 3 (1955), 10–12 in Boris Urbančič, Lego, Jan Václav, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 6, Ljubljana 1992, 118.

s sprva po deset besedami letno, na Opčinah, v Škednju, na Goriškem trinajst, najprej 1862. v Tolminu in Gorici, kjer so besede prirejali mesečno, pa v Ajdovščini, Kanalu, Solkanu, Kobaridu.³¹ Četudi se podatki o njihovi razširjenosti nekoliko razlikujejo in ne poznamo vedno njihove glasbene dejavnosti, jih je bilo na slovenskem etničnem prostoru ob koncu šestdesetih let blizu šestdeset z okoli 4000 člani.³²

Zlasti ljubljanska čitalnica je skrbela, kot še nekatere večje, za glasbeno šolanje svojih izvajalcev, predvsem še za pevsko šolo.³³ S tem in z oblikovanjem sporedov je želela ob narodnobudniških čim bolj uveljaviti umetnostne cilje in tako čim prej izenačiti svoje besede s koncerti Filharmonične družbe. Stremela je k profesionalizaciji in visoki poustvarjalni usposobljenosti, kakršno so že dosegali nekateri posamezniki. Tako je na njenih besedah začenjal pevsko kariero Josip Noll (1841–1902), rojen v Ljubljani slovenski materi in italijanskemu očetu, baritonist evropskega formata in iskan gost v evropskih glasbenih središčih, ki se je pozneje ustalil v Ljubljani kot pevec in kot operni režiser v pomoč slovenskemu Deželnemu gledališču.³⁴ Podobna je bila usoda skladatelja in mednarodno uveljavljenega pevca Frana Gerbiča, zaslužnega za nastanek slovenske Opere. Takšne ambicije z dvigom poustvarjalne kvalitete so omogočile približevanje klasičnemu evropskemu repertoarju, na besedah so se tako zborom in samospevom pridružile arije z recitativi, klavirske skladbe, uverture in druga manjša simfonična dela, pa že tudi solistični koncerti in komorne skladbe.³⁵ Na sporede so uvrščali predstavnike dunajske klasike, ob Schubertu nemške in francoske romantike, nadalje priljubljene operne ustvarjalce od Rossinija do Donizettija in od Verdija do Wagnerja, pri čemer so imeli vidno vlogo skladatelji slovanskega rodu, tako Smetana, Dvořák, Chopin in drugi. Seveda so bili še vedno programsko izhodišče slovenski avtorji, ki so napredovali v svojem kompozicijskem znanju in umetniških ambicijah in so s temi vrednotami v slovensko glasbo razvidno uvedli romantizem, zdaj z nacionalno identiteto. Njihov krog se je v šestdesetih letih razširil, ob starejših Fleišmanu in Vilharju so se uveljavili Anton Nedvďd, Gustav Ipavec, Davorin Jenko, Anton Hajdrih, deloma že zdaj in tudi z večjimi deli je sodelovala trojica vodilnih, B. Ipavec, Gerbič in Foerster. Da niso bili zavezani zgolj prvotnim neposrednim budniškim ciljem svojega časa, priča večina ustvarjalcev te druge generacije čitalniških skladateljev in tem bolj njihova najbolj uspela in pomembna dela. Davorin Jenko, ki je pozneje posvetil svoje ustvarjalne sile srbski glasbi, je na Dunaju 16. maja 1860 kot štiriindvajsetletnik zložil navdušujočo budnico *Naprej*, ki je bila pozneje nekaj časa slovenska himna. Da je bil tudi občutljiv ustvarjalec, priča na besedilo Miroslava Vilharja uglasbena pesem *Lipa*, ki je izšla v skladateljevi zbirki op. 1 *Slovenske pesme* l. 1861³⁶ in ki jo že označuje začetni romantični duh. Čeprav preprosta

³¹ Drugi vir iz opombe 25 navaja na Goriškem 16 čitalnic.

³² Zdenko Čepič [et al.], *Zgodovina Slovencev*, Ljubljana 1979, 474 navaja »po zelo nepopolnih podatkih« za leto 1869 4000 članov.

³³ Več o tem gl. v Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I. Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija*, Ljubljana 1992, poglavja Ljubljanska Narodna čitalnica, Glasbene razmere na Primorskem in Razvoj glasbenega šolstva v severovzhodni Sloveniji.

³⁴ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 170; Jože Sivec in Dušan Moravec, Noll, Josip, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 7, Ljubljana 1993, 415.

³⁵ Prim. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 164.

³⁶ Več gl. v Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 265–266.

budnica s kitično pesemsko zasnovo, v kateri pesnik in skladatelj povzdigujeta lipo kot simbol slovenstva,³⁷ je prerasla prvotni namen z umetniško ravnijo upodobljenega čustva, sicer blizkega ljudskemu občutju. Zato je ostala do danes živa na koncertnih odrih in s svojo simboliko zime in pomladi, večnega krogotoka umiranja in vnovičnega rojevanja pogosto navzoča na pogrebnih slovesnostih.³⁸

Delovanje čitalnic v šestdesetih letih je pokazalo, da bo treba posameznim glasbenim dejavnostim iskati širše rešitve v avtonomnih institucionalnih okvirih. Zlasti se je izkazalo, da je uprizarjanje vsakršnih iger, tudi s petjem, preraslo prvotne okvire. Tako so leta 1867 v Ljubljani zasnovali Dramatično društvo, zametek poznejše slovenske Drame in Opere. Potreba po osamosvojitvi te dejavnosti je bila vsekakor aktualna, denimo ko so leto prej v ljubljanski čitalnici izvedli spevoigro Benjamina Ipavca *Tičnik*, ki jo je instrumentiral Josef Fabian. Ustanovitev novega društva je omogočila nov zagon, tudi ko je bil v letih 1869–1870 njegov glasbeni vodja Anton Foerster, njegovo potrditev pa še posebej razpis društva za novo dramsko in operno delo. Kot je znano, se je nanj odzval tudi Foerster z *Gorenjskim slavčkom* (1870–1871), po prvotni verziji z opereto z govornim dialogom. Ocenjevalci, vidni češki skladatelji Bedřich Smetana, Karel Bendl in Ludevít Procházka, so Foersterjevemu delu prisodili prvo mesto in leta 1872 je bilo pod skladateljevim dirigentskim vodstvom zelo uspešno uprizorjeno na veliki besedi v ljubljanskem Deželnem gledališču. Tudi v poznejši predelavi v opero je skladatelj ohranil glasbeni izraz, s katerim je svojo češko slovansko naravo približal slovenskemu glasbenemu občutju in ustvaril prvo slovensko nacionalno opero, eno najpopularnejših tudi pozneje. Operni libreto je v zadnjem dejanju v duhu časa predvideval petje slovenskih ljudskih pesmi, ki jih je Foerster obdelal v zborovski zasedbi, izrabil pa je tudi priložnost iz libreta za poveličevanje lepot slovenske domovine vse do opevanja nacionalnega simbola Triglava, kot jih je z razvitim romantičnim čustvom zanosa izrazil v ariji Franja iz prvega dejanja.³⁹

V tem času je bilo še v prednosti nemško Deželno gledališče v Ljubljani, kjer je v sezoni 1881–1882 začel kariero opernega dirigenta mladi Gustav Mahler. To je bogatilo glasbeno življenje, tem bolj ker so se tudi razlike med obema stranema ob novih prizadevanjih slovenske strani proti koncu 19. stoletja manjšale in so izginjale. Tako je pomenilo naslednjo stopnjo po čitalnicah, ki so načeloma združevale vse umetnostne zvrsti – čeprav je njihovo število ob koncu tega stoletja naraslo na okoli 80⁴⁰ – in nov glasbeni mejnik leto 1872 z ustanovitvijo ljubljanske Glasbene matice. Nova ustanova je avtonomno prevzela skrb za celovito glasbeno življenje naroda, izvzemši osamosvojeno glasbenoscensko dejavnost, se pravi spodbujanje glasbene ustvarjanosti z izdaja-

³⁷ V primerjavi s takratnim nemškim simbolom hrastom naj bi lipa predstavljala občutljivejši, nežnejši slovenski značaj. O uglasbitvah tedanjih slovenskih simbolov prim. še Ivan Klemenčič, *Musica noster amor. Musical Art of Slovenia from its Beginings to the Present. An Anthology on 16 CDs with an Accompanying Book*, Maribor, Ljubljana 2002, 119.

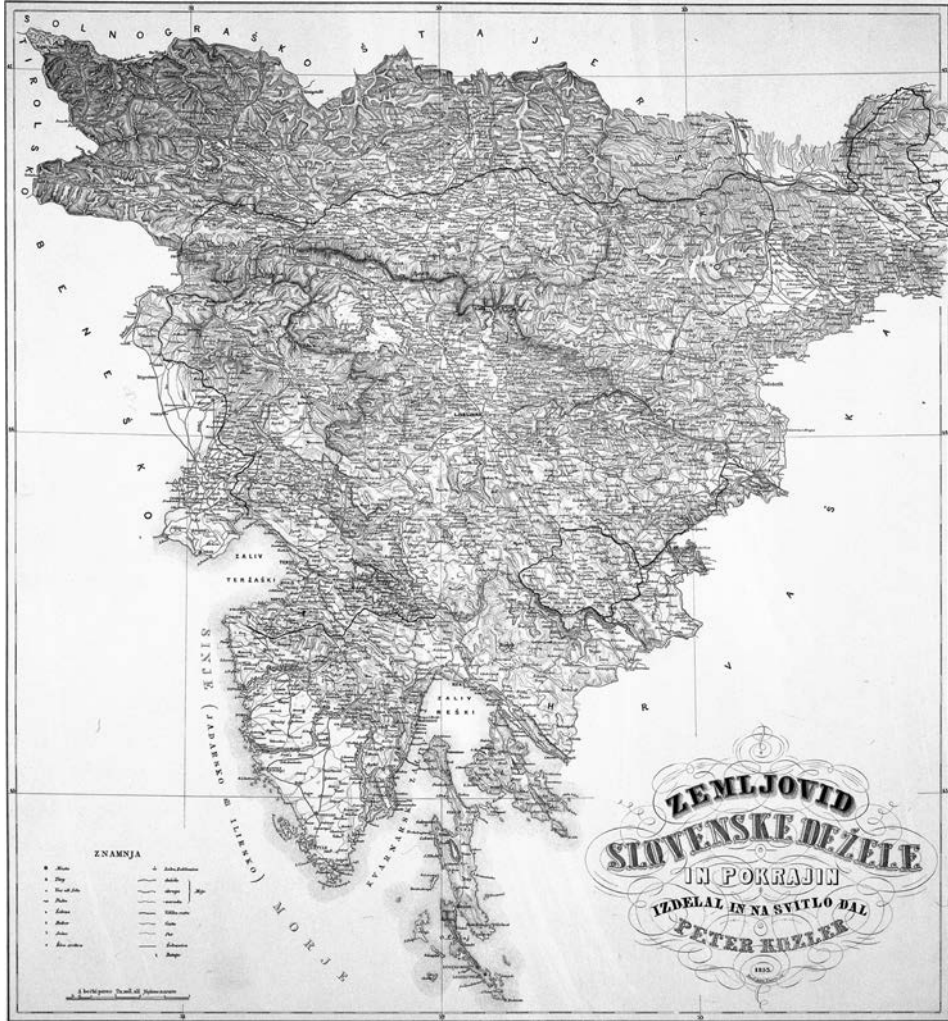
³⁸ Glasbeni posnetek prim. v: Ivan Klemenčič, *Musica noster amor. Musical Art of Slovenia from its Beginings to the Present. An Anthology on 16 CDs with an Accompanying Book*, Maribor, Ljubljana 2002, 5. [3].

³⁹ Glasbeni posnetek prim. v: Ivan Klemenčič, *Musica noster amor. Musical Art of Slovenia from its Beginings to the Present. An Anthology on 16 CDs with an Accompanying Book*, Maribor, Ljubljana 2002, 5. [7].

⁴⁰ Zdenko Čepič [et al.], *Zgodovina Slovencev*, Ljubljana 1979, 474.

teljsko dejavnostjo, zbiranje ljudskih pesmi, ustanovitev glasbene knjižnice, glasbeno poustvarjanje in glasbeno šolstvo. Glasbene matice so pozneje, l. 1909, ustanovili še v Trstu in Gorici, 1919 v Mariboru. Posledice načrtnega dela so bile vsestranske, kar je v naslednjih desetletjih omogočilo ustanavljanje ali osamosvajanje temeljnih avtonomnih glasbenih ustanov. 1892. je nastala slovenska Opera, to leto začenjajoč v novo zgrajenem Deželnem gledališču v Ljubljani, kjer ima sedež še danes in ki si ga je sprva delila s podobno nemško ustanovo. Leto 1896 kar simbolično zaznamuje uspeh 200-članskega zbora Glasbene matice na Dunaju na dveh koncertih, a cappella z dirigentom Matejem Hubadom in vokalno-instrumentalnim pod vodstvom Antonina Dvořáka, njenega poznejšega častnega člana. Leta 1908 je Glasbena matica kot samostojno ustanovo utemeljila Slovensko filharmonijo z dirigentom Václavom Talichom, nadaljujoč tako dvestoletno tradicijo Academie Philharmonicorum Labacensium (1701). Revija *Novi akordi* (1901–1914) je postala promotor glasbenega profesionalizma in glasbene moderne, ki je od pozne in nove romantike segla do začetkov impresionizma in ekspresionizma, dosegajoč v najboljših, zlasti samospevnih delih evropsko raven.

Ves ta proces, ki je pomenil ponovno evropeizacijo slovenske glasbe, je kot bistveno vrednoto ustvaril nacionalno umetnost. Začasna prekinitev z najnaprednejšo Evropo je bila prisposoda stanju pričakovanja pred porodom, izjemnega stanja navdušenja in nove odgovornosti, skrbi in spodbud, s katerim je nastal nov organizem z novo identiteto. Kal, iz katere je nova glasba poustvarjalno in ustvarjalno zaživela, so bile, kot smo videli, čitalnice. Odtod je lažje razumeti, zakaj vsaj sprva in nekaj časa njihova vsebina ni bila visoka umetnost, zakaj v kritičnem času ni mogla biti avtonomna. To delo, ki je bilo delo dvojne prosvetlitve, nacionalne in glasbenoumetniške, in to nekaj generacij, je bilo treba opraviti, druge možnosti ni bilo. Slovenska pot med nekdanjim kozmopolitizmom in novim nacionalizmom je bila tako eden izmed evropskih modelov 19. stoletja. To še predvsem pomeni, da je vzporedno z institucionalno utemeljitvijo slovenske glasbene kulture potekala njena ustvarjalna utemeljitev. Postopno ustvarjanje sicer težko določljivega slovenskega glasbenega izraza, sprva deloma tudi bližje slovenski ljudski pesmi, se ni utemeljevalo na citatih iz ljudske glasbe, na zunanji podobnosti, prepoznavnosti, kot jo denimo najdemo pri balkanskih narodih. »Slovenskost« je nastajala kot širša usedlina tradicije in odtod nove zavesti ter še evropskega oplajanja, podobno kot se je oblikoval slovenski jezik kot usedlina tisočletnega narodovega izročila. To je skratka pomenilo vnovično in dvojno potrditev avtonomnosti slovenske glasbe glede na vlogo čitalnic in na identitetni pomen ljudske glasbe, kakor je z znova doseženo evropskostjo pomenilo zavestno ustvarjanje iz slovenskih korenin.



Peter Kozler, *Zemljovid Slovenske dežele in pokrajin*, 1853.

The contribution of music to the Slovenian national awakening
The role of reading-rooms between Trieste, Ljubljana and Maribor
(1848–1872)

Summary

The European year 1848, denoting a symbolic divide between the cosmopolitan and the national, also gave a special meaning to the development of Slovenian music. In this year the political programme of *Zedinjena Slovenija* (United Slovenia) came into being and the earliest societies and *čitalnice* (reading-rooms) emerged, from Trieste and Gorizia to Ljubljana and other places, and all the way to Graz and Vienna. Their aim was to organize special performances, the so-called *bésede*, political, cultural and social gatherings, in order to make the Slovenians (who had already emerged as an ethnicity in ancient times and the Middle Ages) aware of their belonging to a national community. Music, associated with word, had an important role in this process, initially mainly in the form of national encouragement songs. In better political circumstances after 1861 a new wave of establishing reading-rooms took place on the Slovenian ethnic territory (there were ca 60 of them at the end of the 1860s). The importance of music as art at their *bésede* performances, was increasing, so that they were actually precursors of concert activities. In the next phase, i.e. from 1872 (the year of the foundation of the Ljubljana Musical Centre – *Glasbena Matica*) to the First World War, the development attained rendered possible the institutionalization of music of Slovenian identity (Slovenian Opera, Slovenian Philharmonic) and a re-Europeization of musical creativity at the close of the 19th and in the early 20th century, this time consciously grown on Slovenian roots.

Prvo desetletje založbe Glasbena matica

Nataša Cigoj Krstulović

Delovanje Glasbene matice in njene založniške načrte so v prvem desetletju njene- ga obstoja usmerjale nacionalne težnje, zapisane v društvenih pravilih kot namen »vse- stransko podpirati in gojiti slovensko narodno glasbo«,¹ zaznamovale pa skromne slo- venske glasbene razmere, ki so se na poustvarjalnem in ustvarjalnem področju kazale kot prevlada ljubiteljskega nad profesionalnim glasbenim delom. Kulturno avtonomijo, uveljavitev slovenskega glasbenega dela nasproti nemškemu, slednjega je tedaj uspešno vodila nemška Filharmonična družba, je društveni odbor želel doseči postopoma. Sprva z razširjanjem petja ter vzgajanjem in izobraževanjem množice ljubiteljskih pevcev, to- rej na osnovi tistega glasbenega dela, ki se je po prebui narodov oblikovalo in uveljavilo že v čitalnicah.²

Koncept izgrajevanja lastne glasbene kulture je v začetku zahteval kolektivistične- mu duhu predano delo, ki bi koristilo narodu, glasbena vzgoja in izobraževanje najšir- ših plasti glasbenih ljubiteljev sta bila pogoj za izpolnitev dolgoročnejših ciljev. Odbor Glasbene matice si je prizadeval za »glasbeno omiko«, se pravi za glasbeni napredek na podlagi »pravilnega estetičnega petja«.³ Letne društvene izdaje, največkrat zborovske zbirke, ki jih je Glasbena matica pošiljala svojim najštevilčnejšim članom – pevskim društvom, so bile v prvi fazi učinkovito sredstvo za doseganje zastavljenih nacionalnih in prosvetnih ciljev.

Glasbena matica (ustanovljena 1872) se je pri načrtih za svoje delovanje zgledo- vala pri podobnih slovanskih, zlasti čeških društvih, ki so v drugi polovici 19. stoletja nastajala z namenom kulturnega in umetniškega napredka domačega glasbenega dela. Prevzela je ime Slovincem znane češke založbe Hudební Matice.⁴ Njen zastopnik na Slovenskem, Anton Foerster, je v časopisu *Novice* vabil k pristopu in s tem pridobitvi prve izdaje te založbe, klavirskega izvlečka Smetanove opere *Prodana nevesta*.⁵ Prav

¹ *Pravila glasbene matice v Ljubljani*, rokopis hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice (odslej NUK).

² Prim. Nataša Cigoj Krstulović, *Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848 – 1872)*, magistrska naloga, Ljubljana 1997.

³ Gl. *Poročilo društva »Glasbene matice« v Ljubljani od časa ko se je ustanovilo do 3. marca 1874*, Ljubljana 1874, 3.

⁴ Založba Hudební Matice je bila ustanovljena leta 1871 pri društvu Umělecký beseda na pobudo Ludevita Procházkyja. V njenem prvem odboru so bili Karl Bendl, Otokar Hostinský, Ludevít Procházka, R. Razkošný in František Skuherský. Namen založbe je bil izdajanje domačih (če- ških) glasbenih del, ki so jih dobivali vsako leto društveni člani. Gl. *Československý hudební slovník osob a institucí*, zv. 1, Praga 1963, 510–511.

⁵ Gl. *Novice* 30 (1872), 27, 217.

založništvo pa je bilo poleg zbiranja ljudskih pesmi tudi prva naloga, ki jo je Glasbena matica kljub prostorski in finančni stiski zmogla uresničevati kmalu po ustanovitvi.

Založba Glasbena matica razen obsežne in celovite bibliografije⁶ doslej še ni bila predmet podrobnejše raziskave. Pričujoči članek, ki obravnava prvo založniško desetletje, bo zajel oris situacije pred letom 1872, program in delovanje založbe, njene izdaje, recepcijo in pomen teh izdaj. Slednje so bile rezultat založniške politike, ki so jo zaradi nacionalnih razlogov sprva usmerjala prednostna pragmatična načela. Prikaz koncepta glasbe za rabo, ki se je uresničeval v izdajah založbe Glasbena matica, bo lahko dopolnil razumevanje zgodovine glasbe in idej o glasbi v tem obdobju, saj so bile izdaje hkrati prvi rezultat društvenega dela in odsev tedanjih glasbenih razmer.

Pred letom 1872

Založba Glasbena matica je imela enak namen kot slabo desetletje prej ustanovljena Slovenska matica (ustanovljena 1864) – z izdajami spodbujati izvirno ustvarjalnost, ki so jo hromile razmere na področju slovenskega založništva. Razmere na slovenskem glasbenem trgu so bile pred letom 1872 več kot skromne. O glasbenem založništvu na Slovenskem še ne moremo govoriti, saj so se med ponudbo domačih založnikov glasbene izdaje znašle le priložnostno.⁷ Nekaj posvetnih in cerkvenih pesmaric je natisnil Giontini, najpomembnejši takratni slovenski založnik in tiskar Jožef Blaznik pa je izdal več zvezkov zbirke *Slovenska gerlica*. Nastali so na pobudo narodnega prvaka Janeza Bleiweisa, predsednika in ustanovitelja Slovenskega društva in kasneje odbornika ljubljanske Narodne čitalnice. Izdaje, ki so vsebovale pesemski repertoar čitalniških prireditev, so ostale desetletja del železnega repertoarja ljubiteljskih zborov, o čemer pričajo tudi njihovi ponatisi in nove izdaje. Po številu objavljenih del niti po zahtevnosti niso zadostile potrebam večjih čitalniških zborov, ki so se množili od šestdesetih let 19. stoletja naprej. Odsotnost domače glasbene založbe je nespodbudno delovala na izvirno ustvarjalnost in ponudba izvirnih glasbenih del je bila takrat skromna in zastarela. Maloštevilni slovenski glasbeni ustvarjalci so morali svoja dela izdajati tudi v samozaložbi in tiskati v tujini, na Dunaju ali v Pragi. Čeprav so jih pri tem delno finančno podprli vodilni slovenski politiki (skladatelji so se jim zahvalili s posvetilom), pa je vprašanje kritja stroškov izdaj ostalo nerešeno. Tudi pridobivanje naročnikov na nove izdaje prek časopisnih oglasov ni bilo dovolj učinkovito. Za razvoj slovenskega glasbenega dela je bila torej ustanovitev glasbene založbe nujna. Tega se je zavedal tudi glasbeni ljubitelj in spiritus agens ustanovitve Glasbene matice, Vojteh Valenta, ki je že v okviru ljubljanske Narodne čitalnice spodbujal litografiranje notnega gradiva za potrebe pevskih društev.⁸

⁶ Zoran Krstulović, Bibliografija založbe Glasbene matice v Ljubljani, *Naši zbori* 46 (1996), št. 6.

⁷ Viri za bibliografijo tiskanih glasbenih del pred letom 1873 so časopisi ter nepopoln seznam Franca Simoniča. Gl. Franc Simonič, *Slovenska bibliografija*, I. del, Ljubljana 1903–1905.

⁸ V časopisu *Novice* je odbor ljubljanske Narodne čitalnice leta 1867 objavil: »Odbor pevskega zbora ljubljanske čitalnice je sklenil, da odslej vse svoje note daje litografovati. Vsem čitalnicam in pevcem lahko postrežemo s partiturami in posameznimi čedno litografiranimi glasovi, naznanila naj se pošljejo g. Valenti v Ljubljano. Prvi dve poli obsegale bodete sledeče zборе: Slovan od Vašaka, Ne vdajmo se! od Vilharja, Čast Slovincem od Riharja, Pesem koroških Slovencev od Grbca,

Program in delovanje založbe Glasbena matica v prvem desetletju

Pragmatična načela, ki so desetletja usmerjala uredniško politiko založbe Glasbena matica, so se sprva kazala kot skrb za rast slovenske glasbene literature na vseh področjih in za vsakogar.⁹ Vojteh Valenta je v imenu odbora na prvem društvenem občnem zboru pojasnil založniške načrte: »[...] prednost bi imele izdaje šolskih pesmi in cerkvenih del, bolj izurjenim pevcem pa naj bi preskrbeli kako umetnejše delo.«¹⁰ Prosvetni cilji so bili sprva torej pomembnejši kot pa glasbeni, dvig poustvarjalne ravni važnejši kot razvoj ustvarjalne. V ospredju so bili izvajalci, ne pa ustvarjalec ali posamezna skladba. Izdaje Glasbene matice so bile namenjene množični rabi, njihova vsebina pa prilagojena potrebam izvajalcev, tudi manj večjih glasbenih ljubiteljev. Odbor je vsako leto objavljali razpis z denarnimi nagradami za nova dela. Ustanovitev založbe Glasbena matica je rešila problem financiranja tiskanja novih del, obenem pa je društvo poskrbelo tudi za uspešno distribucijo le-teh, saj so redne letne izdaje (na leto so redko izdali le en zvezek, največkrat dva ali več zvezkov) pošiljali svojim članom, na prošnjo pa tudi drugim posameznikom in pevskim društvom.

Etnična ideologija kulture, zapisana in priznana s sprejetjem društvenih pravil, se je jasno kazala v programski politiki založbe Glasbena matica. Kot »slovensko narodno glasbo« so takrat prepoznavali tako ljudsko kot tudi umetno glasbo, ki se je naslanjala na ljudsko. Ohranitev in oživitev etničnega repertoarja sta imeli pri kulturnem osamosvajanju pomembno vlogo. K zbiranju ljudskih pesmi je Glasbena matica vabila predvsem učitelje na deželi, vendar je to kljub razpisanim nagradam potekalo počasi. V prvih desetih letih delovanja založbi še ni uspelo izdati zbirke zbranih in harmoniziranih ljudskih napevov. Prvi zvezek, Žirovnikove *Národne pesni z napevi 1*, so izdali leta 1883. Založba je objavljala polpreteklo glasbeno dediščino prve in druge generacije čitalniških ustvarjalcev ter njihovih sodobnikov, ki se je po vsebini in obliki naslanjala na ljudske pesmi. Njihove pesmi so v naslovu ali podnaslovu označili za »slovenske pesmi«, »slovenske napeve« ali pa celo »slovenske narodne pesmi«.¹¹

Izvirna ustvarjalnost je imela prednost pred tujo. Izdali so tudi nekaj popularnih zborov drugih slovanskih narodov, vendar so besedila ponavadi prevedli. Jezik je torej še vedno veljal za jasno prepoznavno znamenje slovenske kulture. Uredniški odbor je vztrajal tudi pri izdajanju cerkvenih del v slovenskem jeziku. Jezikovni koncept je obveljal desetletja, dvojezična slovensko-nemška Foersterjeva *Teoretično-praktična klavirska šola* (prvi zvezek je izšel leta 1886) je bila izjema.¹²

Dumka narodna ukrajinska, Soldaška od Ipavca, Ruska himna od Lvoffa, Moji sablici od Jenkota. Na dalje se bodo litografovali vsi zbori, ki so se posebno dopadli ljubljanski čitalnici.« Gl. *Novice* 25 (1867), 29, 241.

⁹ V pravila so zapisali: »Društvo si bode torej prizadevalo pomagati, da vzraste slovenska glasbena literatura in za tega delj misli: a) na svitlo dajati dobre slovenske kompozicije za cerkev, šolo in dom in razpisavati darila za najboljša domača glasbena dela; [...]«. Gl. *Pravila glasbene matice v Ljubljani*, rokopis hrani Glasbena zbirka v NUK-u.

¹⁰ Gl. *Slovenski narod* 5 (1872), 116, 8. oktober 1872.

¹¹ V Foersterjevi *Zbirki slovenskih národnih pesnij* (izd. 1882) niso le priredbe ljudskih pesmi za mešani in moški zbor, temveč predvsem priredbe umetnih ponarodelih pesmi Jurija Flajšmana, Kamila Maška, Blaža Potočnika in Martina Slomška.

¹² Skladatelj Anton Foerster je menil, da se bo slovensko-nemški učbenik bolje prodajal. Iz nacio-

Preobremenjenost z ljudsko glasbo se je kazala ne le na področju vokalne, temveč tudi instrumentalne ustvarjalnosti. Med skromno bero klavirskih skladb, ki jih je izdala založba Glasbena matica v prvem obdobju svojega delovanja, so bile poleg posameznih salonskih skladb plesne narave še variacije na narodno (ali ponarodelo) pesem ter priredbe ljudskih pesmi za klavir.¹³

Poleg nacionalnega je bilo v ospredju tudi merilo uporabnosti. Odbor je načrtovanje izdaj uskladal z interesi in sposobnostmi najširših slojev glasbenih ljubiteljev. Objavljena dela so bila namenjena izvajanju in s tem vnaprej omejena z merili glasbe za rabo. Dejanje reprodukcije in recepcije je bilo pomembnejše kot ustvarjalni rezultati. Koncept uporabnosti, ki je sprva zaradi prosvetnih namenov prevladal nad čisto glasbenimi interesi, se je kazal predvsem v razpisanih izvedbenih zahtevah, ki so bile prilagojene skromnejšim izvajalskim možnostim. Te naj bi zadostile povpraševanju po tehnično in vsebinsko manj zahtevnih delih. Največjemu povpraševanju, potrebam pevskih zborov, so zadostile številne zborovske zbirke, ki so bile primerne tudi za izvajanje manjših zborov. Večina je želela predvsem lahkih skladb, le nekateri, glasbeno bolj izobraženi ljubitelji, so zahtevali »bolj umetne«, uredniški odbor pa je izbral »srednjo pot«.¹⁴ Ob upoštevanju zahtev po preprostosti je pri izbiri tovrstnih skladb postavil tudi določena umetniška (kompozicijska in estetska) merila. Objavljene skladbe so morale zadostiti osnovnim kompozicijskim pravilom in biti izvirne.¹⁵

Organizacija in delovanje založbe Glasbena matica sta izhajala iz pogojev delovanja matičnega društva, torej nepoklicne dejavnosti. O izdajah je odločal odbor Glasbene matice, ta pa je sprejel predloge svojega »artističnega odseka«, uredniškega odbora. Takoj po ustanovitvi so med odborniki vanj izvolili Antona Nedvėda, Leopolda Belarja, Srečka Stegnarja, Vojteha Valento ter dodatno še Antona Foersterja; vodil ga je Stegnar.¹⁶

nalnih razlogov mu je nasprotoval zlasti Karol Bleiweis, tedaj podpredsednik Glasbene matice, vendar je odbor pri natisu upošteval skladateljevo željo. Še leta 1912 je Oskar Dev zaprosil za izdajo svojih samospenov v slovenskem in nemškem jeziku, vendar so mu prošnjo odklonili. Leto kasneje je odbor sklenil, da za izdajo črtajo izvirno nemško besedilo v Lajovčevi *Gozdni samoti* in pustijo le Finžgarjev prevod v slovenščini. Gl. *Zapisnik 1. odborove seje »Glasbene Matice« 30. septembra 1886, Zapisnik 4. odborove seje »Glasbene Matice« 30. oktobra 1912 in Zapisnik 9. odborove seje »Glasbene Matice« 8. julija 1913.*

¹³ Prim. Anton Foerster: *Po jezeru bliz' Triglava* (izd. 1874), Danilo Fajgelj: *Transkripcija narodne pesmi »Luna sije«* (izd. 1882), Hrabroslav Volarič: *V domačem krogu. Potpourri slovenskih narodnih pesni za klavir* (izd. 1885), Anton Foerster: *Zagorska* (izd. 1892), Karol Hoffmeister: *Rapsodija na slovenske narodne pesni* (izd. 1892), Hugolin Sattner: *Kje so moje rožice?* (izd. 1892).

¹⁴ V poročilu o občnem zboru Glasbene matice leta 1879 je v časopisu *Slovenski narod* zapisano: »Strokovnjaki zahtevajo strogo umetnih skladb, ali drugi, in teh je večina, prosijo lahkih kompozicij. Društvo je ukrenilo srednji pot, in da njega delavnost nij brez pomena, vidi naj se tudi iz tega, da je Slovansko pevsko društvo na Dunaju pristopilo in je tudi ud Glasbene matice, izdane skladbe pri svojih slavnih koncertih popevalo.« Gl. *Slovenski narod* 12 (1879), 116, 21. maj 1879.

¹⁵ Artistični odsek je takole pojasnil, zakaj se mu zdijo skladbe Augusta Lebana neprimerne za izdajo: »Ker notranja oblika teh kompozicij ne ugaja pravilom harmonije v obče in ker niso originalne, nego posnetek in to še iz vlaških arij, predlog, naj se skladbe vrnejo bratu skladatelja.« *Zapisnik odborove seje Glasbene matice* 17. julija 1879 je objavil tudi *Slovenski narod*. Gl. *Slovenski narod* 12 (1879), 164, 19. julij 1879.

¹⁶ Gl. *Poročilo društva »Glasbene matice« v Ljubljani od časa ko se je društvo ustanovilo do 3. marca 1874*, Ljubljana 1874, 5.

Povpraševanje je bilo sprva večje kot založniška produkcija. Z razpisanimi natečaji je Glasbena matica postavila skromna merila in spodbujala ustvarjalce, saj so skladatelji društvu le redko pošiljali skladbe na lastno pobudo. Odbor Glasbene matice je sprva želel novih pesmi »liričnega in patriotičnega zapopadka«, pri čemer pa natančnejših zahtev glede glasbenega stavka ni zapisal.¹⁷ Da so bile besede enako pomembne kot glasba, ponazarja podatek, da so nagradili tudi pisce besedil. Ob posebni priložnosti se je založba z naročilom za novo delo obrnila k skladatelju osebno.¹⁸

Število rednih letnih izdaj je bilo odvisno od prizadevnosti ustvarjalcev in urednika ter finančnega stanja Glasbena matica. Pošiljali so jih članom brezplačno, petdeset izvodov shranili v društvenem arhivu,¹⁹ preostanek zaloge pa so prodajali neposredno ali pa prek posrednika, v knjigarnah. Tako so se izdane skladbe uspešneje širile. Z namenom, da z delovanjem založbe Glasbene matice seznanijo širšo glasbeno javnost, so sklenili primerek izdaj poslati tudi na uredništva slovenskih časopisov v Celovec, Maribor, Trst in v Zagreb. Zanimanje za njene zborovske zbirke je bilo veliko, naročila so prihajala iz vseh koncev slovenskega etničnega ozemlja.²⁰ Ker se je Glasbena matica zavedala pomembnosti teh društev, ki jim je bila prva naloga »gojiti slovensko pesem in po nji ljubezen do domovine«, ²¹ jih je podpirala tudi s tem, da jim je note pošiljala brezplačno.

Že na prvi odborovi seji so sklenili, da se bodo pri oblikovanju izdaj zgledovali po zbirkah, ki jih je izdajalo praško pevsko društvo Hlahol, na naslovnico pa dali liro z napisom Glasbena matica. Za tiskanje svojih prvih izdaj so izbrali praško delavnico Starý. Zaradi zamude, ki je nastala pri tiskanju in onemogočila izdajo načrtovanega števila muzikalij, se je odbor odločil, da bodo v prihodnje dajali prednost domačim tiskarnam.²² Čeprav so bile slovenske tiskarske delavnice prezaposlene in imele slabšo opremo za tiskanje not, so v prvih dveh desetletjih delovanja založbe Glasbena matica natisnile več njenih izdaj kot bolje opremljene praška, dunajska in leipziška tiskarna.²³ Po letu 1890 pa je večino izdaj Glasbene matice natisnil tiskar Eberle na Dunaju.

¹⁷ Gl. Poročilo društva »Glasbene matice« v Ljubljani od časa ko se je društvo ustanovilo do 3. marca 1874, Ljubljana 1874, 6.

¹⁸ Za Janežičevo slavnost je društveni odbor priskrbel Cimpermanovo besedilo za slavnostno kantato in prosil za uglasbitev tedanjega čitalniškega pevovodjo Antona Stöckla. Novo delo *V spomin Anton-u Janežič-u o slovesnem razkritji spominka v Lešah dne 13. avgusta 1876* je izdala Glasbena matica kot redno društveno izdajo leta 1876. Nastop mladega hrvaškega violinskega virtuoza Franja Krežme v ljubljanski Narodni čitalnici je spodbudil odbor Glasbene matice, da je z umetnikovo privolitvijo izdal njegovo prvo skladbo *Moje sanje. Mon rêve* (izd. 1877).

¹⁹ Gl. *Zapisnik seje odbora »glasbene matice« dne 21. maja 1873*.

²⁰ Na občnem zboru leta 1889 je predsednik Fran Ravnihar poročal: »Ni ga uže večjega kraja, kjer ne bi bilo pevskega zbora ali vsaj četverospeva, in ni ga skoraj zbora, od katerih ne bi dohajala na Glasbena matico naročila za zbirke pesmi.« Gl. *Poročilo o delovanji »Glasbene Matice« za leta 1888/9, 1889/90, 1890/1, 1891/2, 1892/3*, Ljubljana 1893, 4.

²¹ Gl. *Poročilo o delovanji »Glasbene Matice« za leta 1888/9, 1889/90, 1890/1, 1891/2, 1892/3*, Ljubljana 1893, 6.

²² Gl. *Poročilo društva »Glasbene matice« v Ljubljani od časa ko se je društvo ustanovilo do 3. marca 1874*, Ljubljana 1874, 6.

²³ V prvem desetletju delovanja so izdaje založbe Glasbena matica tiskale naslednje tiskarne: Em. Starý, Praga (1873, 1875), Eberle, Dunaj (1874), Blaznik (1875, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882), Klein & Kovač (1875, 1876, 1880), Milic (1876, 1877, 1878, 1880, 1882), Engelmann & Mühlberg, Leipzig (1877, 1882) in G. Wegelein, Dunaj (1877).

Izdaje Glasbene matice v prvem desetletju

Kljub neambicioznemu programu založba Glasbena matica svojih načrtov v prvem desetletju ni zmoгла uresničiti. Odbor Glasbene matice si je kot prednostno nalogo zastavil izdajanje šolskih pesmaric, te naj bi »v mladih srcih vzbudile veselje za glasbo«,²⁴ ter izvernih učbenikov za petje, klavir in violino.²⁵ Založba kljub načrtom ni uspela izdati niti enega zvezka pesmi za splošne šole.²⁶ Posledica pomanjkanja primerno izobraženih glasbenikov – pedagogov je bilo tudi skromno število izvernih učbenikov, potrebnih za delovanje šole Glasbene matice, ki je bila organizirana na nacionalni osnovi, se pravi, da je bil učni jezik slovenski in (zaželeni) učbeniki v slovenskem jeziku. V prvem desetletju svojega delovanja izvernih učbenikov založba Glasbena matica ni izdala, v naslednjih desetletjih pa je bila med redkimi tovrstnimi edicijami vsekakor najuspešnejša in najbolj razširjena večkrat ponatisnjena Foersterjeva *Teoretično-praktična klavirska šola*.²⁷

Izdajanje cerkvenih del so vodile težnje, da bi Glasbena matica imela podporo tudi med duhovniki in tudi učitelji, ki so bili nosilci narodne zavesti na podeželju.²⁸ Tudi na tem področju so prosvetni cilji vodili v izdajanje glasbe za rabo in s tem narekovali glasbeno strukturo naročenih del.²⁹ Odbor je v razpisih zahteval preprostost ter »narodni in cerkveni duh«. ³⁰ Podrobnejših vsebinskih napotkov, kako naj bi se narodni,

²⁴ Gl. *Zapisnik občnega zbora »glasbene matice«* 18. aprila 1876.

²⁵ Na prvem občnem zboru je Vojteh Valenta priporočal odboru, naj poskrbi, »da se dobijo spisatelji naučnih knjig, kakor so pevonauk, nauk za glasovir in navod za igranje na gosli, dalje tudi, da pride kmalu prvi zvezek šolskih pesnij na svetlo.« Gl. *Poročilo društva »Glasbene matice«* v *Ljubljani od časa ko se je društvo ustanovilo do 3. marca 1874*, Ljubljana 1874, 3.

²⁶ Izdaja izvorne pesmarice za šolo v skladu z obširnimi učnim načrtom glede na okoliščine ni bila preprosta, kot se zdi. Za drugo založniško leto so v založbi Glasbena matica načrtovali izdajo petdesetih *Šolskih pesmi* za male otroke prvega razreda, zanjo so odboru poslali svoje pesmice Benjamin Ipavec, Anton Hribar in učitelj Franjo Papler, odbor pa je sklenil, da prosi še Davorina Jenka in Frana Gerbiča. Ne le pomanjkanje denarja, tudi pisci besedil so zadrževali delo in do izdaje ni prišlo. Priprave pesmarice se je lotil tudi Anton Nedvčed in jo po nekaj letih neuspešnih dogovorov izdal v samozaložbi, kar so mu nekateri odborovi člani zelo zamerili.

²⁷ Za potrebe svoje šole so leta 1885 izdali Razingerjeve *Pevske vaje*, naslednje leto pa prva dva izmed štirih zvezkov Foersterjeve *Teoretično-praktične klavirske šole*. Tiskati so ju dali v Leipzig, najprej v tisočih izvodih. Kasnejši ponatisi pričajo o razširjenosti tega dela. Foersterjevo delo je bilo obvezni učbenik za učence klavirja na šoli Glasbene matice več desetletij. Bilo pa je več kot didaktični pripomoček; s svojo glasbeno vsebino, oprto na ljudsko (slovensko in češko) dediščino, je zbirka hkrati ugodila še aktualnim nacionalnim težnjam.

²⁸ Iz Goriške so obljubili, da pristopijo h Glasbeni matici, če izda slednja po en zvezek cerkvenih pesmi na leto. Gl. *Slovenski narod* 5 (1872), 144, 17. december 1872.

²⁹ Odbor je razpis za »kratko slovensko mašo« objavil v *Slovenskem narodu* leta 1873. Želel je mašo v slovenskem jeziku za mešani vokalni kvartet s spremljavo orgel, ki bi jo lahko izvajali tudi v manjših podeželskih cerkvah. Glasbene zahteve so bile skromne: »Besede naj si izvolijo gospodje skladatelji sami, pogloblavitno vodilo naj jim pa bode, da je napev v lehkem, pevsem priležnem skladu, ter da bode kompozicija melodijozna v cerkvenem duhu zložena.« Nagrado, deset goldinarjev, je artistski odsek po Nedvčedovem nasvetu dodelil Danilu Fajglju, takrat učitelju v Tolminu. Gl. *Slovenski narod* 6 (1873), 64, 12. marec 1873.

³⁰ Leta 1875 je Glasbena matica objavila razpis za tri nova najboljša cerkvena dela, Marijino pesem, ofertorij in praznično cerkveno pesem s podobnimi zahtevami kot v prvem razpisu. Skladbe so morale biti prilagojene skromnim izvajalskim močem na podeželju. Zapisali so:

cerkveni duh odrazil v glasbenem stavku, ni bilo, zahtevali pa so rabo slovenskega jezika. Prav tako kot pri izdajanju didaktične literature je tudi na cerkvenem področju povpraševanje presešlo ustvarjalne možnosti. V kakšni tiski je bila Glasbena matica glede cerkvenih del, ki so jih želeli duhovniki in učitelji na deželi, pričajo zapisniki odborovih sej.³¹ Uresničitev načrtov, da bi založba izdala letno en zvezek s cerkvenimi deli, je sprva oviralo predvsem pomanjkanje ustvarjalnih moči, kasneje pa še ustanovitev Cecilijinega društva in polemike, ki so se odvijale glede jezika v novih cerkvenih delih. Odbor Glasbene matice je iz prosvetnih in nacionalnih razlogov vztrajal pri slovenskem jeziku, cecilijanci so se zavzemali za nadnacionalna stališča in zahtevali univerzalni jezik – latinščino.

Še pred ustanovitvijo Cecilijinega društva se je leta 1875 na občnem zboru Glasbene matice vnela razprava za in proti izdajanju cerkvenih del. Sprožil jo je pater Angelik Hribar (kasneje član Cecilijinega društva), ki je bil proti razpisom za najboljše cerkvene pesmi v slovenskem jeziku, češ da niso uporabne za velike maše, kjer se sme peti le v latinskem jeziku. Odbor se je skliceval na Riharjevo dediščino, vztrajal pri narodnostnem stališču in sklenil tudi v prihodnje izdajati cerkvene skladbe v slovenskem jeziku. Vojteh Valenta je takole zagovarjal petje cerkvenih pesmi v slovenskem jeziku: »Ako se hoče našemu ljudstvu estetično petje vcepiti, treba je, da mu v domačem razumljivem jeziku podajamo napeve, da bo vsak pevec kakor poslušalec vedel kaj se poje. Ako je rajncemu Riharju za prav se zdelo, da je za velike, praznične obrede zložil na slovenske besede, smemo tudi mi tako nadaljevati. Za latinske kompozicije ni treba skrbeti, slovenskih pa manjka.«³²

Tudi po ustanovitvi Cecilijinega društva je Glasbena matica želela ostati usmerjevalec celotnega glasbenega življenja, zato je tudi v prihodnje načrtovala izdaje slovenskih cerkvenih skladb.³³ Cecilijino društvo je sprva pri tem ni oviralo.³⁴ Vprašanje pristojnosti izdajanja cerkvenih skladb se je zaostrilo v začetku leta 1880, ko je Fran Gerbič poslal v presojo odboru Glasbene matice svoje božične pesmi v slovenskem jeziku. Odbor je sklenil upoštevati nasvet načelnika artističnega odseka Srečka Stegnarja, da se začasno opusti izdajanje cerkvenih del in se zaradi omejenih finančnih sredstev

»Kompozicije morajo biti v lehkem narodnem, cerkvenem duhu zložene, da se lahko rabijo tudi v krajih, kjer se ne nahajajo posebno izurjene pevske moči. Besede morajo biti v slovenskem jeziku.« Gl. *Slovenski narod* 8 (1875), 70, 28. marec 1875.

³¹ Nerazjasnjeno ostaja vprašanje, zakaj založba ni izdala treh del, ki so jih nagradili leta 1875. Takrat je artistični odsek podelil razpisana darila za cerkvene napeve Danilu Fajglju za *Ofertorij in Regino coeli* ter Hugolinu Sattnerju za *Pesem o presvetem srcu Jezusovem*. Po drugi strani pa je naslednje leto Angelik Hribar celo predlagal, da pregovorijo založnika, pri katerem so že bile njegove skladbe, da jih odstopi za tisk Glasbeni matici. Gl. *Zapisnik odbora seje »glasbene matice«* 7. februarja 1876 in *Zapisnik odbora seje »glasbene matice«* 21. marca 1876.

³² Gl. *Zapisnik občnega zbora »Glasbene Matice«* dne 15. aprila 1875.

³³ Gl. *Odborovo poročilo o delovanji »Glasbene Matice«* leta 1879 – 1880, Ljubljana 1880, 7.

³⁴ O zbirki orgelskih mediger Danila Fajglja *Slovenski orglavec*, ki jo je izdala založba Glasbena matica, je v glasniku Cecilijinega društva *Cerkveni glasbenik* pisalo, da je »duh teh mediger cerkven, namen hvale vreden.« Dragotin Cvetko je v *Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem* zapisal, da je Matičina izdaja Fajgljevega dela povzročila ostro kritiko Cecilijinega društva. Omenjen zapis v *Cerkvenem glasbeniku* dokazuje prav nasprotno. Prim. *Cerkveni glasbenik* 2 (1879), 11, 92 in Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana 1960, 240.

namesto cerkvenih raje izdajajo posvetna dela.³⁵ Skromno število Matičinih izdaj cerkvenih skladb v naslednjih letih kaže, da je zaradi obilice drugega dela to področje Glasbena matica res vse bolj prepuščala Cecilijinemu društvu.³⁶

Bolj kot na šolskem in cerkvenem področju je bila Glasbena matica uspešna pri zborovskih izdajah. Skrb za izboljšanje in razširjanje petja na podlagi kakovostne izvirne literature, torej nacionalni in prosvetni cilji, so narekovali založniška merila. Večina objavljenih zborov je bila delo slovenskih ustvarjalcev, ostali v pretežni meri plod čeških in hrvaških skladateljev. Domači ustvarjalci so se prilagajali potrebam z izbiro besedil in uglasbitvijo »v slovenskem duhu« oziroma »v ljudskem tonu«,³⁷ kar so skladatelji ponavadi označili tudi v naslovu objavljene zbirke. Uredniški odbor je največkrat v zbirko uvrstil skladbe različnih skladateljev, tovrstne edicije so poimenovali *Zbirka slovenskih napevov ubranih za čvetero ali petero moških glasov* in *Glasbena matica*. Založba je dajala prednost potrebam svojih najštevilčnejših članov – moških pevskih društev. Med objavljenimi zbori je bilo največ moških, le slaba petina mešanih. Prva zbirka mešanih zborov z idilično-domoljubno vsebino *Zvončki ubrani* Benjamina Ipvavca je bila izdana leta 1876.

Kot dodatek k partituram že izdanih štiriglasnih in večglasnih moških zborov so leta 1880, 1881 in 1882 natisnili še posamezne glasove v treh zvezkih zbirke *Lavorika* (dve tretjini skladb je založba objavila v predhodnih izdajah). Z izdajo v taki obliki je založba ustregla izvajalcem, čitalniškim pevcem in drugim pevskim društvom, da jim poslej ni bilo treba prepisovati partov. *Lavorika* je zanimiva s historičnega vidika v dveh pogledih: po eni strani je nekakšen kompendij dotedanje izvirne ustvarjalnosti (med objavljenimi sedemindevetdesetimi skladbami je le približno petina tujih), po drugi strani pa je zgodovinski dokument o zanimanju in okusu.

³⁵ Na seji društvenega odbora je v imenu artističnega odseka Glasbene matice Srečko Stegnar predlagal, da se skladatelju pesmi vrnejo, ker niso napisane v skladu s cecilijanskimi načeli. Kljub drugačnemu mnenju nekaterih odbornikov, da bi se skladbe sprejele, ker v njih prevladuje »narodni duh« in so v »ljudstvu dopadljivem slogu sestavljene«, je obveljal Stegnarjev predlog. Gl. *Zapisnik odborove seje »Glasbene Matice« dne 27. februarja 1880*, *Zapisnik odborove seje »Glasbene Matice« dne 14. marca 1880* in *Zapisnik o občnem zboru »Glasbene Matice« 28. aprila 1880*.

³⁶ V osemdesetih letih 19. stoletja sta v založbi Glasbena matica izšli dve Nedvədovi maši za moški zbor (leta 1883 in 1884) in njegova skladba *Sv. devici Mariji v čast* za sopran, triglasni ženski zbor in orgle ali harmonij (leta 1883), dva zvezka Fajgljevih prediger za orgle ali harmonij (leta 1885 in 1886), leta 1890 pa še štirje zvezki s po tremi Nedvədovimi *Ave Maria* za glas s spremljavo orgel ali harmonija. Nedvəd je s svojim delom ustregel izvajalcem in založniški politiki Glasbene matice. Poročevalec *Slovenskega naroda* je o njegovi maši leta 1884 zapisal: »Nedvədova maša ima prijetno lastnost, da je melodiozna in se nikjer ne nahaja kaka trivialnost, katera bi kazila cerkveni duh, dasiravno se Nedvəd ni strogo držal pravil cecilijanskega sloga, dobro vedoč, da je treba polagoma pripravljati pevce in ljudstvo na pravo liturgično glasbo.« Gl. *Slovenski narod* 27 (1884), 31, 7. februar 1884.

³⁷ Ob izidu Foersterjeve zbirke *Slovenski napevi za čvetero in petero mešanih glasov* je Danilo Fajgelj zapisal, da je »[...] glasba s tekstom tako prikladna, kakor bi iz njih izrastla, t. j. pesem slovenskega duha [...]«, ob izidu Nedvədove zbirke *Slovenski napevi za čvetero in petero glasov* pa, da iz njih »veje nam prijetno tako zvani ljudski ton«. Gl. Danilo Fajgelj, *Nove muzikalije, Ljubljanski zvon* 8 (1888), 4, 250.

Zaradi pomanjkanja novih del je uredniški odbor segal po polpretekli dediščini, pesmih starejše generacije (Antona Martina Slomška, Gregorja Riharja, Blaža Potočnika) ter pesmih prve in druge generacije čitalniških ustvarjalcev ter njihovih sodobnikov (Jurija Flajšmana, Kamila Maška, Gustava in Benjamina Ipavca, Antona Hajdriha). Nekatere pesmi so bile že del železnega repertoarja čitalniških odrov, ki se je oblikoval od prve bésede Slovenskega društva leta 1848 in bil natisnjen v sedmih zvezkih *Slovenske gerlice*. Prav tako kot v slednjih je tudi v *Lavoriki* največ objavljenih pesmi delo Kamila Maška, ki je svojo ustvarjalno pot sklenil dobrih dvajset let pred izidom njenega prvega zvezka. Med sodobnimi ustvarjalci sta bila najbolj zastopana Anton Foerster in Anton Nedvčed, ki sta z izborom besedil in glasbenim stavkom izpolnila pričakovanja izvajalcev.

Lavorika je bila prvi večji reprezentativni dosežek založbe. Z njo je odbor Glasbene matice populariziral petje in izpolnil prosvetne cilje. Zaradi povpraševanja je odbor načrtoval še nove zvezke *Lavorike*, vendar so njihov izid ovirale tehnične in finančne težave.³⁸ Leta 1888 je vendarle izšlo nadaljevanje tretjega zvezka in prvi del četrtega zvezka, desetletje kasneje pa je zbirko nadomestila nova obsežna izdaja najpomembnejših moških zborov, *Zbori za štiri moške glasove* (izšla leta 1897).

Veliko število natisnjenih del iz polpretekle čitalniške dediščine in ponarodelih del je po eni strani odraz razmer na glasbenem trgu, v katerih je povpraševanje presehalo ponudbo, po drugi strani pa tudi okusa in zmožnosti množice ljubiteljskih pevcev, ki so take izdaje potrebovali. Zbori iz *Lavorike* so po besedni in glasbeni vsebini ustrezali takratnemu duhovnemu obzorju slovenskih pevcev. Ker so tudi na področju besedne ustvarjalnosti vladale skromne razmere in je manjkalo primernih besedil, so skladatelji uglasbili starejša budniška in idilično-domoljubna besedila, le redko verze sodobnih ustvarjalcev.³⁹ Z izborom nekaterih ljudskih pesmi (harmoniziral jih je Anton Foerster) so začeli uresničevati še drugo nalogo, ki si jo je Glasbena matica zastavila – zbiranje in izdajanje harmonizacij ljudskih pesmi.

V primerjavi z zborovskimi edicijami je založba Glasbena matica izdala v prvem desetletju le malo samospevov, čeprav so bili ti poleg zborov stalnica na repertoarju čitalniških prirediteljev, točke, s katerimi solisti navduševali občinstvo v dvorani ali domačem salonu.⁴⁰ Razprodane zbirke samospevov Benjamina Ipavca *Milotinke*, ki so izšle leta 1877, pričajo o povpraševanju po tovrstni literaturi.⁴¹

³⁸ Gl. Poročilo o društvu »Glasbena Matica« v Ljubljani, Ljubljana 1885, 6.

³⁹ Odbornik Fran Drenik je pisal celo Josipu Stritarju na Dunaj in ga prosil za primerna besedila, ki bi jih lahko uglasbili. Gl. Zapisnik seje odbora »Glasbene Matice« dne 26. maja 1880 in Zapisnik seje odbora »Glasbene Matice« 23. septembra 1880.

⁴⁰ Prvo leto je založba izdala Nedvčedov samospev *Želje* (besedilo Viljem Urbas), leta 1875 njegovo pesem za en glas s klavirsko spremljavo *Kranjska dežela* (besedilo Franjo Cimperman). Leta 1877 so izšli trije zvezki samospevov *Milotinke*. *Slovenske pesni za en glas in glasovir* in drugi zvezek *Slovenskih pesmi*, skupaj dvanajst samospevov Benjamina Ipavca. Nagnjenjem in zmožnostim čitalniških pevcev je ustrezal tudi samospev *Mornar* na Prešernovo besedilo skladatelja Frana Serafina Vilharja (objavljen 1882).

⁴¹ Ob izidu Ipavčeve zbirke samospevov *Milotinke* je poročevalec v časopisu *Slovenski narod* (Valenta?) zapisal: »[...] med njimi je krasna 'Vabilo', s katero bodo naši baritonisti pri raznih čitalniških besedah furore delali.« Gl. *Slovenski narod* 11 (1878), 37, 14. februar 1878.

Tudi želje Vojteha Valente glede izdajanja klavirskih skladb se niso v celoti izpolnile,⁴² saj je Glasbena matica v prvem desetletju izdala le pet, do prve vojne (v več kot štiridesetih letih delovanja) le petnajst skladb za klavir. Skromna bera klavirskih del je bila posledica dejstva, da je založba Glasbena matica v skladu s svojim programom spobujala predvsem zborovsko ustvarjalnost, ki je bila dostopna množicam in ne le posameznikom. Nedvomno pa so Slovenci potrebovali tudi izvirno klavirsko literaturo,⁴³ saj so knjigarne zaradi pomanjkanja slednje imele na zalogi številne nemške klavirske skladbe. Kot vzrok za maloštevilne klavirske izdaje je Srečko Stegnar v poročilu o delovanju Glasbene matice za leto 1885 navedel tudi nezanimanje ustvarjalcev zaradi konkurence številnih tujih del: »Muzikalij teh vrst Glasbena matica ni obilo natisnila, ker se skladatelji malo bavijo s takimi umotvori in je ž njimi težko tekMOVATI z drugimi glasbenimi proizvodi inostranskega slovstva.«⁴⁴ Igranje klavirja je bilo znak prestiža ter kot statusni simbol tudi predmet socialnega razločevanja. Bilo je del vsakdanjega življenja v boljših meščanskih domovih, pa tudi del sporedov čitalniških bésed.⁴⁵ Prva objavljena klavirska skladba je bila leta 1874 izdana Foersterjeva *Po jezeru bliz' Triglava*, koncertna ilustracija slovenske narodne pesmi. Bila je virtuozna salonska skladba v pravem pomenu besede, vendar za domače pianiste – diletante prezahtevna. Glasbena matica je kasneje izdala nekaj klavirskih skladb, uporabnih za igranje v domačem in narodnem salonu – čitalnici. Bile so efektne in hkrati tehnično dovolj preproste, z vsečno melodijo (večkrat kar variacijo na narodno pesem) in brez ritmičnih komplikacij.⁴⁶

Recepcija in pomen izdaj založbe Glasbena matica v prvem desetletju

Kakšen zgodovinski pomen je imela založba Glasbena matica za rast slovenske glasbene literature, kaže na prvi pogled že kvantitativna primerjava tiskanih slovenskih glasbenih del pred letom 1873 in po njem. V prvem desetletju svojega delovanja je iz-

⁴² Leta 1872 je Vojteh Valenta v *Slovenskem narodu* zapisal: »Gledimo na slovensko glasbeno literaturo kar se tiče salona in doma. Sram me je vselej, kadar me kateri tujec vpraša, kje so na prodaj slovenske kompozicije za glasovir, kajti odgovoriti mu moram, da razen dveh do treh polk in dveh četvork nimamo nič od tega. Edino večje delo Variacije po pesmi Mila lunica, katere je zložil Nemeč Degen in Jenkove Slovenske pesmi za glasovir so pripravne za salon, ali žalibog dobiti jih nij več, ker prodani so že vsi iztisi. Če se premisli, koliko igralk in igralcev na glasoviru je po celej Sloveniji, ki bi radi domače kompozicije igrali, pa jih ne morejo dobiti, če se dalje preudari, koliko denarja se iz naše domovine potroši v Nemčijo za glasbene skladbe, kar bi se lahko ohranilo ako bi več dobrih domačih kompozicij imeli, reči se mora, da je Glasbena matica potrebna.« Gl. *Slovenski narod* 5 (1872), 105, 10. september 1872.

⁴³ Vojteh Valenta je pisal v reviji *Ljubljanski zvon*: »F. S. Vilharjeva fantazija za glasovir je mična salonska kompozicija in te vrste skladb zelo pogrešamo za naše diletante, ki radi igrajo lahke, posluhu dopadajoče komade.« Gl. Vojteh Valenta, *Glasbena Matica, Ljubljanski zvon* 3 (1883), 2, 136.

⁴⁴ Gl. *Poročilo o društvu »Glasbena Matica« v Ljubljani*, Ljubljana 1885, 6.

⁴⁵ Prim. Nataša Cigoj Krstulović, *Salonska glasba v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem*, v: *Historični seminar* 3, Ljubljana 2000, 61–76.

⁴⁶ Takšne so bile skladbe: Stöcklova »koncertna mazurka« *V spomin Anici* (izd. 1877), *Koncertna kadrilja* Benjamina Ipavca (1880), Fajgljeva *Transkripcija narodne pesni »Luna sije«* (izd. 1881), fantazija za klavir *V tihem mraku* Frana Serafina Vilharja (izd. 1882), klavirski marš *Jour fixe* Viktorja Parme (izd. 1883).

dala več del, kot jih je bilo izdanih v preteklih petindvajsetih letih, skupaj štiriintrideset edicij, do prve vojne pa je število njenih izdaj naraslo na več kot sto. Založba Glasbena matica je postala največja glasbena založba na Slovenskem, posamezne skladbe in zbirke so izdali nekateri drugi slovenski in tuji založniki, skladatelji v samozaložbi ali so jih objavile revije.⁴⁷ Delež zborov je bil v njenih prvih desetih založniških letih med objavljenimi skladbami največji, manj uspešna je bila pri izdajah samospevov in klavirskih del.⁴⁸ Recepcija njenih izdaj (po njih so povpraševali iz različnih krajev slovenskega prostora, nekatere izdaje so bile razprodane) kaže, da je založba Glasbena matica v prvem desetletju svojega delovanja izpolnila prvi cilj, ki si ga je odbor zastavil ob ustanovitvi – poskrbeti za širitev (popularizacijo) petja in dvig kakovosti poustvarjalne ravni.

Pregled produkcije založbe Glasbena matica v prvem desetletju kaže, da je zaradi nacionalnih ciljev in prosvetnih namenov kriterij uporabnosti v njeni programski politiki prevladal nad čisto umetniškim. Glasba je torej služila ideji, bila je uporabna v pedagoškem smislu in namenjena izvajanju. Izvedbene zahteve in vsebina objavljenih skladb so bile prilagojene zmožnostim, potrebam in nagnjenjem izvajalcev. Po drugi strani pa je uredniški odbor pri izboru prispelih skladb upošteval določena umetniška (kompozicijska in estetska) merila in so bile zato društvene edicije zgled ter imele normativni pomen.

Izdaje založbe Glasbena matica niso bile le kazalec dosežkov izvirne ustvarjalnosti, temveč so zagotavljale gradivo za učenje izvajalcem in ustvarjalcem. Soodvisnost ustvarjalne in poustvarjalne ravni je bila odsev določenega zgodovinskega konteksta, prepletenosti glasbe in politike. V takih razmerah je bil v ospredju interpret (zbor) in ne skladba ali skladatelj, komunikacija je potekala na ravni poustvarjalci–poslušalci in ne glasbeno delo–poslušalci. Mnogokrat je bila uporabna vrednost izdanih skladb pomembnejša od estetske. Razmerje se je v prid slednje prevesilo šele hkrati s postopno profesionalizacijo slovenskega glasbenega dela. Izdaje Glasbene matice v naslednjih desetletjih delovanja so bile indikator spremenjenih razmer na vseh ravneh glasbenega dela, saj so bile hkrati njen vzrok in posledica.

⁴⁷ Drugi slovenski založniki so objavili le skromno število skladb, večinoma dela, ki so bila namenjena rabi manjših zborov in pianistov – diletantov. Med letoma 1881 in 1883 je založnik Krajec iz Novega mesta izdal Lebanove zборе *Glasi s Primorja*, Klein in Kovač Gerbičevo zbirko *Slovanska jeka* ter Kocijančičevo zbirko *Čuti v napevih*, Tandler iz Gradca Jurkovičeve salonske skladbe za diletantski orkester, Giontini Parmov venček slovenskih narodnih pesmi za klavir *Pesni venec, Jubelmarš op. 11*. Kot priloga *Cerkvenemu glasbeniku* je izšla Foersterjeva skladba *Kranjska z Avstrijo*, Benjamin Ipavec je v samozaložbi izdal drugi zvezek zbirke *Slovenske skladbe za sopran, tenor, alt in bas*.

⁴⁸ Pregled seznama izdanih muzikalij v letih od 1873 do 1882 kaže, da je Glasbena matica izdajala v prvem desetletju predvsem zborovsko literaturo: petnajst zborovskih zbirk in dva posamezna zbora (skupaj 198 zborov, med njimi 97 tudi kot posamezne glasove), pet klavirskih skladb, tri zbirke samospevov in tri posamezne samospeve (skupaj petnajst samospevov), štiri cerkvena dela (med njimi zbirko mediger za orgle) ter skladbo za violino in klavir. Prim. Zoran Krstulović, Bibliografija založbe Glasbena matica, *Naši zbori* 46 (1994), 6, 1–5.

The first decade of publishing activities of *Glasbena matica*

Summary

The programme and the first decade of the publishing activity of music society *Glasbena matica* (established in 1872) reflected certain socio-political conditions of the time. In the first phase of declared cultural autonomy the national aims took precedence over the artistic. The editions were the result of the society's purpose to support and promote domestic creativeness. The national ideology is evident through the music contents of the published works, while the ethnic repertory was the source of inspiration. On the other hand, utilitarianism was the way to accomplish the educational aims. Pragmatic reasons dictate the structure and the content of the published works. The editions were intended for performing, and the editorial board had to consider the needs and abilities of music amateurs.

The editions therefore indicated some characteristics: mutual independence of the creative and interpretative level of the musical work, the insignificance of composers, the precedence of performers over the musical works. The utility value was more important than the aesthetic. The situation on the music market forced *Glasbena matica* to publish also popular works from the musical past. The demand by the numerically superior carrier of the Slovenian music life – amateur choral societies – surpassed the supply of appropriate works. *Glasbena matica* mostly edited choral works; it was less effective in printing songs and piano works. Until the establishment of Cecilia's society it also published simple church music.

The historical meaning of the publishing house *Glasbena matica* is evident through the comparison of the Slovene music editions before and after its establishment. *Glasbena matica* gradually became the largest music-editing house in Slovenia: thirty-four editions were printed in the first decade, more than a hundred until World War I. On the other hand the reception of its editions indicates the significance of *Glasbena matica* for Slovenian musical life. Among them was *Lavorika* – the collection of ninety-seven choral works – its first achievement. It fulfilled the society's national endeavours for the spreading and popularisation of singing and, on the other hand, it also served the educational aims.

Osterčev skladateljski krog v zrcalu še neobjavljene korespondence

Katarina Bedina

Tik pred začetkom letošnjega leta je prišel na dan razmeroma droban, značilni snopič korespondence iz let 1934–1939,¹ iz katerega razbiramo nekatere dodatne nianse tedanjih glasbenih okoliščin na Slovenskem ter ustvarjalne okoliščine, v katerih so delovali skladatelji, združeni okrog Slavka Osterca. Ta korespondenca je bila naslovljena na Franca Šturma v Prago, Ljubljano oziroma Kamnik na naslov počitniške hiše Šturmovih (razen dveh pisem, ki ju je Šturm napisal svoji materi, Stani Šturm, enega iz Prage, drugega iz Maribora, kjer je služil vojaški rok). Tej gospe je pripadla vloga posrednice Šturmovih pisem na relaciji Praga – Ljubljana; sama se z glasbo sicer ni ukvarjala, dobro pa se je znala vživeti v sinov – alias Osterčev – svet iskanja novih ustvarjalnih poti z neštetimi ovirami, ki so jih morali njegovi učenci in bolj redki drugi privrženci sproti reševati. Pošta je bila v tridesetih letih dvajsetega stoletja, z današnjega vidika, nesorazmerno draga, zato je naš nadobudni skladatelj več različnih pisem vstavljajl v skupno ovojnico, mati pa je poskrbela, da so prišla v roke njegovim ljubljanskim prijateljem in znancem.

Pričujoča korespondenca skladateljev, ki jih prištevamo v Osterčev krog, se je tako povečala za devet enot – štiri pisma in pet poštnih kart. Delo Dragotina Cvetka, *Fragment glasbene moderne – iz pisem Slavku Ostercu*² – iz njega bomo tu uporabili le del Šturmovega pisma iz leta 1935 – še čaka na manjkajoči del (predvsem na objavo Osterčevih pisem) in še neobjavljeno korespondenco Osterčevih učencev (Pavla Šivica, Marijana Lipovška, Demetrija Žebreta, Maksa Pirnika, Karola Pahorja, Petra Liparja in skladateljskega kolego, Marjana Kozine, ki je pred vojno simpatiziral z Osterčevimi idejami). Celotna Šturмова korespondenca je razmeroma obsežna, v dobršni meri posredno predstavljena v monografiji o njem, še veliko pa je neznanega o njegovem dopisovanju s študijskimi kolegi in z drugimi stanovskimi prijatelji. Po vsebini precej skromnejše pisanje spod peres Ivana Pučnika in Otokarja Franka je znano v toliko, kolikor ju poznamo iz drugih virov.³

¹ Zdaj ga hrani Glasbena zbirka NUK v Ljubljani, poprej pa je bil last skladateljve sestre, znane lektorice za francoski jezik, prof. Vide Šturm.

² Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne – iz pisem Slavku Ostercu*, Ljubljana 1988.

³ Ivan Pučnik, doma iz Slovenske Bistrice, je v Pragi študiral pravo; kot samouka v glasbi ga je Aloís Hába zasebno pripravil za sprejemni izpit za vpis na Konservatorij. Iz Prage je pošiljal uredništvu *Jutra* v Ljubljani glasbena poročila, nasploh pa je gojil tudi samosvoje revolucionarne ideje, ki pozneje niso imele nobenega učinka. Po drugi svetovni vojni se z glasbo ni več ukvarjal, uveljavil pa se je kot zdravnik, potem ko je diplomiral v Zagrebu, in specialist za pljučne bolezni na Golniku. Podobno kratko življenjsko pot je prehodil Otokar Franko. V rodni

Prihodnost globljega vpogleda v Osterčev skladateljski krog ostaja potemtakem še vedno odvisna od gradiva, ki ga ne poznamo, obenem pa močno omejuje vsestransko analizo medsebojnih soglasij ali razhajanj teh sorodno mislečih skladateljev. Ustvarjalno so zoreli (zastajali, celo prenehali, kakor Pučnik) vsak v skladu s svojo ustvarjalno potenco – pa ob vseh osebnostnih in značajskih razlikah med njimi. Tokratna objava njihove korespondence razkriva nekatere nove potankosti, ki v skupnem učinku znova potrjujejo podmeno, da so se ti skladatelji (z najpomembnejšimi vred) v tridesetih letih dvajsetega stoletja počutili v skupini močnejše in navzven prodornejše. Dosedanje raziskave govorijo za tezo, da si je Slavko Osterc naprtal na svoja ramena prebôj nove glasbe na domača tla ob sočasni slovenski prezenci na mednarodnih festivalih za sodobno glasbo, začeni v Firencah, Londonu, Parizu, Varšavi, Københavnu, Barceloni, Buenos Airesu – za svoje življenjsko poslanstvo. Od leta 1928, ko se je bil naselil v Ljubljani, ji je podredil svoj učno pedagoški koncept kakor način v javnost obrnjenega delovanja. Absolutnega prvenstva med domačimi skladatelji se je ves čas krepko zavedal, njegove ambicije pa z leti in napredovanjem nevarne bolezn niso popuščale. S svojim učiteljem, Aloísom Hábo, tedanjo modernistično avtoriteto v Pragi, ni nikoli pretrgal tesnih in prijateljsko zaupljivih stikov. Slovenski glasbi osterčevske smeri je slednji pomagal, kolikor je le mogel, vse do začetka druge svetovne vojne, predvsem pa utirati pot do čehoslovaških izvedb. Zato je hotel biti dobro poučen o tem, kaj nastaja v delavnicah Osterčevega kroga. Sicer redko izvajanje njegovih del v Ljubljani je skrbno nadzoroval, a razmišljal venomer o trajnejših oblikah izmenjave mnenj s slovenskimi somišljeniki.

Tri dopisnice, ki jih je Šturmu pisal v letih 1935, 1936, 1938, so dragoceno pričevanje o izvoru kompozicijskega naziranja, ki je združeval Osterčev krog. Tu zasedajo čelno mesto, nadaljevanje pa spoštuje kronološko zaporedje, kakor je korespondenca prihajala.

Pikovice [pri Pragi], 15. VII. 35 / Dragi prijatelj Šturmu, / šele zdaj, drugi dan počitnic, hitim z odgovorom na Vaše pismo. Gotovo mi boste verjeli, da sem z veseljem sodeloval z Vami in z zadovoljstvom opazoval, kako ste v kratkem času lepo napredovali. Spričo Vaše duhovne iskrenosti in vztrajnosti sem prepričan o Vaši rasti. Vašo namero, da boste študirali filozofijo, lahko samo zelo pozdravim. Zelo hitro bi napredovali, če bi začeli z 2 zvezkoma »Uganke filozofije« R. Steinerja (to je čudovito jasna zgodovina filozofije!!). Potem: R. Steinerja »Filozofija svobode« (se pravi moralična fantazija v ustvarjalnem duhu, kot stopnjevanje »vesti«!); potem: R. Steinerja »Kozmologija, filozofija in religija«; »Stopnje višjega spoznanja« (se pravi: imaginiacija, inspiracija, intuicija!). Za tem: R. Steinerja »Teozofija«; »Skrivna znanost«, »Inicialna zavest«. Vse to je izdal Philos. Antropos. Verlag am Goetheanum, Dornach bei Basel, Schweiz. – Ta vrstni red bi bil zelo ugoden za Vaše umsko šolanje, preden bi se poglobili v druga Steinerjeva dela. Poleg tega Vam bi to dalo nekaj gotovosti spričo univerzitetne lapidarnosti. Torej veliko sreče! – 3. VII. sem končal skladateljsko delo opere »Nova zemlja«. Zdaj še ½ leta za inštrumentacijo. – Veliko uspeha želim Vašim organizacijskim in pisateljskim načrtom.

Gorici je zaslovel kot dober pevec, a se je v Ljubljani hitro navdušil za Osterca. Bil je, tako kot Franc Šturmu, žrtev vojnega nasilja. Zgodnja politična angažiranost ga je kmalu pripeljala v zapor, ki se ga ni več znebil. Nazadnje je bil zaprt v Sremski Mitrovici. Padel je na otoku Krku tik pred koncem vojne leta 1945.

/ S pristrčnimi pozdravi, Vaš vdani / Aloís Hába / Tudi med počitnicami velja moj naslov v Pragi.⁴

Šturm se je zgledoval pri Ostercu in je obdržal stike z osrednjim praškim mentorjem še potem, ko je študij končal in se vrnil v Ljubljano. Antropozofska misel je že ob začetku prejšnjega stoletja zajela velik del umetniškega sveta (med njimi tudi Arnolda Schönberga); odtod verjetno tudi Šturmovo zanimanje za filozofijo, vrhu tega je ljubljanska Univerza v tem času odprla visokošolski študij filozofije z dr. Francetom Vebrom na čelu. Šturm je ta študij omejil na zavzeto branje različnih filozofskih spisov. Kmalu se je žal prepričal o tem, o čemer ga je bil Hába opozoril na tej dopisnici (nejasno in dolgočasno univerzitetno razlaganje) in je opustil misel za nadaljevanje študija. Bolj značilno se zdi, da se je Šturm s popolnim zaupanjem obrnil samo k Aloísu Hábi po nasvet, ta pa je s svojim smiselnim odgovorom zaupanje le še dodatno okrepil.

[Praga] 13. I. 36 / Dragi prijatelj, / iz srca se Vam zahvaljujem za Vaša poročila in pozdrave. Tudi vse najboljše za novo leto! Instrumentiram opero »Nova zemlja«, zato ne odgovarjam na pisma. Z zanimanjem spremljam Vaše nadaljnje delo in Vaš razvoj in prepričan sem, da boste sami našli pravo pot. – Za božič je bil spotoma pri meni Lipovšek. Več kot 2 uri in ½ sva razpravljala. Najbolj pomembno: ob vsem individualnem: skupaj moramo braniti fronto, da ne bomo premagani. / S pristrčnimi pozdravi, / Vaš Aloís Hába⁵

Posrečeno se zdi telegrafsko poročanje o pogovoru, ki sta ga imela Hába in Lipovšek, verjeti pa skoraj ni mogoče, da sta skladatelja do tako formuliranega zaključka res prišla. Lipovšek je kajpak razumeval izraz »fronta« (v glasbi prve polovice prejšnjega stoletja je bila to modna beseda pri skladateljih avantgardistih) drugače kot Hába, prvak kompozicijskega razreda, kjer so njegovi (največ »slovanski« učenci) odkrivali na podlagi mikrointervalne tehnike tudi načine za zunajtonalno diatonično mišljenje, ki

⁴ Pikovice, 15. VII. 35 / Lieber Freund Sturm, erst jetzt, 2–ten Tag in den Ferien, beeile ich mir Ihren Brief zu beantworten. Sie glauben mir wohl, daß es mir eine Freude war mit Ihnen zu arbeiten und zu erleben, wie schön Sie sich in der kurzen Zeit entwickelt haben. Ich vertraue Ihnen weiteren Wachstum, bei Ihrer geistigen Erlichkeit und Ihrem Ausdauer. Ihre Absicht, Philosophie zu studieren, kann ich sehr begrüßen. Sie würden rasch vorwärts kommen, wenn Sie anfangen würden mit R. Steiners 2 Bänden »Rätzel der Philosophie« (das ist eine fabelhafte klare Geschichte der Philosophie!!). Dann: R. Steiners »Philosophie der Freiheit« (d.h. Moralische Phantasie im schöpferischen Sinne, als Steigerung »des Gewissens«!); dann: R. Steiners »Kosmologie, Philosophie und Religion«; »Die Stufen der höheren Erkenntnis« (d.h. Imagination, Inspiration, Intuition!). Nachher: R. Steiners »Theosophie«; »Die Geheimwissenschaft«, »Das Initialenbewußtsein«. Alles herausgegeben im Philos. Antropos. Verlag am Goetheanum, Dornach bei Bassel, Schweiz. – Diese Reihenfolge wäre für Sie sehr günstig für denkerische Schulung, bevor Sie weitere Schriften v. Steiner studieren würden. Außerdem wären Sie sattelfest der Universitätstrockenheit gegenüber. Also, viel Glück! – Am 3. VII. habe ich die Oper »Neue Erde« kompositorisch beendet. Noch 1/2 Jahr Instrumentation. – Für Ihre organisatorische u. schriftstellerische Pläne viel Erfolg. Mit herzlichsten Grüßen, Ihr ergebener Aloís Hába / Auch in d. Ferien gilt meine Prager Adresse. Pisma Aloísa Hába je prevedel Peter Bedjanič.

⁵ 13. I. 36 / Lieber Freund, / ich danke herzlichst für Ihre Berichte u. Grüße. Auch alles Gute im neuen Jahr! Ich instrumentiere die Oper "Neue Erde" daher liegt die Korrespondenz unerledigt. Ich verfolge mit aller Interesse Ihre weitere Arbeit und Ihre Entwicklung und bin überzeugt, daß Sie nun selbst schon den richtigen Weg treffen werden. – Zu Weihnachten war Lipovšek durchreisend bei mir. Über 2 1/2 Stunden haben wir elaboriert. Hauptsache: bei allem individuellem: gemeinsame Front zu halten um nicht geschlagen zu werden. Herzlichst Ihr Aloís Hába

se je rojevalo neodvisno od Schönbergovega dodekafonskega sistema. Prodor Hábovih novosti, ki so se znašle pod skupno oznako avantgardnega preloma z izročilom, je bil tudi v Osterčevem krogu odvisen od tega, koliko skladateljev ga sprejme in se sploh zanima zanje. Lipovškovo pojmovanje fronte, tipičnega neglasbenega izraza, se v tem kontekstu verjetno bolj povezuje s pomenom ljudskega reka: »Več ljudi dela, večja bo bera!« V diskusiji s tako cenjenim sogovornikom, kot je bil Aloís Hába, je imel Marijan Lipovšek po vsej verjetnosti v mislih neoporečno komponiranje glasbe – od prvih do celote. Takšne, ki se izmika besedni razlagi in ne more biti »priučljiva« v nobeni »šoli« – pa naj se zdijo njeni estetski smotri še tako vabljivi in zlasti za mlade »perspektivni«. Glasbeno mišljenje je bilo za Lipovška vedno individualno; oplajal ga je povsod, kamor ga je zaneslo, z odprtimi ušesi pa se je znal približati Osterčevemu krogu in Hábovim kompozicijskim nazorom (še rajši: neformalnemu kolektivu Josefa Suka v njegovem razredu) ali pa se brez vsakršnega hrupa oddaljiti od njih. Iz pisemskega konteksta je bolj razumeti, da je Lipovšek visoko spoštoval človeško in glasbeno poštenost, ki sta jo gojila tako Hába kot Osterc v obeh polovicah njunega dela: umetniškem in pedagoškem; to jima je po vsej verjetnosti iskreno pripisoval.

[Praga] 10. 1. 38 / *Dragi prijatelj, / zahvaljujem se Vam za Vaše pismo in Vam želim veliko uspeha v novem letu. Z velikim zanimanjem spremljam Vašo dejavnost in se veselim Vaših ¼-tonskih tečajev. – Zdaj pa nekaj praktičnega: za konec aprila pripravlja Pritomost koncert s ¼-tonsko glasbo jugoslov. skladateljev. Pošljite mi, kakor hitro mogoče, po možnosti vse kar ste napisali ¼ tonskega, da lahko izbiramo, in pišite mi, kaj se Vam zdi najboljše. Začeti moramo z vajami. / Prosim Vas, da poveste g. Žebretu, naj mi takoj pošlje partituro in glasove svojih pesmi z godalnim kvartetom (1/4-tonski), ki sem mu jo, za izpis posameznih glasov, prek nekega študenta, poslal pred božičem. / Prosim, zelo se mudi! Tudi Vaše note. / S prisrčnimi pozdravi, / Vaš Aloís Hába⁶*

Po končanem študiju se je želel Franc Šturm finančno osamosvojiti; ker ni našel nobene službe, je jeseni 1937 razpisal privatno poučevanje 1/4 tonske glasbe. A zanj ni bilo velikega zanimanja: edini učenec je bil Primož Ramovš, takrat še gimnazijski dijak.

Šest preostalih enot navajamo tudi tako zapisane, kot so v izvornikih. Neznatno so skrajšane samo na mestih, kjer se vsebina odmakne od pripovedi, kakor koli povezane z glasbo. Franca Šturma so doma klicali Bobi ali Pubi, zato se je v pošti domačim tako podpisoval. Srečali se bomo tudi z nekaterimi »internimi« imeni skladateljev Osterčevega kroga. Osterc je rad imenoval svoje najboljše učence z Jazbeci, mlajši rod pa je med seboj uporabljal tudi krepkejša imena; Otokar Franko, denimo.

Svoje skladbe so Osterc in drugi z njegovega kroga imenovali s »klobasami«, čeprav bi ne smele biti »klobasaste«, ker so – vsaj načeloma – temeljile na asketskem načinu izražanja, brez ponavljanja in dinamičnih dolgovozij.

⁶ 10. 1. 38 / *Lieber Freund, / ich danke Ihnen für Ihren Brief und wünsche Ihnen viel Erfolg im neuen Jahre. Ich verfolge mit reger Interesse ihre Tätigkeit und freue mich über Ihre 1/4 Ton Kurse! – Nun etwas praktisches: ende April macht Pritommost Konzert mit 1/4ton Musik jugoslav. Komponisten. Senden Sie mir so bald als möglich alles, was Sie an 1/4ton Werken haben, damit wir wälen könnten u. schreiben Sie mir, was Sie für sich das beste halten. Wir müssen anfangen zu üben. / Auch bitte ich Sie dem H. Žebre zu sagen, er soll mir sofort schicken die Partitur u. die Stimmen seiner Lieder mit Strichquartett (1/4ton) welche ich ihm vor Weinachten als Partitur zur Abschrift der Stimmen durch einen Studenten geschickt habe. / Bitte, die Sache eilt sehr! Auch Ihre Noten. / Mit herzlichen Grüß / Ihr Aloís Hába*

Ljubljana, 8. III. 34 / Dragi, / Pravzaprav sem Te brez zadostnega vzroka zaposlil, ker sem vse izvedel tukaj, kjer so programi iz Prage javljeni našemu radiu, nadalje v reviji »7 Tage« je že program notri. Moja klobasa je na sporedu 13. t.m. ob 1/2 11-ih zvečer.⁷ Prosim, poslušaj jo nekje in opozori Hábo na to. Tukaj jo bomo bomo najbrž poslušali pri Zihherlu.⁸ Mislim, da bom imel v Jutru »intervju« – da bom drugi teden lažje pri uradih beračil podpore. Veselim se že na slišanje svojega koncerta. Zdaj sem končal foukalni [!] trio⁹ in zdaj smo [!] pri fugi za Trboveljske slavčke, ki sem jo že pred pol letom začel. Drugače pa je vse v normalnem položaju – za mal' gnarja mal' muz'ke. / Pozdrav Tvoj Slavko Osterc

Medsebojno dopisovanje je bilo v Osterčevem krogu vedno preprejeno s podatki o tem, kaj kdo dela; rednega, nekateri tudi hitrega dela – vse do Primoža Ramovša, so se naučili kar pri svojem učitelju. Izvedbe skladb so jim kajpak izjemno veliko pomenile, a jih v korespondenci niso nikoli postavljali na prvo mesto.

Praha, 12. V. 1934 / Ljuba mama, / [...] Med tem sem dobil Tvoje lepo pismo in kritike. Škerjanca sem že bral in bile so dolge debate z Mitotom,¹⁰ ki je Škerjanca v bistvu zagovarjal. Kritiko sem pokazal tudi Hábi, ki je rekel, naj ga Osterc prime za besedo in naj priredi koncert, na katerem bo L. M. Š. improviziral ves spored Reinerjevega koncerta. Tako bi ga blamiral ne eleganten način. Hába je rekel, da je popolnoma dobro, da so kritike negativne, tako nastaneta dva popolnoma ločena tabora [!] in človek ve, s kakšnimi ljudmi ima opraviti. [...] Način pisanja in kritiziranja je pa čisto ljubljanski. Neumen in nesramen hkrati. Meni to seveda ne gre do živega, nasprotno, prepričan sem še bolj o tem, kar delamo mi vsi. Tudi Reiner mi je pisal skupaj z Ostercem, da je Tebe in papana spoznal. On je seveda Žid. Ali ni luštkan? – Bog ve, ali bo imela ta kritika kakšen vpliv na štipendijo. Jaz upam da ne. In če tudi, jih pa gleda. Bom pa drugo leto se potrudil te zveze tukaj v Pragi res vzpostaviti (Zikova, in tisti hotelir).¹¹ Zikovo sem slišal v Daliboru. Poje in igra zelo fajn, samo višina je že slabša. Sicer pa je proti drugim pevcem iz Nar. divadla sijajna. Posebno tenorist obupen. Ala Kovač, še bolj zoprn. / V šoli mi gre dobro, sedaj sem pravzaprav samo pri Hábi. Za Šina nisem sedaj nič delal,¹² pa bom kmalu začel, tako da bom lahko dobil letno izpričevalo. Pri Hábi mi gre zdaj zelo fajn. / Drugače je vse po starem. Edina »izpremema« je to, da je Neda¹³ zbolela za angino, in da jo gremo dostikrat obiskat. [...] Radoveden sem, kaj ljudje o koncertu mislijo. S tako imenovanimi »muziki« kot vidim, ni

⁷ To je bil Koncert za klavir in pihala. Izvedel ga je Karel Reiner s pihali orkestra Radiojornal. Dirigiral je Otakar Jeremiaš. Gl. Moja smer je skrajna levica, Katalog razstave ob stoletnici rojstva Slavka Osterca, ur. Borut Loparnik, Ljubljana 1995, 35.

⁸ Med glasbeniki iz Osterčevega kroga ni bilo nikogar s tem priimkom. Verjetno je to bil kdo od Osterčevih šahovskih prijateljev.

⁹ Trio za flavto, klarinet in fagot.

¹⁰ To je bil Demetrij Žebre. Priložena je bila kritika Lucijana Marije Škerjanca o koncertu nove češke in slovenske glasbe 7. maja 1934 v Ljubljani. Pianist Karel Reiner je igral med drugim Fantazijo Slavka Osterca in Malo suito Franca Šturma.

¹¹ Te osebe mi ni uspelo identificirati. V Pragi je bival v privatni sobi, mecenstva, čeprav ne hotelirjevega, je bil pred njim deležen že Osterc.

¹² Josef Suk je aprila 1934 zbolel. Za nekaj časa ga je nadomestil konservatorijski kolega Otakar Šin.

¹³ Neda Adrijanič iz Novega mesta je v Pragi študirala klavir. Pozneje je bila žena Marjana Kozine in znana klavirska pedagoginja.

govoriti. So bolj omejeni kot laiki, poleg tega pa hudobni. [...] Tisoč poljubov vsem, posebno Tebi od Tvojega »raztrganega« Pubita

Slaba kritika kajpak ni vplivala na nakazila skromne domače štipendije. To pismo je prvo, a ne edino, ko je Šturm vpraševal, kaj je občinstvo mislilo o njegovi skladbi. Kritike so večinoma skoparile z utemeljitvami, zato bi se bil Šturm v tej situaciji zadovoljil tudi s tem, če bi mu kdo od navzočih popisal »občutke«, ki so obviseli v zraku po izvedbi njegovega dela. Po njih je večkrat vpraševal svoje domače, ti pa so se odgovoru vedno znova izognili – kot laični, nekompetentni poslušalci. Poznamo pa odgovor na podobno Šturmovo vprašanje iz leta 1935. Ivan Pučnik je pisal o praški izvedbi prve verzije Šturmovega Godalnega kvarteta¹⁴ kot o prestižno uspešnem delu, ker bi naj bila njegova »sodobna usmerjenost tako očita«, da naj bi »stopile vse druge skladbe relativno v 19. stoletje«. Avtorja je vendarle preganjala misel, da je dobra ocena le posledica prijateljskega odnosa med njim in kritikom. Ko je hotel zvedeti resnico o tej izvedbi, mu je Pučnik ponovno izrazil priznanje, pa tudi sodbo ljudi, ki naj bi bila zanj, s častnimi izjemami, slaba, skoraj brez aplavza. Da je bilo veliko kritik, obisk koncerta pa slab.

Lj. 30. V. 1934 / *Veledenjeni gospod Jazbec, / Sporočiti Ti moram neprijetno vest, da Ti je mesto odobrilo le en tisoč din podpore, ki ga v kratkem dobiš. Prvotno so obljubili dva. Reiner mi je pisal, da ste se ob moji tolkati [!] v Pragi tudi nekolikanj begecali,*¹⁵ *no ja – zdaj pišem godalni kvartet, ki je še bolj pasji. Kar je tam 2-4 glasnega, je tukaj 4-15 glasno. Netematično pa kakor pasji rep. Tudi tempa menjavam »na brzu ruku«. Bomo videli, kaj za en drek bo s tega – meni se zdi, da se zelo fajn dela. Takorekoč že kriči po izvedbi. (Das ist sehr gut gesagt). Na koncu svoje pisarije Ti želim, da bi se spet kaj oglasil. Pozdravi vse mile člane našega ferajna. Mislim, da sem poslednje dni Kozini fajn službo skomandiral. / Tvoj Slavko*¹⁶

Včasih je prišlo v Osterčevem skladateljskem krogu tudi do, resnici na ljubo, blagih kritičnih opazk o nekaterih Osterčevih skadbah. Ni povsem jasno, kaj bi utegnil biti razlog za »begecanje« ob njegovi klavirski Toccati. Iz poznejših pričevanj je sklepati, da se je zdel zgled Hindemitovega klavirskega stavka preveč monoton (beri: preveč nemški in brezoseben). Reagirjal pa je z mnenjem, da sam že ve za svojo pot in da jo misli v še ostrejši obliki nadaljevati – svojim »jazbecem« in celemu svetu nalašč. Tisti trenutek pač v Godalnem kvartetu.¹⁷

Nenavadni izrazi, tudi prostaški,¹⁸ sodijo k žargonu in duhovitosti Osterčevega kroga. Od Osterca so se tudi drugi (posebno Franc Šturm) našli navade, da so uporabljali kakšne besede ali besedne zveze v nemškem jeziku; morda zato, da so močnejše podčrtali satirično srž? Drugače so se vsi po vrsti sklicevali na zunajtonalno (disonančno) harmonsko zasnovo in zvestobo netematičnemu oblikovnemu konceptu. Hitro menjavanje tempov, ki ga Osterc omenja v tem pismu, aludira na poliritmiko po zgledu Igorja Stravinskega, ki je v tridesetih letih še veljala za »novo, moderno« kompozicijsko sredstvo.

¹⁴ Igral je Peškov kvartet na koncertu, ki je predstavljal učence Josefa Suka. Gl. *Jutro*, št. 236, 11. 10. 1935.

¹⁵ To je bila Toccata za klavir iz leta 1934, ki jo je Osterc posvetil Karlu Reinerju.

¹⁶ Z Osterčevim posredovanjem je dobil Marjan Kozina mesto dirigenta v mariborski Operi.

¹⁷ Godalni kvartet iz leta 1934 ima dva stavka, Moderato in Vivo. Posvečen je Josefu Suku.

¹⁸ »pasji kvartet«, »drek«, »pasji rep« – pa »fajn delati«.

Lj., 18. II. 1935 / *Dragi Jazbec, [...] Z isto pošto pošiljam skripta – prosim, da mi jih pozneje nazaj prineseš. Mudi se ne, ampak da se ne zgubijo.*¹⁹ [...] / *Hvala Ti za poročilo glede kvarteta, prav iskreno se zahvaljujem Suku. (Poslal sem ga tudi na tekmo v Zagreb, tam pa najbrž ne bo nič!) / K Tvojemu delu*²⁰ *Ti čestitam – saj se skoraj na nikogar tukaj ni za zanesti. Prevoršek piše Concerto grosso (boljši naslov bi bil Concerto coperto) in prizna, da ima za podlago Vivaldija in je mnenja, da bo on to naredil bolje od Vivaldija.* Größenwahn – za nas izgubljen. Macht nichts! Itak nas bo lepa garda ostala. Mislim, da je to posledica njegovega špilanja pri Orkestralnem društvu. Physimathent!*²¹ (To je novi tédrrara). / *V Beogradu sem nagrajen (denarja še sicer ni, ampak prideta dva jurčka!) so-glasno (Hristić, Manojlović, Švarc) za Passacaglio in Koral.*²² *Prišlo je 18 orkestr. skladb in je 5 nagrajenih, 4 mladi Beograjčani in »est«.* Prosim, povej to mojim prijateljem in zlasti Suku, ki se bo veselil. Veseli me, da ni iz Zagreba nobeden nič dobil!²³ / *Na Dunaju koncert bo! 15. 3. Gresta Lipovšek in Golobica. (Je zaradi Friijahrsmesse vožnja po A. polovična, pri nas pa so tudi pocenili tarife s 1. 3. – do volitev bodo že znižane. [...]) / Injekcij več ne jemljem – gre furt na bolje, informacija Tebi od Tvojih bazira najbrž na kakem starejšem Tatbefuncku / Servus! / Tvoj Physimathent*

**Same tonike in dominante! Kaj – to je šlo hitro v drugo smer!*

Šturma je to Osterčevo pismo razveselilo kakor vsakič, ko je zagledal njegovo pisavo, prvič pa je moral poleg prijetnih novic opaziti grenko kapljo, da vanj nekdo (po vrhu med zelo talentiranimi) ne verjame več. To ga je moralo po Šturmovi presoji globlje prizadeti, kakor je bil sam pripravljen priznati. Zato mu je pri priči odgovoril²⁴ v obzirnem in zares iskrenem tonu, češ da njegovih »rineřov«²⁵ zlepa ne bo zmanjkalo. Nasprotno, da se njegov novi »rineř«, Ivan Pućnik iz Slovenske Bistrice, ravno zdaj pripravlja pri Hábi za vstop v njegov tabor. Del pisma, datiranega v Pragi dne 20. II. 1935, povzemamo, čeprav ga ni v našem snopiću, ker vsebuje pomembne prvine za pričujočo tematiko, posebno o podobah »rineřov«:

»Tako izguba Uroša ne pomeni dosti. Čeprav je škoda vsakega,« nato pa nadaljeval, da je »rineř« tisti, če mu »glavo odsekaš, jih 5 drugih zraste. Sicer pa se zna Uroš še vedno spreobrniti, posebno če uvidi, da so znali ata Vivaldi 3 zvoke lepše in boljše pisati kot on. Tidrara! (onega namreč [Physimathent] ne znam prebrati, mi je popoln 'Fremdwort').« [...] »Jaz že težko čakam, da pridem v Ljubljano. Pridem najbrže z Reinerjem skupaj. Z istim vlakom v istem kupeju. Treba bo izdati proglas: Rineři vseh rineřev – združite

¹⁹ Ohranil se je tudi Šturmov odgovor na to Osterčevo pismo. Skripta (ne vemo katera; morda Osterčeva o harmoniji, ki jih je bil izdal za svojo pedagoško prakso) je potreboval Karel Reiner (?), Šturmu pa je zagotovil, da bodo vrnjena. Gl. Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne – iz pisem Slavku Ostercu*, Ljubljana 1988, 341–342.

²⁰ Mišljeno je Šturmovo tekoče kompozicijsko delo, ne pa določena skladba.

²¹ Ta izraz verjetno sodi k Osterčevim domisljicam rim na –ent. Prim. *Slavko Osterc, Spominski zbornik*, Murska Sobota 1963, 38–42. Opomba velja tudi za njegov podpis na tem pismu.

²² Nagrada Udruženja srbskih kompozitorov. Delo so prvič izvedli na koncertu jugoslovanske glasbe v Beogradu. Beograjski filharmoniji je dirigiral Stevan Hristić.

²³ To pismo je Osterc pisal očitno v obrokih. Najprej sporoča, da je svoje delo poslal na tekmo v Zagreb, a še preden ga je odposlal, je že zvedel za rezultat, da nagrade ni dobil.

²⁴ Gl. op. 14.

²⁵ Osterc je svoje pripadnike rad imenoval z »rineři«, to je češko oznako za nekoga, ki se zna – tako kot on sam – preriniti v ospredje, med avantgardo.

se! [...] Seveda na drugi strani mi je kar hudo, da sem zadnje leto v Pragi. Na delovnem 'programu' imam 1/6ton zборе (otroške na Župančičeve pesmice) in event. 1/3ton kvartet, ali pa mogoče trio, 1/4ton samospeve s streichinstrumenti itd. itd. seveda, če bo čas za vse. Torej 'pozdravljen bodi mož čarobni' (prosto po Gounod: Faust) od Tvoje stare sablice Frante« (S »Pan. Fanta Šturm, stud.mus.« ga je Osterc krstil na kuverti tega pisma.) [dodan je notni zgled s pripisom »maestoso con sentimento – morilna cev – Vorsicht:: nicht falsch spielen!«]

Zamera Urošu Prevoršku ni bila dolgotrajna. Prevoršek se je že takrat povsem posvetil violinski igri, ki ga je kmalu pripeljala na mesto koncertnega mojstra. Najprej v Beogradu, ko se je Osterc obrnil nanj z neko prošnjo.²⁶

Sledi pismo Otokarja Franka, Osterčevega učenca, ki je moral tragično prekiniti študij kompozicije, tako da ni dokončal niti prvega letnika.

Ljubljana, 7. aprila 1936 / Dragi Franci, / Najpoprej Ti moram povedati, da me je Tvoje pismo izredno razveselilo. Toliko lepše od Tebe, ker Ti obstoječi red ni vcepil v glavo tistih predsodkov, ki se običajno polaščajo ljudi ob političnih "zločincih". Prav posebno me je razveselila vest o Tvojih uspehih v inozemstvu. Nemo propheta in patria – a kljub temu korajžno naprej. [...] Če se človek točno zaveda tega, kar hoče, mislim, da mu ovire á la ljubljanska megla ne morejo delati nobenih preglavic (tudi v taki obliki ne, kakor je ona zafrkancija od L. M. Š.) Da boš svoj sporčič z Ostercem likvidiral,²⁷ nisem dvomil, prav tako kot sem bil prepričan, da Te epidemija »Vavo« tudi ne bo zasegla.²⁸ Á propos Vavo je danes tudi meni žal, da sem se bil držal njegove družbe. Mogoče, da me je »panala« njegova »navidezna kultura«. Popolnoma enakih misli sem s Teboj, da je treba družbo izbirati. Ko sva bila skupaj z Brnčičem (saj Ti je gotovo znano ime) sva mnogo govorila o tem. Tudi on je bil tega mnenja. Predvsem tistim ljudem manjka, kakor je že Osterc opetovano dejal, notranje poštenosti. Prav iz moje najnovejše »zgodovine« bi Ti lahko strani popisal o ljudeh in značajih, s katerimi sem prišel v stik. In če so bili to preprosti delavci ali pa akademsko izobraženi, ni bila glavna osebna nota ali vrlina kaka politična dogma ali znanstvena nestrpnost, temveč tista poštenost, brez katere ni možna nikjer, tem manj pa v umetnosti kot je glasba, kaka revolucija. Na žalost pa za etične prestopke nimamo še nobene jurisdikcije. / Če bi Ti hotel povedati bilanco svojega dela, bi Ti moral napraviti seznam prebranih knjig. Do teoretičnega študija poprej skoroda nisem prišel. Tu imam miru in časa v izobilju in Učka mi nikdar ne prinese dovolj bukclj.²⁹ Bolj temeljito sem se vrgel na Engelsa. S Schopenhauerjem bo pa menda tako, ko s Tvojim Vebrom. [...] Zase vem, da bi danes čisto drugače sprejel in odbil kake Lajovčeve ideje ali pa kake Marjanove fantazije o antropozo-

²⁶ »Vesel sem, dragi gospod profesor, da ste meni zaupali in me poverili za to majhno nalogo« [iskal je dobrega tamkajšnjega pianista.] »Name se obrnite tudi v bodoče,« [...] »z veseljem Vam stojim na uslugo. Lepo Vas pozdravlja Vaš Uroš.« Gl. Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne – iz pism Slavku Ostercu*, Ljubljana 1988, 279.

²⁷ Šlo je za Osterčevo zahtevo, naj mu do 10. julija pošlje, kdor hoče, čistopis skladbe, s katero želi kandidirati za izvedbo na Festivalu SIMC v Buenos Airesu. Zapolnjenih pošiljk seveda ni mogel upoštevati (med njimi Pučnikove Suite za klavir), ker je tudi njega vezal organizatorjev rok. Vrhu tega sta Pučnik in Šturm namignila, da bi moral Osterc odločiti o izvedbah slovenskih del na svetovnem festivalu. Več o tem: Katarina Bedina, *Nova najdba iz pism Francu Šturmu, Muzikološki zbornik* 21 (1985), 87–95.

²⁸ Ta se nanaša na Valensa Voduška, Šturmovega in Frankovega prijatelja.

²⁹ Neznana obiskovalka (sorodnica?), ki ga je obiskovala v ljubljanskem zaporu.

fiji. [...] Kar se muške tiče, jo težko pogrešam. Edina stvar, ki mi manjka. Drugače pa je arest kakor nalašč ustvarjen preventivno proti raznim mentalitetam. / Izročam Ti pozdrave za Osterca in Mitota. Dobro delajte in napredujte, želim Vam vso srečo. / Srčne pozdrave od stare k. Okota

To je edino pismo Otokarja Franka, ki ga poznamo, čeprav se (posebno v Šturmovi in Osterčevi) korespondenci venomer ponavlja njegovo ime – pa skrb, kako se bo izteklo njegovo navzkrižje z oblastjo. Kot mladega zanesenjaka, prepojenega z idealističnim pogledom na svet, ga občutimo tudi iz teh nekaj njegovih vrstic. Prav blizu so psihološkemu stanju, ki ga razbiramo iz sklepnega prispevka; ta hkrati zaokrožuje naslovno tematiko do faze, ko glasbena vprašanja niso mogla biti več v središču pozornosti.

[Maribor] 18. III. 1939 / *Ljuba moja mama*, [...] *Ali ste bili sedaj kaj v skrbeh, da bo vojna? Ti nesrečni Čehi – meni je bilo tako hudo, kot da bi izgubili Slovenijo. Saj veš, da imam Prago tako rad in kar ne morem si predstavljati, da sedi ta norec in zločinec Hitler tam, kjer je bil Masaryk in za njim Beneš. [...] Bog ve, kaj bo z vsemi mojimi prijatelji: Hábo, Rainerjem [...], z Divadlom, Filharmonijo, Radio-journalom? [...] Včeraj mi je Samo Lovše³⁰ pokazal program Šivicovega koncerta. Prosim, pošlji mi kritiko. Ali si šla mogoče poslušat? Ali je bila Fedja na koncertu? Zelo me veseli, da se je [Pavel Šivic] pokazal. Jaz bom tudi moral kaj takega narediti, materiala imam že precej, a hotel bi nekaj posebnega narediti, kakšno veliko celovečerno komorno delo namesto teh drobnih stvari. Verjetno v Parizu. Tudi tukaj sem nekaj skomponiral, le ta teden ne smem misliti na to, ker se je treba guliti. April in maj bosta hitro minila, ne bo več učilnice, samo na prostem bomo in potem bom spet komponiral. [...] Veš, hrana ni slaba, a vedno ista in imam fiksno idejo da mi nič ne zaleže. [...] Kako rad bi bil sedaj civilist – cel dan bi komponiral. Mnogo poljubov Pubi*

[Pripis ob robu:] *Še nekaj: kar se sedaj godi, vojske kljub temu ne bo – vsaj občutek imam tak.*

Osterc's composers circle in the mirror of the hitherto unpublished correspondence

Summary

The existent cognition of Slavko Osterc's composers circle is herewith expanded by some new conclusions drawn from nine items of his hitherto unpublished correspondence with Franc Šturm. As the most notable composers of this circle (Marijan Lipovšek, Pavel Šivic, Demetrij Žebre) have not yet been monographically treated, a few morsels present themselves about the advantages and weaknesses of composers's mutual socialising which had not been usual before or after.

³⁰ Vrstnik F. Šturma iz Ljubljane, ki je bil tudi vpoklican na vojaško obveznost v Mariboru.

Totalitarnost režima in glasba

Iz arhiva Društva slovenskih skladateljev v petdesetih letih 20. stoletja*

Leon Stefanija

Izhodišče

V prispevku želim pretresti nekatere podatke o slovenski glasbeni kulturi, ki jih hrani Društvo slovenskih skladateljev o petdesetih letih 20. stoletja, natančneje o obdobju 1948–1961. Zanima me vprašanje socializma v Sloveniji kot totalitarne politične ureditve in njen vpliv na glasbo.

Vsebinsko je sestavek razdeljen na tri dele. Prvi prinaša »osvežitev spomina« na prvo obdobje slovenske socialistične glasbene kulture. Drugi del skuša očrtati vsebinski obseg ideje socialistične glasbene kulture, v tretjem delu pa povzemam izsledke z dvema raziskovalnima domnevama, tezama o temeljni značilnosti totalitarizma v petdesetih letih na Slovenskem.

Vzpostavljanje totalitarnosti glasbenega življenja

Težnja po enovitem, centraliziranem agitacijsko propagandnem (agitprop) delovanju socialističnega oblastništva je bogato izpričana. Iz arhiva Društva slovenskih skladateljev (v nadaljevanju DSS) je razvidno, da so bile poti vodilnih iz vseh republik tedanje federacije, praviloma v Beograd, zelo pogoste. Na srečanjih vodstev posameznih republiških skladateljskih društev so na rednih kongresih predvidevali referat z »estetsko-sociološkega« področja, ki je moral biti vsaj v osnovi skladen s političnimi smernicami. Za ilustracijo tedanje uradne miselnosti navajam sklep, ki ga je DSS na plenarnem sestanku 25. 3. 1953 med drugim sprejelo pod 5. točko:

»Društvo [slovenskih] skladateljev je globoko zainteresirano na pravilni socialistični vzgoji skladateljev, zato se bo borilo proti vsem poizkusom vnašanja tuje in socialistični skupnosti škodljive miselnosti v skladateljske vrste. Prav posebno pa se bo Društvo slovenskih skladateljev borilo proti šarlatanstvu, neodkritosti in egoizmu v vrstah glasbeno-kulturnih delavcev. Obenem zastopa načelo, da sta v borbi samo odkritost in resnica moralni načeli, ki sta vredni socializma, demokracije in resnično svobodnih ljudi.«¹

Če so bile podobne izjave del vsakdanjika v socialističnih deželah, kaže omeniti, da na področju glasbe v Sloveniji ni prišlo do odprtih ideoloških polemik, kar je ena

* Skrajšana različica besedila je bila predstavljena na Mednarodnem muzikološkem kolokviju v Brnu, na Inštitutu za muzikologijo Masarykove univerze, med 1. in 3. oktobrom 2001 na temo Socialistični realizem in glasba: antimodernizmi in avantgarde.

¹ V arhivu DSS je tipkopis ohranjen pod št. 47/1 in 47/2 z dne 3. 4. 1954.

pomembnih razlik med Slovenijo in drugimi socialističnimi okolji.² Zgovoren podatek, ki priča o slovenskem glasbenem vsakdanjiku in naravnosti vodstva DSS, se zdi naslednji odlomek iz sporočila za javnost. Na letnem občnem zboru, decembra 1950, je novoizvoljeni predsednik v svoji izjavi med drugim zapisal: »Naziranje, da umetnost nima z razvojem družbe nobenega opravka, je v naših umetniških vrstah, zlasti skladateljskih, še vedno dovolj udomačeno in kaže, da nekateri naši tvorci ne poznajo niti razvoja družbe in niti razvoja umetnosti in mislijo, da hodi umetnost povsem svojo lastno pot s povsem lastnimi zakonitostmi.«³

Ob navedeni in v petdesetih letih njej podobni graji avtonomije skladateljev se konkretna imena ne pojavljajo. Vseskozi pa je mogoče spremljati variacije konteksta navedka – variacije ugotovitev stanja o neuspešnosti »spreobračanja« miselnosti med glasbeniki »na pravo linijo«. Tudi to »brezimno grajo« kaže šteti med pomembne značilnosti slovenskega prostora v primerjavi z drugimi politično primerljivimi kulturami.

Vzrok tovrstne načelne graje je nemara naslednji. Po drugi svetovni vojni⁴ je sledila reorganizacija vseh ravni javnega življenja po načelu razdeljevanja ljudi na »naše«, »neopredeljene« in »sovražne elemente«. Seznam glasbenikov, ki so sodelovali z okupatorjem, je bil domnevno sestavljen leta 1948. Na DSS so o tem pogosteje govorili v prvi polovici petdesetih let ob vprašanju dodelitve višjega pokojninskega razreda nekaterim članom. Vendar Karol Pahor, ki je bil leta 1954 predsednik DSS, seznama ni poznal, čeprav je bil leta 1948 tajnik DSS. V političnih vrhovih (že tedaj »fantomskega«) seznama niso šteli za pristojnega.⁵

² Mimo vrste prispevkov o glasbeni politiki v SZ prim. npr. Lars Klingberg, Die Kampagne gegen Eberhard Klemm und das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig in den 60er Jahren, v: *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft. Beihefte zur Neuen Berlinischen Musikzeitung*, ur. Hartmut Grimm [et. al.], Berlin 1994, zv. 9/3, 45–51.

³ DSS je članek z zgornjim navedkom naslovilo uredniku kulturne rubrike Slovenskega poročevalca z dopisom št. 14–1/51 25. 1. 1951.

⁴ O vlogi druge svetovne vojne za notranji razvoj države v drugi polovici 20. stoletja gl. Božo Repe, Mesto druge svetovne vojne v notranjem razvoju Slovenije in Jugoslavije, v: *Prispevki za novejšo zgodovino* 40, 2. izd., 2000, 95–106.

⁵ V Izjavi, arhivirani pri DSS pod št. 355 dne 27. 9. 1954, je podpisnik Karol Pahor zapisal: »Glede liste sodelavcev okupatorjev, ki jo je meseca marca leta 1948 l. predložilo Društvo slovenskih skladateljev takratnemu ministrstvu za prosveto LRS izjavljam[,] da mi kot članu takratnega upravnega odbora DSS ni prav nič znanega o tej listi in da z njo v zvezi nikdar nikoli [sic; nihče?] ni zahteval o tem mojega soglasja ali obratno. Izjavljam še dalje, da bi se z omenjeno listo[,] tudi če bi mi bila predložena, ne mogel strinjati, ker so v njej imena tudi takšnih naših članov (o katerih so me obvestili člani, katerim je bila lista predložena na upogled), ki so v času okupacije odnosno narodno osvobodilnega boja bili z nami povezani, bilo kot simpatizerji ali celo kot podporniki OF[,] kot je to n.pr. slučaj prof. Stanka Premrla, ki je baje tudi v dotičnem seznamu.« Tudi Dragotin Cvetko, leta 1948 tajnik DSS, je napisal izjavo, v kateri opozarja, da ni bil seznanjen s tem seznamom, vendar dodaja, da je bil februarja in marca tega leta na študijskem dopustu v Pragi in da zato ni mogel biti seznanjen s seznamom. (Izjava Dragotina Cvetka je arhivirana pri DSS pod št. 346, 13. 9. 1954). – O njegovi (ne)odločilnosti priča dopis Sveta za prosveto in kulturo z dne 6. 10. 1954 (II. št. 60/32), ki je v arhivu DSS ohranjen pod št. 392, 9. 10. 1954. V njem podpisnika – predsednik Komisije za priznavanje kulturnega in znanstvenega dela upokojencem in šef Odseka za znanost in visoke šole Stane Melihar in sekretar Sveta za prosveto in kulturo LRS Vlado Vodopivec – navajata: »Obenem bi želeli razčistiti nesporazum, ki je nastal zaradi omembe nekega

Seveda to ne pomeni, da nekateri skladatelji niso prestali hudosti državotvornega aparata zaradi »sumljivega« odnosa do politične ureditve, čeprav raziskave posameznih primerov ostajajo ena od nalog slovenske muzikologije.⁶ Ne nazadnje so bila v petdesetih letih 20. stoletja in tudi kasneje trenja zaradi politične »sumljivosti«, rečeno v tedanjem političnem žargonu, pogosta. Nevarnosti odklona od »partijske linije«, ki so jih predstavniki oblasti iskali v umetniških delih in osebah, ki so iz različnih razlogov odstopali od deklarirane politične usmeritve, je »[n]ajvečji ortodoksnež Boris Ziherl [...] videl na vsakem koraku.«⁷

Tako ni dvoma, da je državni aparat v petdesetih letih vzpostavljala politične vzvode, ki so iz javnega življenja izrivali tistega, katerega umetniška hotenja so – če se že niso zoperstavljala napisanim pravilom – skušala živeti mimo »naroda«. Treba pa je omeniti, da je totalitarnost politične ureditve od šestdesetih let postopno izgubljala moč. Po politični ločitvi Jugoslavije od Sovjetske zveze so namreč kmalu, novembra leta 1952 na VI. kongresu partije,⁸ razpustili jugoslovanski agitpropovski aparat. Še preden je Boris Ziherl v Sloveniji odstopil z vodilne kulturno-politične funkcije, pa se je »pogrošna« tuja zabavna glasba, ki ni bila v skladu z zahtevo oblasti po »nesentimentalnem in objektivnem« prikazovanju »resničnega življenja delovnega ljudstva« v umetnosti, dodobra ukoreninila v vsakdanjik.⁹

seznama Vaših članov, ki naj bi sodelovali z okupatorjem. Seznam ni podpisan, zato ga tudi komisija nikoli ni upoštevala kot uraden akt.« Seznama obtoženih sodelovanja z okupatorjem nisem uspel najti. Kot je iz Zapisnika o prevzemu spisov in inventarja razvidno (št. 33, 23. 4. 1954), je DSS hranilo »Delovodnik« od 26. 4. 1949 dalje, tako da seznama domnevnih sodelavcev z okupatorjem niso mogli imeti na DSS.

⁶ Prim. pričevanje skladatelja Zvonimirja Cigliča Med Bogom in Satanom. Trnjeva pot skladatelja, dirigenta in glasbenega pedagoga Zvonimirja Cigliča, *Slovenec*, 7.–14. 11. 1994, 18. O vrsti drugih podobnih izkušenj posameznikov – npr. o »zaslišanju« skladatelja Primoža Ramovša ali pa »pripору« Marijana Lipovška in vrsti drugih ukrepov tedanje oblasti nad posamezniki – bodo raziskovalci verjetno dobili podatke ob študiju dela in življenja posameznih skladateljev.

⁷ Aleš Gabrič, Zajčeva Požgana trava v očeh partijskih ideologov, *Nova revija* 13 (1994), 168.

⁸ Komunistična partija Jugoslavije se je na tem kongresu (Zagreb, 2.–7. 11. 1952) preimenovala v Zvezo komunistov Jugoslavije. Med najpomembnejša načela, ki jih je obrodil kongres, sodita načelo »demokratskega centralizma« in »samoupravljanja«, zaradi katerih so vlogo države v kulturni politiki prevzemali lokalni »nosilci dejavnosti«. (*Zgodovina Slovencev*, Ljubljana 1979, 900 in dalje.) Glavno kritiko tedanje ureditve je Milovan Djilas, kasneje odstavljeni minister v vladi FLR], naslovil na birokracijo, ki da ne dopušča svobodnega družbenega razvoja.

⁹ In to ne velja samo za jazz, kot bi mogli domnevati iz sicer izvrstne študije Aleša Gabriča o »socialistični kulturni revoluciji«. Gl. Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, Ljubljana 1995. Naslednji pričevanji s konca petdesetih let in eno iz začetka šestdesetih nemara jasno nakazujejo splošno prežetost vsakdanjika s »pogrošno tujo glasbo«. V dopisu A. Groebminga, kjer so navedeni zbori, pripravljeni za slovenske izseljence, med drugim piše: »Pomisliti je treba, da žive naši izseljenski zbori v čitalniški dobi, kamor se tudi mi po zaslugi jazza zopet vračamo.« (Dopis je ohranjen v arhivu DSS pod št. 202, 8. 4. 1959.) Podobno opazko je kot ugotovitev upravnega odbora DSS naslovil tedanji tajnik Pavle Kalan na direkcijo Radio-televizije Ljubljana: »Ugotovili smo, da je v l. 1959 in dalje znatno padlo število imenovanih izvajanj [slovenskih simfoničnih del] v korist lahke glasbe – domače in zlasti tuje.« (Dopis arhiva DSS št. 275, 18. 5. 1959.) Podobnega mnenja je bil tudi pianist in skladatelj Pavel Šivic, ko je v dopisu vodstvu DSS o razpisu »Jugoslovanske RTV« za »pesem vstaje« kritiziral tako nejasnosti v zvezi z razpisom kot tudi splošno stanje glasbene kulture. Med drugim je zapisal: »Najhuje pa je, da vsi jugoslovanski

Tako se zdi, da naslednje načelo, ki bi ga želel v nadaljevanju podrobneje pretresti, ustrezno osvetljuje delovanje državnega aparata tudi v petdesetih letih: ne prepovedujemo, toda dovoljeno je samo to, kar nam ne škodi. Omenjeno načelo namreč po eni plati pomaga razumeti, zakaj je vprašljivo govoriti o določeni obvezujoči glasbeni estetiki socrealizma na Slovenskem. Po drugi plati pa načelo dopušča pretresti vsebinski obseg vpliva politike na glasbo – posameznosti, ki osvetljujejo domet politike v glasbeno življenje in njene vzvode uravnavanja –, o čemer bi želel v nadaljevanju podrobneje govoriti.

Vsebinski obseg totalitarnosti glasbenega življenja v Sloveniji

Do šestdesetih let nenehno poudarjanje socialistične ureditve – družbotvornih in samopotrjujočih se parol in simbolov – je ostalo, kot v drugi republikah nekdanje SFRJ, tudi v Sloveniji uradno živo do osemdesetih let 20. stoletja. Povrh pričajo poteze centralistične politike v petdesetih letih, razvidne iz arhiva DSS, o težnjah tedanjih oblastnikov po nekakšni »Gesamtkunstwerk kulturi«. Toda te ne kaže enačiti s tisto, o kateri govori, med drugimi, Boris Groys v svoji odmevni študiji o ruski kulturi.¹⁰ Skladatelj namreč ni samo »ostal bolj ali manj odvisen od naročil novih oblastnikov«,¹¹ temveč predvsem od tistih členov institucionalne hierarhije, ki so podeljevali odmerjena sredstva.

V nadaljevanju se zato osredotočam na tiste poteze slovenske glasbene kulture, ki sodijo med temelje (kritike) marksizma, namreč na razkorak med ide(ologi)jo in prakso. Ravno ta je namreč v petdesetih letih postajal in od šestdesetih let dalje (p)-ostal glavni problem tedanjih oblastnikov in specifika slovenskega kulturnega prostora. Utemeljenost trditve nakazuje delovanje obeh združenj, ki sta uravnavali glasbeno ustvarjalnost v Sloveniji: Savez kompozitorja Jugoslavije (v nadaljevanju SAKOJ) in DSS.¹²

Matija Bravničar¹³ se je v svojem poročilu o delovanju SAKOJ-a med njenim II. in III. kongresom – torej med letoma 1953 in 1957 – dotaknil ideološke orientiranosti te ustanove. Vprašanje ideologije naj bi, kot poroča, prvič po vojni uspeli pretresti na drugem plenumu združenja, ki je bil v Sarajevu 17. – 18. 5. 1951.¹⁴ Sklep sarajevskega plenuma je bila naslednja zahteva: doseči »intenzivno nego sodelovanja z vsemi naro-

skladatelji n i s o z m o ž n i zložiti pesem vsaj za III. nagrado [razpisano na natečaju]! Medtem ko nenotálni muzikanti prejmejo po 130.000 din v Opatiji [popevkarski festival] za zabavno melodijo, smo skladatelji umetniške smeri pred javnostjo diskreditirani. Po mojem mnenju mora DSS zavzeti k temu dejstvu svoje stališče ali vsaj pripomoči k razčiščenju tega neverjetnega postopka. Sicer se nihče več ne bo resno udeležil podobnega konkurza.« (Dopis št. 1187, 23. 10. 1961.)

¹⁰ Boris Groys, *Celostna umetnina Stalin*, Ljubljana 1999.

¹¹ Aleš Gabrič, *Odmevi teorije socialističnega realizma v Sloveniji*, v: *Nova revija* 13 (1994), 102.

¹² SAKOJ je uradno potrdilo Ministrstvo za notranje zadeve Federativne Narodne Republike Jugoslavije s Sklepom VI. št. 26078, 8. 9. 1951, čeprav je bil ustanovitveni kongres SAKOJ-a 12. in 13. 2. 1950 v Beogradu. DSS pa so ustanovili že leta 1946, čeprav je dokumentacija o ustanovitvi izglubljena.

¹³ Predsednik SAKOJ-a v letih 1953–1957.

¹⁴ Matija Bravničar, *Savez kompozitorja između II i III kongresa*, v: *SAKOJ 1950–1970*, ur. Predrag Milošević, Beograd [1970], 65–70.

di dobre volje«. Formulacija je bržkone nekoliko prilagojena slavnostni publikaciji, v kateri je izšel Bravničarjev članek. Dejstvo je, da je SAKOJ po načelu »demokracijskega centralizma« sodeloval predvsem s socialističnimi deželami. Na festivale sodobne glasbe so pošiljali bolj ali manj previdno izbrane člane v obliki delegacij jugoslovanskih skladateljev. Tako je bilo prvo desetletje po vojni praktično onemogočeno svobodno sistematično sodelovanje z nekaterimi zahodnoevropskimi glasbenimi kulturami (čeprav natančne evidence pretoka glasbenikov iz Jugoslavije v tujino niso vodili),¹⁵ saj so bila kljub temu, da ni zaslediti prepovedi obiskov tujine, finančna sredstva (štipendije) zanje bolj ali manj strogo odmerjena,¹⁶ pridobivanje potrebnih priporočil pa odvisno od posameznikovih ambicij in osebne iznajdljivosti.¹⁷

Razkorak med ideološko naravnano prakso in vpliv centralistične politike na delovanje nosilnih glasbenih ustanov sta razvidna tudi iz statuta SAKOJ-a. Prvi statut SAKOJ-a iz leta 1951¹⁸ je med drugim izpostavil, da združenje »radi na usvajanju i daljem razvijanju najboljih tradicija kako domače tako i svetske muzike doprinoseći time razvoju socialističke kulture naših naroda«, da »razvija i pomaže borbu protiv uticaja idealističkih shvatanja, pojava dekadencije i vulgarizacije u muzici« in da »pomaže širenje dela svojih članova u zemlji i inostranstvu«.

¹⁵ V DSS arhivirani dopis št. 429 z dne 25. 10. 1954, naslovljenem na Svet za prosveto in kulturo LRS, je zapisano, da »Društvo slovenskih skladateljev nikoli ni vodilo kakršnekoli evidence o svojih članih, ki so bili v inozemstvu, niti ni prejelo od merodajnih činiteljev vprašanje za takšne slučaje. Nasprotno pa so za vsak obisk tujega državljana društva redno pisala poročila pristojnim ustanovam. Društvo ni nikoli delegiralo katerega izmed svojih članov v inozemstvo, niti ni nikoli nikogar za takšna potovanja financiralo.«

¹⁶ Z dopisom Sveta za prosveto in kulturo št. 4527/1, 18. 11. 1953, je prišla na DSS pobuda o ustanovitvi začasne komisije, katere naloga je bila pripraviti pravilnik o podeljevanju štipendij za bivanje v tujini. (Arhiv DSS št. 345, 19. 11. 1953) Prim. Osnutek pravilnika za podeljevanje štipendij za študij v inozemstvu (Arhiv DSS št. 190/1, 3. 3. 1954).

¹⁷ Na primer, skladatelj Jakob Jež je 11.–12. 10. 1953 na lastne stroške obiskal Festival sodobne glasbe v Donaueschingenu. V (Zahodni) Nemčiji je ostal poldrugi mesec. (Ježev dopis v arhivu DSS pod št. 381 z dne 11. 12. 1953.) V pismu 22. 9. 1953 je Jež prosil DSS za finančno podporo (Arhiv DSS št. 258, 16. 10. 1953), ni pa ohranjenih podatkov o »politični« podpori Ježa s strani DSS, ki je v Ježevu priporočilo napisal le, da gre v Nemčijo na »strokovno izpopolnitev« (Arhiv DSS št. 208/1–2). Vodstva DSS niso zanimala Ježeva osebna poznanstva v tujini, saj je v javnosti dve leti zapored že javno pisal o svojih vtisih z obiskov glasbenih dogodkov na Zahodu (München 1951, Dunaj 1952). Izkazana nezainteresiranost za Ježeva osebna poznanstva na Zahodu je toliko bolj zanimiva, ker je omenil Jež v novembrskem pismu, da ga bodo v Nemčiji gostili prijatelji v zameno za morebitno (!) njegovo vrnitev gostoljubja ob njihovem obisku v Sloveniji. Tako je za svoje bivanje v Nemčiji in za predvidene (!) stroške vrnitve obiska njegovih nemških gostiteljev predložil 15. 12. 1953 na DSS prošnjo za povračilo »okvirnih izdatkov« (Arhiv DSS št. 422, 8. 1. 1954). Tedanji predsednik, M. Bravničar, mu je v pismu št. 426/1 z dne 9. 1. 1954 odpisal, da ga bo DSS nagradilo, če bo pripravil za člane vsaj tridesetminutni referat o vtisih s popotovanja. Je Ježev primer izjema? Spričo dejstva, da je njegova prošnja edina ohranjena v arhivu DSS, ni dvoma, da gre za izjemo. Toda iz tega drobca arhiva DSS je nemara razvidno, da je tudi DSS delovalo po načelu, ki je pogosto izrečeno v zapisnikih sej politbiroja CK KPS z motom: obdržati glavno linijo, izgubljanje v posameznosti je škodljivo.

¹⁸ Sprejet je bil pri Ministrstvu za notranje zadeve FNJR 3. 10. 1951. Osnutek Statuta, ki je ravno tako v arhivu DSS, je DSS potrdilo že 15. 11. 1950.

Toda že v osnutku novega, dve leti kasneje potrjenega statuta SAKOJ-a,¹⁹ po katerem se je ravvalo tudi DSS, je črtano praktično celotno staro prvo poglavje, ki govori o ideologiji. Iz novega poudarka je razvidna vloga ideologije na slovensko glasbo: namesto na *socializmu* je poudarek na *stanovski* plati združenja. V tretjem členu so na DSS popravili tiste formulacije in pojme, ki bi jih politiki ne le v centrali Saveza v Beogradu lahko uporabili kot vzvod kontrole. Tako se z roko dopisani popravek tretjega člena glasi:

»Zadatak saveza je: da okupi udruženja kompozitorja i uskladi njihov rad u razvijanju stvaralaštva muzičkog života i jedinstvenom rešavanju staleških i materialnih pitanja kompozitorja i muzičkih naučnih radnika.«

Kljub popravku, s katerim politično razsežnost nalog zveze nadomešča strokovna in stanovska, je treba poudariti, da DSS v svojih pravilih, sprejetih 7. 11. 1951, med nalogami tričlanskega častnega razsodišča navaja, da ta društveni organ »proučuje politično, osebno in socialno *neoporečnost* članov« (stavljeno L. S.).

Vendar je videti, da je bilo presojanje o članih za tedanje državne uradnike praktično tem bolj težavno, čim bolj se je oddaljeval konec vojne (gl. npr. v nadaljevanju omenjeni dopis št. 280, 21. 11. 1958 o Alojziju Mavu). Domneva o težavnosti presoje se zdi smiselna spričo dejstva, da je bil leta 1957 ustanovljeni »Propagandni biro« SAKOJ-a, ki je skrbel predvsem za popularizacijo obstoječih glasbenih del in ne za ideološko uravnavanje ustvarjalnosti, razpuščen devet let pozneje, ko so na V. kongresu SAKOJ-a (Sarajevo, 14.–16. 11. 1966) sprejeli sklep o »decentralizaciji dejavnosti«. ²⁰ O ponovni splošni politični zaostritvi je sicer mogoče govoriti v sedemdesetih letih in ponovni otoplitvi od začetka osemdesetih let dalje. Toda iz glasila DSS (od leta 1966 dalje)²¹ je razvidno, da so imela politično-ideološka vprašanja v tem času za stanovsko društvo skladateljev praktično zanemarljivo vlogo.

Slednji podobna, čeprav vsebinsko drugače proporcionirana problematika razmerja med praktičnim udejanjanjem in teoretskimi postulati se zastavi že za obdobje pred letom 1952. S seznama prireditev Koncertne poslovalnice za Slovenijo v Ljubljani (nekaj časa od l. 1947/48 Poslovalnica za kulturno umetniške priredbe LRS v Ljubljani) za prvih pet let po vojni ni razvidna jasna glasbenoprogramska politika.²² Očitno je le, da izvajalci niso posegali po cerkvenih skladbah²³ ali drugih delih sodobnikov, ki bi utegnili izstopati iz v meščansko estetiko glasbe 19. stoletja naravnane repertoarske miselnosti.

¹⁹ *Nacrt statuta saveza kompozitorja Jugoslavije* je DSS potrdilo s pečatom ustanove, evidenčno številko 387/1 in datumom 4. 3. 1953.

²⁰ Predrag Milošević (ur.), *SAKOJ 1950–1970*, Beograd [1970], 50.

²¹ Prva številka Biltena DSS je izšla aprila 1966. Glasilo je izhajalo pod tem naslovom do leta 1971, do leta 1980 je potem vlogo glasila prevzelo zvezno jugoslovansko glasilo. Po prvi številki ukinjenega in spomladi leta 1980 ponovno »oživelega« glasila (maj – junij 1980) je stanovsko informativno glasilo izhajalo sprva z naslovom *Skladatelj*, od leta 1983 dalje ponovno *Bilten* in od naslednjega leta do danes kot *Sporočila DSS*.

²² Seznam je ohranjen v Glasbeni zbirki NUK v mapi Koncertni sporedi za Ljubljano 1946–1950.

²³ Izjeme so: koncert v korist Rdečega križa 4. 11. 1946, ko je violonist Zlatko Baloković kot dodatek zaigral Schubertovo *Ave Mario*; *Oda za dan svete Cecilije* H. Purcella, ki jo je Orkester Radia Ljubljana zaigral na koncertu 11. 2. 1947 pod vodstvom Alena Buscha v Unionski dvorani; J. S. Bachu posvečena akademija 30. 3. 1950, kjer je dirigent D. Švara z orkestrom Akademije za glasbo izvajal dve Bachovi ariji (eno iz *Pasijona po Mateju*); slavnostni koncerti, posvečeni Jacobusu Gallusu med 7. in 12. 11. 1950, kjer so izvajali tudi skladateljeve motete.

Vprašanje centralizma in enovite umetnostne politike na Slovenskem je tako tudi za petdeseta leta videti razmeroma kompleksno. Posamezne niti tedanjega spleta okoliščin in prizadevanj posameznikov je posrečeno nakazal Boris Kidrič, eden tedanjih najvišjih političnih funkcionarjev. Dve leti pred smrtjo, januarja 1951, je Kidrič, navezujoč se na predhodno poročilo predstavnika »ekipe CK KPJ« Mome Markovića, poudaril kot glavni problem slovenskega kulturnega okolja, s katerim se je soočala tedanja komunistična oblast, »malomeščansko stihijo«. ²⁴ Iz zapisnikov sej politbiroja Centralnega komiteja Komunistične partije Slovenije (CK KPS), kjer je zapisana Kidričeva ocena stanja, je razvidno, da se je »malomeščanska stihija« nanašala na klerikalizem, ki naj bi bil najmočnejši nasprotnik komunističnega režima tako v Sloveniji kot v Bosni in Hercegovini, in informbirojevstvo. ²⁵

Potiskanje cerkvene in z njo deloma povezane tudi meščanske glasbe iz slovenskega javnega glasbenega življenja nemara dovolj zgovorno izpričujejo razpustitev osrednje slovenske meščanske glasbene združbe, Glasbene matice, ukinitve Orglarske šole (od 1877) in revije *Cerkveni glasbenik* (1878–1945, ponovno je začel izhajati leta 1976). Konkretneje, DSS, ki je leta 1954 začelo z izdajanjem notnih edicij svojih članov, je izdalo pet skladb Stanka Premrla (1880–1965) še za časa življenja tega glasbenika in duhovnika, enega največjih slovenskih skladateljev na cerkvenem področju. Nobena med njimi ne sodi na področje cerkvene glasbe. Položaj tehtnejših del s področja cerkvene glasbe tako zgovorno ilustrira pismo Stanka Premrla, s katerim je 23. 8. 1958 ponudil za izvedbo Slovenski filharmoniji svoje največje delo, oratorijsko kantato *Sveti Jožef* iz leta 1948. ²⁶ Odnos oblastnikov do nekaterih »umljivih« glasbenikov pa nakazuje primer

²⁴ Boris Kidrič v Zapisniku seje politbiroja CK KPS januarja 1951 (Darinka Drnovšek, *Zapisniki politbiroja CK KPS/ZKS 1945–1954*, Ljubljana 2000, 257.)

²⁵ Informativno podajam nekaj ugotovitev iz zapisnikov sej politbiroja CK KP, ki nakazujejo stališča do »malomeščanske stihije«: Janez Hočevar (5. 3. 1949): »V partijskih celicah, ki predstavljajo vodstva LMS, se je vgnezdila tolerantnost do sovražnih parol in izpadov vseh vrst, od klerikalnega do informbirojevskega značaja. [...] S klerikalnimi in direktno sovražnimi vplivi na šolah se povezuje vpliv informbiroja.« (Darinka Drnovšek, *Zapisniki politbiroja CK KPS/ZKS 1945–1954*, Ljubljana 2000, 142). Boris Kraigher (20. 11. 1950): »V zvezi z mladino je vprašanje IB [informbiroja] važno prav toliko kot religija.« (Darinka Drnovšek, *Zapisniki politbiroja CK KPS/ZKS 1945–1954*, Ljubljana 2000, 234); Milovan Djilas (januarja 1951): »Informbirojevščina je nevarnejša kot drobnoburžuazna stihija.« (Darinka Drnovšek, *Zapisniki politbiroja CK KPS/ZKS 1945–1954*, Ljubljana 2000, 260.)

²⁶ Kot nekateri drugi cerkveni dostojanstveniki in številni verniki je bil tudi Premrl naklonjen OF. V dopisu DSS Svetu za prosveto [...] in kulturo LR Slovenije z dne 19. 10. 1954 (arhiviranem pod št. 406 dne 18. 10. 1954) je opisan kot »simpatizer Osvobodilne fronte«, ki se je »aktivno pridružil OF na Akademiji za glasbo« in katerega »ime [je bilo] tudi pri kulturnih ustanovah v partizanih zelo čislano, saj je on avtor Prešernove 'Zdravice' [današnje slovenske himne], ki se je stalno izvajala na partizanskih mitingih«. V utemeljitvi svoje ponudbe je skladatelj omenil naklonjen odziv poslušalcev po obeh izvedbah dela leta 1951 v ljubljanski stolnici in dodal: »Žal, da skladbe duhovne vsebine danes pri nas niso preveč priljubljene; dejstvo pa je, da se tudi izvajajo in je Slov. Filharmonija več takih del (Requieme, Stabat Mater in druge) izvajala v zadnjih letih ne samo doma, temveč tudi v tujini.« Pismo hrani arhiv DSS (dopis št. 897, 27. 10. 1958), na katerega se je skladatelj obrnil s prošnjo po podporo. Tajnik društva, Pavle Kalan, je notno gradivo oratorijske kantate poslal Slovenski filharmoniji (dopis št. 896, 23. 10. 1958), odgovor direktorja Slovenske filharmonije, Marijana Lipovška, s katerim sporoča, da vrača priloženi partituri, je

Alojzija Mava,²⁷ cerkvenega skladatelja, katerega preteklost so pretresali ob prošnji za zvišanje pokojnine. Iz obeh pričevanj ni težko razbrati, da ni šlo za odkrito, »trdo« obračunavanje s »sovražnim elementom«. Šlo je za splet okoliščin, ki ga visoki državni organi niso mogli brzdati, tako da so bili tudi ukrepi bolj ali manj prepuščeni presoji strokovno kredibilnih posameznikov – njihovim umetniškim prepričanjem (ali neopredeljenosti) in svetovnonazorski odprtosti (ali omejenosti). O odnosu tedanje oblasti do informbirojevskih dežel pa zgovorno priča podatek, da so na sarajevskem Plenumu Upravnega odbora SAKOJ-a (17.–18. 5. 1951) posebej »obsodili obrekovalsko in vojnohujskaško kampanjo informbirojevskih dežel zoper našo zemljo« in se postavili »ob našo narodno oblast za obrambo miru, neodvisnost in izgradnjo socializma«.²⁸

Videti je, da so podobna sklicevanja na »samostojni socializem« Jugoslavije v začetku šestdesetih let (p)ostala vsebinsko izvotljene, politično priročne govorne figure,²⁹ ki se odtlej izmikajo konkretni vsebini. Podoba zaprtosti slovenskega glasbenega prostora petdesetih let se je namreč v šestdesetih dodobra spremenila. Od leta 1960

bil hiter. Dopis nosi datum 25. 10. 1958 (arhiv SF 2601/1, 25. 10. 1958; arhiv DSS št. 912, 20. 10. 1958). Premrlove oratorijske kantate niso izvedli. Čeprav v arhivu DSS ni ohranjenega spremnega dopisa, ki ga omenja Lipovšek, je mogoče domnevati, da so zoper javno izvajanje cerkvene glasbe tedanjemu režimu zadoščali birokratski »zavorni mehanizmi«, ki so uspevali zadrževati »klerikalno« glasbo brez ostrih ukrepov na obrobju javnega življenja. Toda obenem kaže omeniti, da je Premrlova oratorijska kantata z naklonjenostjo omenjena v slavnostnem članku Venčeslava Snoja ob 70-letnici Premrlovega rojstva, ki je izšel v *Slovenski glasbeni reviji* pod urednikovanjem (predvsem) Marijana Lipovška in Matije Bravničarja. Tako je v enaki meri upravičeno domnevati, da je razlog odklonitve Premrlovega dela povsem vsakdanja umetniška presoja uglednega skladatelja in pianista, ki je zaradi strokovne kredibilnosti opravljal tudi delo umetniškega vodje Slovenske filharmonije – umetniška presoja brez političnega predznaka.

²⁷ Kot ilustracijo praktičnih težav oblasti kaže omeniti primer organista in skladatelja Alojzija Mava. Kopijo dopisa Komisiji za priznavanje umetniškega staža pri Svetu za kulturo in prosveto LRS Ljubljana je podpisal tajnik DSS Pavle Kalan in jo je arhiviral pod št. 280, 21. 11. 1958. Iz nje je razviden odnos do »vrednotenja« posameznikov in obenem delovanje državnega aparata, zato navajam večji del dopisa: »O Mavovem življenju in delovanju v času zadnje vojne ne bi mogli dati točnejših informacij in se nam zdi, da bi bilo bolje, ko bi to vprašanje rešili pristojni organi. Vendar kolikor nam je znano, Mav ni bil nikoli aktiven pripadnik bele garde. Pesem 'Moja domovina' je bila komponirana nekaj let pred vojno v Beogradu na srbsko besedilo in se vsaj v tej obliki menda še danes izvaja. V času vojne ji je Mav le predložil slovensko besedilo, ki pa – kolikor moremo presoditi – nima nobene določene politično-propagandne osti. Kolikor vemo, so jo domobranci prepevali po cestah, kakor so prepevali tudi vrsto drugih, predvsem slovenskih narodnih pesmi. [...] Glede 5 pesmi v zbirki Domovini bi lahko rekli podobno kakor za prejšnjo, da namreč razen ene same izjeme ne nosijo nobenega določenega politično-propagandnega pečata [...] Seveda pa ne moremo prezreti dejstva, da se je omenjena zbirka pojavila v času okupacije, ko so vsi pozitivni elementi iz naših kulturnih krogov molčali, zato pojava takih in podobnih zbirk ne moremo odobravati.« Vodstvo DSS je sklenilo dopis s predlogom, da po potrebi podrobneje preuči »zadevo«, ki je bila pomembna za priznanje pravice do socialnega zavarovanja, toda poročila o tem arhiv DSS ne hrani.

²⁸ Predrag Milošević (ur.), *SAKOJ 1950–1970*, Beograd [1970], 14.

²⁹ Zgovoren se zdi naslednji podatek. V *Spominih na delovanje ansambla Slavko Osterc*, neobjavljenem tipkopisu skladatelja Iva Petrića (vodje tega ansambla, ključnega za razvoj slovenske Nove glasbe), avtor navaja, da je poimenovanje ansambla »sprva kritiziral [hrvaški skladatelj] Milko Kelemen, ki je dejal, da to diši po kulturno-umetniških, socialističnih društvih« (str. 3).

se je množilo število obiskov slovenskih skladateljev na festivalih sodobne glasbe, še posebej na festivalu Varšavska jesen, tudi slovensko glasbeno življenje pa je temeljito prevetrila ustanovitev Muzičkega bienala v Zagrebu (1961→) in (1962→) v Ljubljani zlasti skupina skladateljev, ki se je pod imenom Pro musica Viva zavzemala za slovensko Novo glasbo po evropskih zgledih.³⁰ In verjetno ni naključje, da s politično otoplitvijo v šestdesetih letih sovpada tudi (ponovna) vzpostavitev stikov med SAKOJ-em in zvezo skladateljev SZ (1961).³¹

»Antidekadentna« glasbena politika, kakršno so poznali v SZ in drugih politično enako ali sorodno mislečih državnih ureditvah, v Sloveniji torej praktično ni bila izvedljiva. Razlog nemara ni le ta, da glasba kot umetniško-propagandni medij zdaleč ni imel take prodornosti kot pisana beseda ali film, temveč tudi samodržstvo in nacionalna ozaveščenost vodstva DSS ter ustroj državnega aparata, ki mu ni uspelo (in mu delno tudi ni bilo v interesu) vzpostaviti obvezujočega nadzora nad glasbenim življenjem.

Totalitarnost centralizma?

Za vpliv politike na razvoj glasbe, ki je nastajala med letoma 1945 in 1991 (ko se je Slovenija osamosvojila od Jugoslavije), je pravzaprav značilno, da ga je treba iskati v

(1) *neobstojećem* – na ravneh glasbene prakse, ki jih je tedanja družba odklanjala – in *načinih* sankcioniranja;³²

³⁰ Prizadevanja omenjene skupine slogovno in glasbenonazorsko sicer različnih skladateljev so privedla k ustanovitvi Ansambla Slavko Osterc (1963–1982), ki je pospeševal tedanjo sodobno, novo ustvarjalnost mladih slovenskih skladateljev.

³¹ SAKOJ je pred letom 1960 priložnostno sodeloval tudi na razstavi jugoslovanskih knjig v Sovjetski zvezi Češkoslovaški republiki. Z okrožnico, odposlano dne 21. 4. 1958, so republiška društva še posebej opozorili na pomembnost razstave, na kateri so pripravili tudi notne izdaje in predvideli tudi koncerte del z jugoslovansko glasbo (gl. tudi dopis v arhiv DSS št. 450, 10. 3. 1958). Na DSS pa so intenzivneje začeli dogovore o izmenjavi notnih publikacij s SZ ob dvo-dnevem obisku skladatelja Nikolaja Ivanoviča Pejka v Ljubljani, 20.–22. 12. 1961. (Poročilo tajnika DSS Primoža Ramovša, dopis št. 1317, 27. 12. 1961.) Kot naključje ali pa ironijo zgodovine je mogoče razumeti, da je Collegium musicum pod vodstvom Pavla Šivica 20. 12. 1961 pripravil koncert ameriške resne glasbe 20. stoletja (Diamond, Ives, Piston, Porter, Helm). (Dopis s prošnjo po brezplačnem predvajanju posnetkov po radiu je Pavel Šivic poslal prek DSS; dopis št. 13. 11. 1961.) Da je bilo zanimanje v Jugoslaviji za glasbeno življenje v ZDA v začetku šestdesetih let razmeroma razgibano, priča obisk ameriškega opernega ansambla iz Santa Feja 3.–5. 10 v Beogradu, ki je izvedel dve deli Igorja Stravinskega (*Oidipus rex* in *Perséфона*; vabilo hrani DSS v dopisu št. 1147, 21. 9. 1961) ali pa pošiljke posameznih publikacij na izbrane ameriške univerze (v dopisu DSS št. 1199, 26. 10. 1961 so kot naslovniki Slovenske glasbene revije, poslane bržkone v zameno za njihove publikacije, Yale University, University of Berkley, Columbia University of New York, University of Boston, Harvard University, Stanford University California in washingtonska Library of Congress.)

³² Toda pri ugotavljanju represivnih ukrepov nekdanje državne ureditve na glasbo, ki jih nekateri raziskovalci upravičeno iščejo v »izločanju, onemogočanju« razvoja posameznih kompozicijsko-estetskih (denimo »subjektivističnega estetskega izraza« v imenu abstraktnih velikosti) in filozofskih plati glasbe, kaže biti previden. Kritične kategorije zoper totalitarizem, denimo, v sestavku Ivana Klemenčiča o totalitarizmu v Sloveniji so identične tistim, ki jih je za apologijo »proletarske kulture« uporabil Nikolaj Čužak:

(2) v *prisvajanju* posameznih segmentov, ki izvirno niso zrasli iz prizadevanj socializma, temveč iz tedanjih ustvarjalnih in poustvarjalnih zmogljivosti na Slovenskem.³³

Iz dosedanjega izvajanja je nemara razvidno, da vpliva socializma ne kaže izvajati iz razmeroma majhnega števila politično angažiranih kantat, zborov, množičnih pesmi, komornih vokalno-instrumentalnih skladb in programsko zasnovanih simfonij. In vpliva sicer centralistične politične ureditve tudi za petdeseta leta ne kaže označiti kot

Čučak: "Umetnost kot metoda spoznanja – to je najvišja vsebina stare buržoazne estetike. Umetnost kot metoda izgradnje življenja – to pa je geslo proletarskega pogleda nove znanosti o umetnosti."

Klemenčič domneva, da je »totalitarni režim« nekatere slovenske skladatelje po drugi svetovni vojni peljal stran od ustvarjanja brez umetnosti tuje ideologije in v skladu z evropsko civilizacijo.

Nikolaj Čučak, Pod oznakom žiznestrojenja, v: *LEF*, zv. 1, Moskva, Petrograd 1923, 36. Slovenski prevod po: Boris Groys, *Celostna umetnina Stalin*, Ljubljana, 1999; Ivan Klemenčič, *Glasba in totalitarna država na Slovenskem*, v: *Temna stran meseca, kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*, Drago Jančar (ur.), Ljubljana 1998, 321–333.

Po miselni naravnosti sta si oba navedena avtorja med seboj bolj sorodna, kot se utegne zdeti na prvi pogled. Ne gre za zoperstavljanje črnega belemu, temveč za potenciranje lastnega videnja družbene vloge glasbe. Tako za Čučaka kot za Klemenčiča naj bi bila glasba »metoda izgradnje življenja«, za prvega socialističnega, za drugega svobodnega in naravnanege k evropski civilizaciji. – Na prvi pogled samoumevna resnica ne vzdrži kritike. Tovrstna zgodovinarska gledišča domnevajo, da je glasba tako ali drugače vpeta v določeno »kulturno izgradnjo«. Mimo vrste glasbenosocioloških raziskav, ki odrekajo utemeljenost posplošitvam, ki sta značilni za misel obeh navedenih avtorjev, so sorodna zgodovinarska stališča vprašljiva. Posledice tržno naravnane, idejno pluralne in civilizacijsko napredne družbene ureditve je tudi glasbi prinesla »zanesljivo nezanesljiv« odgovor, ki ga Adorno v uvodu svoje *Ästhetische Theorie* zapiše takole: »Samoumevno je postalo, da nič, kar zadeva umetnost, ni več samoumevno, niti v njej in niti v njenem razmerju do celote, celo njena pravica do bivanja ne.« (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 15. izd., Frankfurt am Main 2000, 9.) Kljub patetični potenciranosti in delni sprejemljivosti je Adornovi trditvi težko odreči aktualnost: zlasti zato, ker slovenske različice totalitarnosti na glasbenem področju nikakor ne gre enačiti z okoliščinami in posledicami v politično sicer primerljivih političnih ureditvah.

³³ Poleg ekonomske revščine v prvem desetletju po drugi svetovni vojni, ko so programe, kot je razvidno med drugim tudi iz dnevnega časopisja, sestavljali »ad hoc«, so v Sloveniji izvajali dela skladateljev, ki so jih v drugih deželah črtali iz koncertnih sporedov. Videti je, da so se tudi pri izbiri tujih skladb držali načela, ki je veljalo za jugoslovanske skladatelje: »Savez [kompozitorja Jugoslavije] stoji iza svih svojih članova ali ne iza svih njihovih dela« (Zapisnik sa V[.] zasedanja Plenuma Glavnog odbora Saveza kompozitorja Jugoslavije, Beograd, 3. – 5. 4. 1959. V arhivu DSS št. 367, 15. 4. 1959, str. 2) Med letoma 1946 in 1951, torej v obdobju najhujšega režimskega »premerjanja sovražnih elementov«, so na javnih koncertih, zabeleženih v seznamu Koncertne poslovalnice za Slovenijo, izvedli na primer več kot 20 del J. S. Bacha (med njimi je bila omejena Bachova akademija, trije Brandenburški koncerti, dvakrat Italijanski koncert, dve suiti za violončelo, preludije in fuge ipd., vrsto Beethovnovih del in poleg dveh simfoničnih pesnitev R. Straussa tudi Wagnerjevi uverturi k operama *Tanhäuser* in *Tristan* in *Izolda*, dve Hindemithovi skladbi, Purcellovo delo ipd. Ljubljanski poslušalci so torej slišali dela skladateljev, ki so bili v večini totalitarnih režimov vsaj »nezaželeni«, če ne prepovedani. Prim. glasbene kronike v Slovenskem poročevalcu in Ljubljanskem dnevniku, seznam *Koncertna poslovalnica v Ljubljani*. *Koncertni programi* in seznam nastopov izpod peresa Alija Dermelja, Časopisni oddelek NUK v Ljubljani in Kronika Slovenske Filharmonije v Glasbeni zbirki NUK v Ljubljani.

totalitarnega; povrh pa se je vloga politike na slovensko glasbeno življenje nenehno zmanjševala in razlikovala v posameznih primerih.

Tako se zdi tudi za petdeseta leta, zlasti pa za naslednja desetletja, ob vprašanju socialistične centralizacije glasbene kulture, ki jo riše skupek različnih izkušenj posameznih s politično oblastjo, ključna problematika osrediščena v vprašanju o razmerju med koncertno glasbo in drugimi zvrstmi glasbe. Zastavljajo ga nejasnosti, s katerimi so na DSS praktično udeleževali »socialistična načela«, in jih je mogoče nakazati z dvema vprašanjema:

(1) po katerih merilih ločevati resno »socialistično«³⁴ od »glasbe brez pridevnikov« (H. H. Eggebrecht) – glasbe, ki sodi v koncertni kanon Zahoda in ki je tudi v petdesetih letih predstavljala glavnino koncertnih sporedov; in

(2) na kateri točki se problem vpliva socialistične politike na resno, koncertno glasbo – politike spodbujanja propagandne, angažirane glasbe, ki se je na Slovenskem iztekala v nekakšno »oktetomanijo« (M. Stibilj), reprezentativne revije pihalnih godb, naročanje priložnostnih vokalno-instrumentalnih del in (množičnih) pesmi ter zborov na tematiko preteklih junaških dejanjih – loči od področja resne glasbe in postane del veliko širše problematike, ki je postala aktualna od prvih diskusij o postmoderni v šestdesetih letih, namreč problematike razmerja med resno in zabavno glasbo.

Slednje vprašanje je sklepna osvetlitev omenjenega in za slovensko glasbo v obdobju socializma nemara osrednjega političnega načela: ne prepovedujemo, toda dovoljeno je samo to, kar nam ne škodi. Vprašanje kaže nasloviti na združitev SAKOJ-a z Zvezo skladateljev lahke glasbe. Proces združevanja se je začel julija 1962 in obe združenji sta ostali pravno povezani od leta 1963. Sprva sta se združili v imenu »integracije kulture u idejnoi borbi, koja bi usmeravala kretanje i razvoj te kulture u skladu sa razvojem našeg socijalističkog društva«,³⁵ kot je zapisal v začetku sedemdesetih Aleksandar Obradović, generalni sekretar SAKOJ-a v letih 1962–1966. Toda glavna problematika te združitve, ki jo je povzel z besedami – »integracije kulture in decentralizacije pristojnosti itd., itd.«³⁶ – se zdi ključna tudi za glasbeno kulturo petdesetih let. V omenjeni »malomeščanski stihiji« tedanje Slovenije – v trenju med različnimi osebnimi izkušnjami posameznikov s preteklostjo, njihovimi prepričanji in pričakovanji in za glasbeno kulturo bolj ali manj okorno, pogosto nezainteresirano oblastjo – se zdi namreč ravno proces integracije kulture in decentralizacija pristojnosti tisti, ki je omogočil mlajši generaciji skladateljev že v petdesetih, zlasti pa od šestdesetih let dalje udeležanje njihovih idej novega in avantgardnega.³⁷ Obenem pa je ta v osnovi večna problematika »integracije« v glasbi in »pristojnosti« spoznavna opora, ki lahko v nadaljnjih študijah razkrije še druge razlike in podobnosti slovenskega glasbenega življenja med obdobji, ki so jih zamajile pomembne zgodovinske prelomnice.

³⁴ Na primer nekatere simfonične pesnitve z domoljubnimi oziroma kako drugače angažiranimi programskimi (pod)naslovi.

³⁵ Aleksandar Obradović, Četiri najteže godine u radu Saveza kompozitora, v: *SAKOJ 1950–1970*, ur. Predrag Milošević, Beograd [1970], 95.

³⁶ Aleksandar Obradović, Četiri najteže godine u radu Saveza kompozitora, v: *SAKOJ 1950–1970*, ur. Predrag Milošević, Beograd [1970], 93.

³⁷ O slovenski glasbeni avantgardi po drugi svetovni vojni prim: Matjaž Barbo, *Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*, Ljubljana 2001.

Totalitarian politics and music
From the archives of the Society of Slovenian
composers in the 1950's

Summary

The paper consists of three parts. The first part unfolds some features of the centralistic regime in Slovenia. The question of its effectiveness is then brought into focus – the question of the impact of politics, and its extent, on Slovenian music – which leads in the closing section towards two notes on the socialist regime in post World War II Slovenia, namely, the simultaneous processes of the “integration of culture” and the “decentralisation of jurisdiction”.

Two theses are proposed as epistemological issues important for the relation between socialist politics and music in Slovenia. The first one claims that one of the main topics for Slovenian music of that time is the question of a *non existent* musical practice – the issue about the *non grata* domains of musical practice. The second thesis stresses the issue of appropriation of some segments of musical culture that were by no means a result of the activities of socialist policies, but were the consequence of the productive and reproductive capacities of Slovenian musical culture. Both theses unfold demands for further research on this issue of Slovenian musical culture. They are indicated as questions 1) about the criteria that could help discern between “socialist” music from a “music without adjectives” (H. H. Eggebrecht) and 2) about the point at which the question of political impact on concert music ceases to be a question about concert music and becomes part of a much broader problem that was actualized in the discussion on post-modernity from the 1960's onward, namely the problem of the relation between artificial and popular music. Both questions are important not only for the time after World War II, but also for the periods encapsulating the “Socialistic times” between 1945 and 1991.

Tuji napevi v cerkveni ljudski pesmarici *Slavimo Gospoda*

Edo Škulj

Z etničnega vidika leži Slovenija v središču Evrope, saj je edina slovanska država, ki hkrati meji z Germani na severu in Romani na zahodu. V tem pogledu so Svete Višarje središče Evrope. Zato ni čudno, da so se med slovenske cerkvene ljudske napeve prikradli napevi od vseh sosedov: Germanov, Romanov in drugih Slovanov. Tuji napevi so tisti, ki imajo ali tujega avtorja (pri tem ne štejemo udomačenega Foersterja) ali pa jih dejansko srečamo v kakšni tuji pesmarici. Med neavtorskimi pesmimi jih je verjetno veliko več, vendar dokaza za zdaj ni. Kolikšen je njihov delež? V zadnji cerkveni ljudski pesmarici *Slavimo Gospoda* (odslej SG) iz leta 1988¹ je ok. 300 pesemskih napevov, če ne upoštevamo različnih mašnih spevov in litanijskih odpevov. Zanesljivo tujih je 24 napevov, kar je točno osem odstotkov celotnega zaklada, ki ga prinaša pesmarica *Slavimo Gospoda*. Te tuje napeve lahko razvrstimo po evropskih rodovih: germanskih (ali anglo-saških) je 13, od teh 11 nemških in dva angleška; romanski so štirje, dva italijanska in dva francoska; slovanskih je pa sedem: dva hrvaška, trije češki in dva poljska.

1. Germanski napevi

1.1 *Častimo te* (SG 471) je verjetno prvi od tujih napevov, ki jih tukaj obravnavamo in ki so bili objavljeni v kateri od slovenskih pesmaric. Prvi jo je objavil Lavrenčič leta 1752 (št. 1)² s štirimi kiticami, ki imajo oznake 1. *Pred inu po pejsmih se poje*, 2. *Pred žegnam*, 3. in 4. *Po žegnu*; *Redeskini* 1776 (št. 1)³ ima samo dve kitici: 1. kitica je Lavrenčičeva 2. kitica, vpelje pa 2. kitico, ki jo bodo imele naslednje pesmarice na mestu: *Za žegen*; *Majar* 1846 (št. 20–22)⁴ pa ima že tri ustaljene blagoslovne kitice: pred blagoslovom, za blagoslov in po njem, in sicer kot tri različne napeve. To je edina prekomponirana pesem med današnjimi cerkvenimi ljudskimi napevi.⁵ Sočasno je napev objavil Gregor Rihar v *Vižah I* (št. 78)⁶ z naslovom *Pred žegnam*. Za Majarjem ga je objavil Anton Foerster v *Ceciliji* 1883 (št. 110)⁷ v obliki, ki jo ima še danes. Iz kazala je razvidno, da napev sodi v skupino: »Ostale številke so iz raznih nemških zbirk.«⁸ Ali

¹ Marjan Smolik, Edo Škulj (ur.), *Slavimo Gospoda*, Celje 1988.

² Primož Lavrenčič (ur.), *Misijonske katoliš karšanske pejsme*, Celovec 1752.

³ Maksimiljan Redeskini (ur.), *Osem, inu šestdeset sveteh pesm*, Dunaj 1776.

⁴ Matija Majar (ur.), *Pesmarica cerkevna*, Celovec 1846.

⁵ Edo Škulj, *Cerkveni ljudski napevi II. Starejši katoliški napevi*, Ljubljana 2001, 63–66.

⁶ Edo Škulj, *Gregor Rihar (1796–1863)*, Ljubljana 2003.

⁷ Anton Foerster (ur.), *Cecilija. Cerkvena pesmarica I–II*, Celovec 1883–1884.

⁸ Edo Škulj, *Cerkveni ljudski napevi III. Novejši katoliški napevi*, Ljubljana 2004, 63–66.

to pomeni, da Foerster ni poznal starejših slovenskih katoliških pesmaric? Po *Ceciliji 1883* ima napev večina pesmaric. Josip Čerin, ki se je poglobil v zgodovino tega napeva, meni: »Melodija sama je nastala iz melodije k nemški 'Christ hie merck' ki pa je tudi že varianta himne Adoro te devote sv. Tomaža Akvinskega. [...] Iz katere nemške pesmarice pa je slovenska melodija direktno vzeta, oziroma kje se nahaja oblika, kakor jo imata Lavrenčič in Redeskini, nisem mogel dognati.«⁹

1.2 *Daj mi, Jezus, da žalujem* (SG 65) je najprej objavil Foerster v *Ceciliji 1883* (št. 73) z naslovom *Trpljenje Jezusovo*. Iz kazala izvemo, da sodi v skupino: »Ostale številke so iz raznih nemških zbirk.« Za Foersterjem objavljajo napev skoraj vse pesmarice. Vsenemška pesmarica *Gotteslob*¹⁰ ima napev v avstrijskem dodatku (št. 821) z malenkostnimi razlikami; kot vir navaja pesmarico: *Geistliche Lieder bei St. Stephan* (Dunaj 1774). Tudi Johann Schreiber ima svoj prepis.¹¹

1.3 *Duhovniško srce imaš, Gospod* (SG 148) je prišel zelo pozno v ljudski zaklad, saj ga je prva prinesla pesmarica *Hvalimo Gospoda* (št. 95) šele leta 1979.¹² Avtor napeva, ki je prišel iz bogoslovnega semenišča, je Ignaz Mitterer, stolni kapelnik v Briksnu.¹³ V Premrlovi *Cerkveni ljudski pesmarici* iz leta 1928¹⁴ je Mittererjev tudi napev *Jezus, vse tolažbe vir* (št. 111), ki pa v pesmarico *Slavimo Gospoda 1988* ni bil sprejet.

1.4 *Hvala večnemu Bogu* (SG 788) je najprej objavil Gregor Rihar v *Vižah I* (št. 12) pod naslovom *Zahvalna*, za njim pa *Cecilija 1883* (št. 250) z navedbo v kazalu, da je avtor Michael Haydn. Ta podatek se bo ponavljal v vseh naslednjih pesmaricah. Vendar *Gotteslob* (št. 257) navaja, da je napev nastal na Dunaju ok. leta 1776; čeprav v škofij-skem dodatku (št. 977) pri slovenskem besedilu piše, da je avtor Michael Haydn, ker je pač iz pesmarice *Slavimo Gospoda 1988*.

1.5 *Hvali Gospoda, mogočnega Kralja* (SG 789) je bil prvič objavljen v zadnji pesmarici; verjetno je to prvi primer pristnega protestantskega korala za slovenskimi pro-

⁹ Josip Čerin, Častimo te, *Cerkveni glasbenik* 61 (1938), 134.

¹⁰ *Gotteslob, Katolisches Gebet- und Gesangbuch*, Klagenfurt 1998.

¹¹ Tomaž Faganel, Pozabljen avtor cerkvene pesmi, *Cerkveni glasbenik* 82 (1989), 8–9.

¹² Tone Smerkolj, Edo Škulj (ur.), *Hvalimo Gospoda*, Ljubljana 1979.

¹³ Razne vesti, *Cerkveni glasbenik* 47 (1924), 107. Ignaz Mitterer (Sv. Justina na Tirolskem, Avstrija, 1850 – Briksen, Italija, 18. 8. 1924) se je glasbe učil že kot dijak, po posvečenju leta 1874 pa je obiskoval cerkvenoglasbeno šolo v Regensburgu in v Rimu. Kot stolni kapelnik je v letih 1882–1885 deloval v Regensburgu, od leta 1885 pa v Briksnu. Bil je eden najznamenitejših, res sposobnih in pomembnih nemških cecilijanskih skladateljev. Napisal je celo vrsto latinskih maš: a cappella, z orglami, z orkestrom. Med orkestralnimi so imenitne: *Ss. Cordis Jesu, Salvatoris in Solemnis* op. 150. Ljubil in gojil je ves čas Palestrinov oziroma slog Orlanda di Lassa. Griesbacher ga v knjigi *Kirchenmusikalische Stilistik u. Formenlehre* imenuje »Orlando novejša dobe«. Mitterer je združeval Palestrinov slog z modernim hotenjem. Znal se je nežno izražati, pa tudi ognjevitno veselo vriskati, kot npr. v znani fugi na koncu Glorie v njegovi *Missi Salvatoris*, ki so jo nekateri prehudi cecilijanci obsodili kot necerkveno, kar pa fuga seveda ni, temveč le zvest, pristen in kar najbolj točen izraz neizmerne, nekako nebeškega veselja in navdušenja, ki je – kot se je Mitterer sam izrazil – tako rekoč nehote pridrevlo iz njegove duše. Poleg maš je Mitterer zložil *Tedeum, Requiem, Stabat mater*, zbirko prazničnih ofertorijev, zbirko *Pia cantica*, iz katere sta vzeti dve evharistični pesmi, priobčeni v pesmarici *Slava Jezusu*. Ljudska pesem je postala njegova *Posvetitev Srcu Jezusovemu*.

¹⁴ Stanko Premrl, *Cerkvena ljudska pesmarica*, Ljubljana 1928.

testantskimi pesmaricami. *Gotteslob* (št. 258) navaja, da je napev iz pesmarice, ki je leta 1665 izšla v Stralsundu oziroma leta 1741 v Halleju.

1.6 *Pred Bogom pokleknimo* (SG 394) je leta 1795 zložil Michael Haydn,¹⁵ kot piše v pesmarici *Gotteslob*, in je prva skladba v avstrijskem dodatku (št. 801). Haydnova skladba je prekomponirana maša, zato ima vsak od desetih delov svoj napev.¹⁶ V slovenščini jo je najprej objavil Anton Foerster leta 1883 v *Ceciliji* (št. 10) še z besedilom *Pred stolom tvoje milosti* in v *Ceciliji 1901* (št. 10)¹⁷ že z besedilom *Pred Bogom pokleknimo*, obakrat v celoti. Nato je izšla v zvezku *Tuji skladatelji* Cerkevne zborovske pesmarice.¹⁸ *Cerkvena ljudska pesmarica 1961* (št. 5)¹⁹ je prinesla samo prvo kitico, ravno tako pesmarici *Hvalimo Gospoda 1979* (št. 206) in *Slavimo Gospoda 1988* (št. 394).

1.7 *Pridi molit, o kristjan 2* (SG 483) je objavil Anton Foerster že v pesmarici *Cecilija 1883* (št. 101) z opombo v kazalu: »Ostale številke so iz raznih nemških zbirk.« Pozneje so jo prinesle skoraj vse pesmarice. *Cerkvena ljudska pesmarica 1961* (št. 59 a) ima opombo, da je »nemški napev« v nasprotju z drugo melodijo (št. 59 b), ki pa je »slovenski napev«. Pesmarica *Gotteslob* (št. 833) ima v avstrijskem dodatku napev z opombo, da je iz leta 1808.

1.8 *Raduj, nebeška se Gospa* (SG 130) je objavil Anton Foerster šele v pesmarici *Cecilija 1901* (št. 127) z naslovom *Regina coeli laetare*. Nato je bila v skoraj vseh pesmaricah. Pesmarica *Gotteslob* (št. 594) jo ima v glavnem delu, kjer je omenjeno, da je napev izšel leta 1765 v pesmarici iz Paderborna.

1.9 *Sveta noč* (SG 57) Franza Gruberja²⁰ je Anton Foerster najprej objavil leta 1885 v *Cerkvenem glasbeniku* v lastni priredbi, z naslovom *Pri jaslicah*, v C-duru in z opom-

¹⁵ Michael Haydn (Rohrau, Avstrija, 14. 7. 1737 – Salzburg, Avstrija, 10. 8. 1806) je kot njegov brat Joseph zgodaj zapustil dom in kmalu pel v otroškem zboru stolnice sv. Štefana na Dunaju. V tem času se je toliko izpopolnil na orglah, da je mogel igrati pri jutranjih mašah v stolnici. Tudi pozneje v Salzburgu je bil znan po svoji orgelski igri. Kompozicijsko znanje je utemeljil z znanim učbenikom *Gradus ad Parnassum*. Ko je mutiral, je bil odpuščen iz otroškega zbora. Težko obdobje je prebrodil s priložnostnim poučevanjem. Po nekaj letih delovanja v Transilvaniji je leta 1763 nastopil službo dvornega koncertnega mojstra v Salzburgu, kamor ga je povabil knez nadškof Sigismund von Schrattenbach, zelo izobražen državnik in velik mecen, ki je rad jemal v službo tako nemške glasbenike kot italijanske mojstre. Kot eden izmed njih je Michael Haydn odigral pomembno vlogo v salzburškem glasbenem življenju. Hkrati s službo koncertnega mojstra je dobil tudi službo organista v cerkvi Svete Trojice, kjer je nasledil Antona Adalgasserja. Schrattenbachov naslednik kardinal Hieronim Colloredo ga je leta 1781 imenoval za dvornega in stolnega organista, kjer je nasledil Wolfganga A. Mozarta. V tem času je zaslovel kot odličen skladatelj, organist in učitelj. Med njegove učence štejejo Carla Mario von Webra in Antona Diabellija. Michael Haydn je pisal predvsem cerkvene skladbe: maše, proprije, rekvieme, litanije, večernice in razne latinske in nemške motete.

¹⁶ S Haydnovo skladbo ima *Gotteslob* Schubertovo *Nemško mašo* z vsemi devetimi deli; Franz Schubert, Mašni spevi, v: *Knjižnica Cerkvenega glasbenika*, Ljubljana 1977.

¹⁷ Anton Foerster (ur.), *Cecilija. Cerkvena pesmarica I–II*, Celovec 1891–1902.

¹⁸ *Cerkvena zborovska pesmarica*, Dodatek 1: *Tuji skladatelji*, Ljubljana 1983, št. 11–20.

¹⁹ Lojze Mav (ur.), *Cerkvena ljudska pesmarica*, Ljubljana 1961.

²⁰ Geoffrey Chew, Gruber, Franz Xaver, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 10, 2. izd., London 2001, 457–458. Franz Gruber (Unterweizburg, Avstrija, 25. 11. 1787 – Hallein, Avstrija, 7. 6. 1863) je bil sin preprostega tkalca platna. Že zgodaj se je z vso ljubeznijo posvetil glasbi. Brez očetove vednosti se je učil violino, priložnostno pa je pomagal pri orgljanju. Njegovo orgljanje

bo: »Kakor uže naslov kaže, ne sme se ta pesem peti pri službi božji.«²¹ *Spremljevanje k Ljudski pesmarici 1904* (št. 77)²² jo ima v razdelku *Izven službe božje*, Premrl pa jo ima v *Cerkveni ljudski pesmarici 1928* (št. 45) že med božičnimi pesmimi; tako vse naslednje. *Gotteslob* jo ima v celovškem škofijskem dodatku (št. 025) najprej enoglasno, nato pa še v izvorno dvoglasni obliki za petje s spremljavo kitare.

1.10 *Tvoj mašnik zdaj daruje* (SG 413) je darovanijska kitica maše *Pred Bogom pokleknimo* Michaela Haydna.

1.11 *Že slavčki žvrgolijo* (SG 234) Johanna K. Aiblingerja²³ je objavil že Anton Foerster v *Cecilija 1883* (št. 153) in za njim domala vse pesmarice. To je edini napev v vsej ljudski pesmarici, ki modulira v vzporedni mol. Je pač napev nemškega skladatelja.

1.12 *Hitite, kristjani* (SG 43) je objavil Anton Foerster v *Cecilija 1901* (št. 62) z naslovom *Adeste fideles*. Stanko Premrl je napev objavil v *Cerkveni ljudski pesmarici 1928* (št. 50) z opombo, da je »angleški napev«. Nato vse ostale pesmarice. Anton Foerster je napev še prej objavil v *Cerkvenem glasbeniku*.²⁴ Avtor besedila in napeva je angleški skladatelj John Francis Wade (1711–1786).²⁵ *Liber usualis* ima dva napeva v nekvadratni (okrogli) notaciji, in to v dodatku; eden od obeh je *Adeste fideles*.²⁶

je omehčalo očetovo nasprotovanje, da je smel postati učitelj. Prva služba je bila v Arnsdorfu na Oberndorfski planoti. Od leta 1816 je bil tudi organist v cerkvi sv. Nikolaja v Oberndorfu. Tu je sklenil znamenito prijateljstvo z Mohrom. Po 21 letni službi v Arnsdorfu se je povsem posvetil glasbi. Leta 1833 je postal zborovodja mestne župnije v Halleinu, kjer je deloval do smrti.

²¹ Franz Gruber, Pri jaslicah, *Cerkveni glasbenik* 8 (1885), 44.

²² Fran Saleški Spindler, *Spremljevanje k Ljudski pesmarici*, Ljubljana 1904.

²³ Siegfried Gmeinwieser, Aiblinger, Johann Caspar, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 1, 2. izd., London 2001, 248. Johann Kaspar Aiblinger (Wasserburg am Inn, Nemčija, 23. 2. 1779 – München, Nemčija, 6. 5. 1867) je bil po prvem glasbenem pouku pri domačem organistu leta 1790 sprejet v benediktinsko opatijo Tegernsee. Na nadaljnje glasbeno izobraževanje je leta 1795 prišel na jezuitsko gimnazijo v München. Leta 1801 se je vpisal na univerzo Landshut, da bi študiral filozofijo in teologijo. Zaradi leta 1803 na Bavarskem vpepljene sekularizacije se je odpravil v Italijo, kjer je v Bergamu užival podporo Simona Mayra, s katerim je ostal v prijateljskih odnosih vse življenje. Najprej je deloval v Vicenzi in Benetkah, leta 1819 pa je bil imenovan za kapelnika v milanski Scali, vendar je še istega leta postal maestro v italijanski operi v Münchnu. Ker jo je leta 1825 kralj Ludvik I. razpustil, je Aiblinger leta 1826 postal dvorni kapelnik z dolžnostjo, da vodi kraljevo vokalno kapelo. Med letoma 1843 in 1863 je poučeval glasbo po münchenskih samostanih. Zaradi ostarelosti je leta 1864 stopil v pokoj. Prejel je številna odlikovanja, mdr. je bil častni član rimske Akademije sv. Cecilije. Pisal je vokalno glasbo; med svetnimi skladbami so opere in kantate, med cerkvenimi pa latinske in nemške maše za različne glasovne sestave, kakor tudi graduale in ofertorije, litanije in psalme ter številne priložnostne skladbe.

²⁴ *Adeste fideles*, *Cerkveni glasbenik* 18 (1896), 46–47.

²⁵ Bennett Mitchell Zon, Wade, John Francis, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 26, 2. izd., London 2001, 921: John Francis Wade (Anglija, 1711/12 – Anglija, 1786) je bil angleški skladatelj in izdajatelj. Najbolj je znan po besedilu in napevu skladbe *Hitite, kristjani*. Skoraj gotovo je prestopil iz anglikanske v katoliško Cerkev. Obiskoval je dominikanski kolegij v belgijskem Bornemu, kjer se je naučil prepisovanja gregorijanskega petja. Ohranjene skladbe, vse iz obdobja 1737–1774, lahko delimo v tri skupine: gregorijanski rokopisi, natisnjene knjige z rokopisnimi gregorijanskimi notami in bogoslužne knjige brez not. Rokopisi, ki daleč odtehtajo ostala dela, imajo različno namembnost: antifone, graduali, večernice, oficiji za rajne idr. Natisnjene knjige z gregorijanskim petjem vsebujejo gradual, psalter

1.13 *K tebi želim, moj Bog* (SG 429) je prvič izšel v *Cerkveni ljudski pesmarici* 1961 (št. 167) z opombo, da je »angleška s Titanica«. *Gotteslob* ima v škofijskem dodatku (št. 072), da je avtor napeva Lowell Mason (1792–1872)²⁷ in da je izvirnik v 6/4 taktu. Ponekod ga izvajajo tudi v 4/4 taktu.

Dodatek: Slovenski napevi v nemški pesmarici. Slovenci v Celovški škofiji so dosegli, da je druga izdaja pesmarice *Gotteslob* v škofijskem dodatku prinesla nekaj slovenskih pesmi, in to v štiriglasnem stavku iz *Slavimo Gospoda* 1988 v sicer enoglasni pesmarici: *Hvali svet Odrešenika* (št. 060), *Je angel Gospodov* (št. 076), *Lepa si, roža Marija* (št. 082), *Hvala večnemu Bogu* (št. 977). Poleg tega ima pesmarica še *Krško Alelujo* (prvič je bila izvedena leta 1988 ob papeževem obisku v Krki na Koroškem) *Jožeta Trošta* (št. 016) in *Aklamacije Franceta Ačka* (št. 018).

2. Romanski napevi

2.1 *O Brezmadežna* (SG 191) je prvič izšel v Foersterjevi *Ceciliji* 1883 (št. 166) z opombo: »O sanctissima; star sicilijanski napev.« *Gotteslob* (št. 817) prinaša napev z naslovom *O du fröhliche, o du selige* z božično vsebino in navaja, da je sicilijanski ljudski napev, ki ga je leta 1788 iz Italije prinesel Johann G. Herder.²⁸ Za Foersterjem imajo napev skoraj vse naslednje cerkvene ljudske pesmarice.

2.2 *V raju blaženem kraljuješ* (SG 255) je prvič objavljen v zadnji pesmarici. V Buenos Airesu pojejo na isti napev marijansko besedilo: »Santa Madre, tu pureza anhelamos imitar; nuestras almas consagramos a ti, Madre virginal. Nunca la nefanda culpa manche nuestro corazón. O María, o María, danos hoy tu bendición!«. Ker je napev v

in bratovske knjižice; tiskane bogoslužne knjige brez gregorijanskega petja pa vsebujejo dvoje večernic, ene za veliki teden, druge so pa splošne. Iz pripomb na rokopisih je razvidno, da so jih uporabljali v kapelah različnih poslaništev v Londonu; uporabljali pa so jih tudi med aristokratskimi katoliškimi družinami. Wadov vpliv je pomemben za sodobne, kakor tudi za poznejše rokopise in tiske: od *Eseja o cerkvenem gregorijanskem petju* (London 1782) do Novellovih izdaj sredi 19. stoletja.

²⁶ *Liber usualis missae et officii*, Paris–Tornaci–Romae–Neo Eboraci 1958, 1870.

²⁷ Harry Eskew, Carol A. Pemberton, Lowell Mason, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 16, 2. izd., London 2001, 31–33. Lowell Mason (Medfield, MA, ZDA, 8. 1. 1792 – Orange, NJ, ZDA, 11. 8. 1872) je študiral teorijo z Oliverjem Shawom, skladateljem cerkvenih napevov, hkrati se je učil igre na instrumente. Pri 16 letih je postal zborovodja v domači cerkvi in dirigent krajevne godbe. Leta 1812 se je preselil v Savannah, kjer je napredoval do lastnika krajevne banke in odprl prvo nedeljsko šolo za črnske otroke v Severni Ameriki. Leta 1815 je postal zborovodja in organist v prezbiterijanski cerkvi. Zbral je cerkvene napeve, ki jih je leta 1822 izdala bostonska Händlova in Haydnova družba. Leta 1827 se je preselil v Boston, kjer je postal zborovodja in organist v glavni cerkvi. Leta 1833 je z Georgeem J. Webбом ustanovil Bostonsko akademijo za glasbo. Poskrbel je, da so na javnih koncertih prvič v Ameriki izvedli Beethovnov simfonije. V Evropo je potoval dvakrat: leta 1837 in leta 1851. Srečal se je z glasbeniki, predvsem pa z glasbenimi pedagogi. Sad teh potovanj je to, da je v Ameriko vpeljal Pestalozzijevo metodo poučevanja glasbe. Leta 1854 se je preselil v Orange. Leta 1855 je dobil častni doktorat Univerze v New Yorku. Njegova knjižnica je obsegala 10.000 knjig, ki jih je dobila Univerza v Yale. Med njegove najuspešnejše skladbe sodita *Joy to the World* in *Nearer my God to Thee*.

²⁸ Edo Škulj (ur.), *Stare evropske božične pesmi*, Tržič 2000, 22–23 (s slovenskim besedilom).

čast sv. Frančišku, verjetno izhaja iz italijanskega ali frančiškanskega izročila. Pesmarica *Hvalimo Gospoda 1979* (št. 424) ima to besedilo na ritmično prirejen napev *Raduj, nebeška se Gospa*.

2.3 *Zvonovi zvonijo, premilo pojo* (SG 222) je bil prvič objavljen v *Cerkveni ljudski pesmarici 1961* (št. 137) z opombo: »Po francoskem izvirniku priredil in harm. F. Kimovec.« Napev »lurške pesmi« je verjetno ljudski motiv iz okolice Lurda.

2.4 *Povsod Boga* (SG 157) je najprej izšel v *Cerkvenem glasbeniku*.²⁹ Objava je bila del priprav na Peti katoliški shod: »Za manifestacijsko petje je prevel Silvin Sardenko iz francoščine himno *Povsod Boga* (Nous voulons Dieu), ki jo je po francoskem napevu (F. Ks. Moreau)³⁰ priredil in objavil v *Cerkvenem glasbeniku* S. Premrl.«³¹ »Novo katoliško himno *Povsod Boga*!, kakor je priobčena v majevi številki *Cerkvenega glasbenika* [...] To je budnica, himna, pesem katoliške misli, katoliških načel. Pojo jo z navdušenjem Francozi, privzeli so jo tudi katoliški Italijani, pojo jo naši bratje Hrvatje, pojmo jo že zdaj večkrat ob raznih prireditvah, da se je vsi naučimo.«³² »Pesem *Povsod Boga*!, ki se bo pela pri katoliškem shodu, je po izviru francoska. Pojo jo tisoči in tisoči zlasti v Lurdu. Ob evharističnem kongresu pred enim letom jo je v Rimu pela v cerkvi sv. Petra vsa v cerkvi zbrana večtisočglava množica [...] Pele so jo tudi neštete množice pri evharistični procesiji.«³³ Zdi se, da je Stanko Premrl skladbo le preveč »priredil«, zato jo je Franc Kimovec za evharistični kongres leta 1935 objavil v izvorni obliki. V napovedi petja je Ludvik Puš zapisal: »Po maši bodo vsi zbrani verniki skupno zapeli himno *Povsod Boga*, ki je na novo prirejena glede besedila in melodije. Partitura te nove priredbe, ki bo v bodoče veljala za pravo, je z besedilom vred pravkar izšla in se dobi po 2 Din v Jugoslovanski knjigarni. Dokler ne prejme vsaka fara nove priredbe, naj se s petjem te pesmi počaka.«³⁴ V naslednji številki *Cerkvenega glasbenika* je med novimi skladbami bila predstavljena tudi ta skladba: »Pesem *Povsod Boga* z dosedanjim slovenskim besedilom ni mogla ohraniti izvirne francoske melodije, kakor so jo ohranili drugi narodi. To je bil najmočnejši vzrok, da je pesem izšla sedaj pred evharističnim kongresom z novim besedilom in izvirnim napevom.«³⁵ Vendar poročilo po kongresu pravi: »Čakali smo še, da prideta na vrsto tudi dr. Čerinova Himna v čast sv. Rešnjemu telesu in nova *Povsod Boga*, pa ju žal ni bilo. Pri sklepu kongresa bi se vsekakor najbolj podali kot himni, določeni v prvi vrsti za kongres in vežbani ter izvajani neštetokrat prej.«³⁶

²⁹ *Povsod Boga!*, *Cerkveni glasbenik* 46 (1923), 12: »(Iz francoščine prevel Silvin Sardenko), po francoskem napevu (F. Ks. Morô) priredil St. Premrl.«

³⁰ Kljub zagrizenemu iskanju ni bilo moč ugotoviti, kdo bi bil François–Xavier Moreau. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. izd., London 2001 ima naslednje glasbenike s tem priimkom, vendar nobeden od teh ne ustreza avtorju napeva *Povsod Boga*: *Moreau, Fanchon* [François] (? , 1668 – ?, po 1743); *Moreau, Henri* (Liege, 16. 7. 1728 – Liege, 3. 11. 1803); *Moreau, Jacob François* [Jacobus Franciscus] (Flamska?, 1684? – Rotterdam, 9. 10. 1751); *Moreau, Jean–Baptiste* (Angers, 1656? – Pariz, 24. 8. 1733); *Moreau, Simon* (nastopi 1553–1558).

³¹ *Peti katoliški shod v Ljubljani 1923*, Ljubljana 1924, 13.

³² Pevci, pripravljajmo se vsi za katoliški shod!, *Pevec* 3 (1923), 17.

³³ Razne vesti, *Pevec* 3 (1923), 31.

³⁴ Ludvik Puš, Petje na evharističnem kongresu, *Cerkveni glasbenik* 58 (1935), 33.

³⁵ Moreau: *Povsod Boga*, *Cerkveni glasbenik* 58 (1935), 94.

³⁶ Stanko Premrl, Pevski in glasbeni odmevi evharističnega kongresa, *Cerkveni glasbenik* 58 (1935), 99.

3. Slovanski napevi

3.1 *Tebe ljubi moja duša* (SG 452) je bil prvič objavljen v *Cerkveni ljudski pesmarici* 1928 (št. 110) z opombo, da je »hrvatski napev«. Ko je Janko Barle ocenjeval Premrlovo pesmarico v zagrebški cerkvenoglasbeni reviji *Sveta Cecilija*, je zapisal: »Čudim se, kako je zabludila in tu lijepu zbirku pjesma: 'Za tobom mi vene duša', protiv koje se već 20 godina borimo.«³⁷ Za Premrlom jo je objavil Vinko Vodopivec v pesmarici *Svete pesmice* 1932 (št. 13).³⁸ Janko Barle se je spet spotaknil: »Urednik napomnije, da su napijevi, kod kojih nije označen skladatelj, stari pučki napjevi. Ne znam kako se medju te 'stare pučke' napjeve profurtimašio napjev: 'Za tobom mi vene duša', protiv koga se već 25 godina borimo, a sad se pače eksportira u Sloveniju kao časna starina.«³⁹ Pesem je prvič izšla leta 1909 v Zagrebu – oba podatka zremo iz cerkvenega dovoljenja – v pesmarici, ki ima v celoti zelo dolg naslov: »Crkvena pjesmarica za niže i više pučke, više djevojačke i nalik na njih škole. Dvoglasno sa lakom pratnjom orgulja ili harmonija udesio Vilko Novak, učitelj glazbe i pjevanja u kr. muškoj učiteljskoj školi zagrebačkoj.« Avtor napeva je torej Vilko Novak,⁴⁰ besedila pa Vjenceslav Novak.⁴¹

Leta 1939 je bil v Ljubljani Šesti mednarodni kongres Kristusa Kralja. Pri maši za mladino na stadionu je bila na sporedu tudi pesem *Tebe ljubi moja duša*. Po kongresu je v reviji *Cerkveni glasbenik* Anton Pogačnik objavil *Nekaj misli ob kongresnem ljudskem petju*, kjer je med drugim zapisal: »Tebe ljubi moja duša je pesem, ki je ljudem zelo všeč, toda za slovesnost, pri kateri so množice iz najrazličnejših krajev, ni, kakor smo imeli priliko z žalostjo ugotoviti pri otroški maši na stadionu. Ritem te pesmi je namreč silno težak. Po Premrlovi 'Cerkveni ljudski pesmarici, ki je sedaj nekako uradna, je na 'duša' in 'okuša', torej na 'du' in 'ku' polovinka in ravno tako na 'skleni' in 'moje'. Ljudstvo tega ne prenese in naredi po svoje. Nekateri naredo to polovinko za četrtinko, drugi pa celo za osminko. Ko so bili z vseh strani zbrani otroci na stadionu, so peli vsak po svoje, samo polovink, mislim, da ni nobeden držal, godba pa je tudi igrala po svoje, po notah in tako je, žal, nastala velika zmeda. Enotnost pri tej pesmi bo najbrže tudi za naprej zelo težka, zato naj to pesem kljub navezanosti nekaterih nanjo nikdar več ne bo določena za skupno petje množic.« Urednik Stanko Premrl se z zadnjo ugotovitvijo ni strinjal in je v *Dostavku uredništva* zapisal: »Pri pesmi 'Tebe ljubi moja duša' je napravil zmešnjavo tisti, ki je prvo polovinko v drugem taktu – kot ritmično pretežko – spremenil v četrtinko. To

³⁷ [Janko Barle], Glazbena literatura, *Sveta Cecilija* 22 (1928), 234.

³⁸ Vinko Vodopivec (ur.), *Svete pesmice*, Gorica 1932.

³⁹ [Janko Barle], Glazbena literatura, *Sveta Cecilija* 26 (1932), 109.

⁴⁰ *Leksikon jugoslavenske muzike*, Zagreb 1984. Vilko Novak (Varaždin, Hrvaška, 15. 11. 1865 – Zagreb, Hrvaška, 16. 5. 1918) je v Zagrebu začel študij prava, glasbo pa se je učil na šoli Hrvaškega glasbenega zavoda. Med letoma 1895 in 1909 je bil učitelj petja na ženskem liceju, nato pa profesor na Učiteljski šoli v Zagrebu. V istem času je predaval teorijo, zborovsko petje in zgodovino glasbe na šoli omenjenega zavoda. Poznan je kot dirigent, avtor nekaj pesmaric. Napisal je *Zgodovino glasbe, šolo za orgle* in več kot 200 skladb svetne in cerkvene vsebine.

⁴¹ *Leksikon jugoslavenske muzike*, Zagreb 1984. Vjenceslav Novak (Senj, Hrvaška, 11. 9. 1859 – Zagreb, Hrvaška, 20. 9. 1905) je študiral glasbo na praškem konservatoriju, kjer je leta 1886 naredil državni izpit za organista, naslednje leto pa izpit za predmetnega učitelja glasbe. Istega leta je bil imenovan za profesorja glasbe na Moški učiteljski šoli v Zagrebu, kjer je deloval do smrti.

ni bilo potrebno. Pesem je treba pravilno naučiti, tako kakor je bila prvotno zložena, pa bo šlo v redu.«⁴² Tudi v Vodopivčevi pesmarici *Svete pesmice 1932* (št. 23) je bila pesem pravilno notirana, v *Cerkveni ljudski pesmarici 1961* (št. 37) pa so že četrtinke, ravno tako v pesmarici *Hvalimo Gospoda 1979* (št. 310) in v pesmarici *Slavimo Gospoda 1988* (št. 452), kjer bo treba melodijo popraviti. Na vseh omenjenih mestih mora biti polovinka.

3.2 *Pojte, hribi in doline* (SG 151) je objavil Premrl v *Cerkveni ljudski pesmarici 1928* (št. 112), kot avtor pa je naveden Smolka. Tako tudi *Svete pesmice 1932* (št. 55) in *Cerkveni ljudski pesmarici 1961* (št. 147). Pesmarica *Hvalimo Gospoda 1979* (št. 99) ima Anton Smolka po hrvaški pesmarici *Pjevajte Gospodu pjesmu novu* (št. 753),⁴³ za pesmarico *Hvalimo Gospoda 1979* tudi *Slavimo Gospoda 1988*. Urednik Stanko Premrl v nekem članku v *Cerkvenem glasbeniku* pojasnjuje: »Pesem 'Posvetitev Srcu Jezusovemu' (Do nebes naj se razlega oz. Čujte, hribje in doline) ni uglasbil P. Perica, temveč bivši jezuitski magister Smolka, sedaj uradnik nekje na železnici; Perica je samo spesnil do- tično prvotno hrvatsko besedilo.«⁴⁴ Zdi se, da Smolka ni bil Anton, ampak Milan.⁴⁵

3.3 V *prestol slave vekovite* (SG 248) je leta 1859 zložil praški stolni kapelnik Jan N. Škroup⁴⁶ in ga posvetil papežu Piju IX. Anton Foerster ga je objavil v pesmarici *Cecilija 1883* (št. 251), njej je sledila večina pesmaric.

3.4 *Oče večni v visokosti 2* (SG 393) je najprej objavil Anton Foerster v pesmarici *Cecilija 1883* (št. 25) in za njim skoraj vse pesmarice. Anton Foerster je napev tudi objavil v *Cerkvenem glasbeniku*⁴⁷ v skupini mašnih pesmi za moški zbor. Avtor skladbe je Josef Fabián.⁴⁸

⁴² Anton Pogačnik, Nekaj misli ob kongresnem ljudskem petju, *Cerkveni glasbenik* 62 (1939), 137.

⁴³ Izak Špralja (ur.), *Pjevajte Gospodu pjesmu novu*, Zagreb 1983.

⁴⁴ Franc Kramar, Nekoliko pojasnila k Riharjevim pesmim, *Cerkveni glasbenik* 43 (1920), 25 [dostavek uredništva = S. Premrl].

⁴⁵ Milan Smolka (? , 6. 10. 1875 – ?, ?) je vstopil v Družbo Jezusovo 7. septembra 1892. Bil je magister v nadškofijski klasični gimnaziji v Travniku (Bosna), ki so jo od leta 1882 do konca druge svetovne vojne vodili jezuiti. Naslov magister so imeli jezuitski sholastiki, ki so bili po triletnem študiju filozofije v pedagoški praksi (približno dve leti), preden so začeli s štiriletnim študijem teologije. V šolskem letu 1903/04 je v 3. razredu učil latinščino, grščino, nemščino in hrvaščino. Po priimku sodeč je možno, da je bil slovaškega rodu; glede krstnega imena pa je možno, da je bil Milan, ki so ga v šematizmih polatinili v Amandus. Po letu 1904 Smolke ne srečamo več v jezuitskih šematizmih, kar pomeni, da je zapustil Družbo Jezusovo (za podatke se zahvaljujem p. Marjanu Steinerju DJ iz Zagreba).

⁴⁶ Michaela Freemanová, Škroup [Škraup], Jan Nepomuk, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 23, 2. izd., London 2001, 482. Jan Nepomuk Škroup (Osice, Češka, 15. 9. 1811 – Praga, Češka, 5. 5. 1892) je v Pragi študiral na gimnaziji in na visoki tehnični šoli. Šele po tem študiju se je posvetil glasbi, ki jo je že od mladosti gojil, saj je bil pri devetih letih cerkveni pevec, organist, pri enajstih pa je že zložil svojo prvo mašo. Svoje glasbeno delovanje je delil med cerkveno in gledališko glasbo. Med letoma 1838 in 1845 je bil zborovodja pri križnikih, od leta 1845 do 1887 pa kapelnik v stolnici sv. Vida. Škroup je bil zelo plodovit skladatelj, saj je napisal več sto skladb, med njimi opere, maše, rekvieme, litanije, graduale in ofertorije, kakor tudi teoretičnih knjig.

⁴⁷ Josef Fabián, Pred povzdigovanjem A, *Cerkveni glasbenik* 12 (1889), 36.

⁴⁸ Fabián Josef, v: *Československý hudbní slovník I*, Praha 1896, 301. Josef Fabián (Luštěnice, okraj Mladá Boleslava, Češka, 1835 – Pelhřimov, Češka, 28. 12. 1902) je bil učiteljev sin. Na priporočilo Zvonařa je bil zborovodja Čitalnice v Ljubljani, kjer so izvedli njegovo glasbo k igri J. N. Stěpanka *Berounski kolač* (Bob iz Kranja), ki so jo zmotno pripisovali Kliciperi. Kot častnik se

3.5 *Večni Oče, vse dobrote* (SG 414) je najprej objavil Anton Foerster v pesmarici *Cecilija 1883*, za njim pa skoraj vse pesmarice. Skladatelj napeva je Robert Führer.⁴⁹

3.6 *Molim te ponižno* (SG 464) je zložil poljski salezijanec Anton Hlond,⁵⁰ ki je nekaj časa deloval na Rakovniku v Ljubljani. Napev je bil prvič objavljen v pesmarici *Hvalimo Gospoda 1979* (št. 276).

3.7 *O Srce Božje* (SG 155) je bil prvič objavljen v *Cerkveni ljudski pesmarici 1961* (št. 146) z opombo, da je »poljski napev«, nato sta ga objavili še pesmarici *Hvalimo Gospoda 1979* (št. 98) in *Slavimo Gospoda 1988* (št. 155).

Dodatek: Slovenski napevi v hrvaški pesmarici. Slovenska pesmarica *Slavimo Gospoda 1988* ima s hrvaško cerkveno ljudsko pesmarico *Pjevajte Gospodu pjesmu novu* številne skupne napeve.

1) Skupni napevi:

a) Od drugod:

- Lurška, *Zvonovi zvonijo* (SG 222) – *Sred te pečine* (št. 798 – »Francuska«).
- J. F. Wade, *Hitite, kristjani* (SG 43) – *Pristupite vjerni* (št. 832 – »G[regorijanski] K[oral]«).
- F. Gruber, *Sveta noč* (SG 57) – *Tiha noč* (št. 834 – »Austrija«).
- J. N. Škroup, *V prestol slave vekovite* (248) – *Jekni, pjesmo* (št. 847).

b) S Slovenskega na Hrvaško:

- I. Hladnik, *Presveto Srce, slavo* (SG 153) – *U slavu svetog Srca* (št. 756).
- A. Hribar, *Ti, o Marija* (SG 212) – *Djevice nevina* (št. 766).
- *Lepa si, lepa si, roža Marija* (SG 176) – *Lijepa si lijepa* (št. 767 – nekoliko prirerjena).

je leta 1866 prostovoljno udeležil vojaških pohodov, po vojni pa je bil pisarniški uslužbenec na Kranjskem (Novo mesto, Kranjska Gora). Od 31. 12. 1870 je na lastno prošnjo šel za ravnatelja kora dekanijske cerkve v Pelhřimovo, kjer je prek 30 let vodil glasbeno življenje kot zborovodja pevskega društva Zaboje, dirigent ljubiteljskega orkestra in glasbeni pedagog. Občasno je tudi skladal, npr. *Oče večni v visokosti*.

⁴⁹ John Tyrrell, Führer, Robert (Jan Nepomuk), v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 9, 2. izd., London 2001, 332. Robert Führer (Jan Nepomuk) (Praga, Češka, 2. 6. 1807 – Dunaj, Avstrija, 28. 11. 1861) je bil učenec organista Vitaška. Od leta 1823 je bil stolniški pomožni organist, od leta 1826 pa drugi organist. Po Vitaškovi smrti leta 1839 je postal stolniški organist in pustil organistovsko službo v samostanu na Strahovu, ki jo je opravljal od leta 1829. Leta 1830 je postal eden prvih učiteljev na praški Orglarski šoli, vendar so ga zaradi njegovega nerednega življenja leta 1845 odslovili.

⁵⁰ Bogdan Kolar, *In memoriam II*, Ljubljana 1997, 53–56. Anton Hlond (Kosztowy, Poljska, 13. 6. 1884 – Czerwiensk, Poljska, 13. 5. 1963) je kmalu vstopil v salezijansko družbo; filozofijo je študiral v Rimu in leta 1903 promoviral; teologijo je študiral zasebno in bil leta 1909 v Ljubljani posvečen. S poljskimi kleriki je ostal v Sloveniji do leta 1914, ko se je vrnil na Poljsko in opravljal tam številne predstojniške službe. Leta 1916 je v Przemyslu ustanovil višjo šolo za cerkveno glasbo, ki deluje še danes in se je ves čas delovanja uveljavila z uglednimi glasbenimi imeni: na njej so se izsolali predvsem organisti. Na vseh delovnih mestih se je ukvarjal tudi z glasbo, svoje skladbe pa je objavil s psevdonimom Chlondowski.

c) S Hrvaškega na Slovensko:

- A. Smolka, *Pojte, hribi in doline* (SG 151) – *Do nebesa nek se ori* (št. 753).

2) Medsebojni vpliv:

a) S Slovenskega na Hrvaško:

- J. Gržinčič, *Marijo, o Marijo* (št. 765).
- *Marijo, svibnja kraljice* (št. 778 »Slovenija«), ni jasno, za kateri napev gre.

b) S Hrvaškega na Slovensko:

- *Tebe ljubi moja duša* (SG 453).

Zanimivo je, da so vsi ti napevi v hrvaški pesmarici v dodatku.

Fremde Melodien im kirchlichen Volksgesangbuch *Slavimo Gospoda*

Zusammenfassung

Etnisch gesehen liegt Slowenien inmitten von Europa, es ist nämlich der einzige slawische Staat, der sowohl an die Germanen im Norden als auch an die Romanen in Westen angrenzt. In diesem Sinne ist Luschari ein Zentrum Europas. Es darf deshalb nicht verwundern, dass Melodien aller Nachbarvölker unter die slowenischen Volkskirchenlieder Eingang gefunden haben: der Germanen, der Romanen und von anderen slawischen Völkern. Als fremde Melodien sind diejenigen zu betrachten, die entweder einen nichtslowenischen Verfasser haben (wobei natürlich der in Slowenien lebende Foerster nicht mitgezählt wird) oder die tatsächlich in fremden Liederbüchern zu finden sind. Unter den Liedern ohne bekannten Verfasser dürfte es noch viel mehr solche geben, doch fehlt für ihre fremde Herkunft der endgültige Beweis. Wie groß ist ihr Anteil? Im letzten kirchlichen Volksliederbuch *Slavimo Gospoda* aus dem Jahre 1988 kommen etwa 300 Liedmelodien vor, wenn die Messgesänge und Litanei-Kehrverse nicht berücksichtigt werden. Mit Sicherheit stammen 24 Melodien aus der Fremde, was genau 8 % des Gesamtbestands dieses Liederbuchs ausmacht. Diese fremden Melodien kann man nach europäischen Völkern gruppieren: germanische (bzw. angelsächsische) gibt es 13, davon 11 deutsche und 2 englische; romanischen Ursprungs sind vier, zwei italienische und zwei französische; slawische gibt es sieben, zwei kroatische, drei tschechische und zwei polnische.

Mesto in glasba

Stane Granda

Slovenska krajevna zgodovina je na Slovenskem izjemno bogata. Lahko celo za-trdimo, da je zanimanje zanjo v porastu. Poleg *Kronike*, časopisa za slovensko krajevno zgodovino, ki izhaja že petdeset let in nima težav s prispevki, izhajajo številni krajevni zborniki. Čeprav nekateri njihovo kakovost ocenjujejo negativno, to se kaže predvsem v nepriznavanju znanstvene vrednosti njihovih člankov, pa je treba poudariti, da v povprečju niti ne zaostajajo za vrsto strokovnih revij, ki jih imajo in vrhunske. V njih je vrsta temeljnih razprav, mikro študij, ki edino lahko spreminjajo sprejete splošne ocene ali pa jih vsaj relativizirajo. Priznati je tudi treba, da je v njih v zadnjem času vrsta člankov, ki so metodološko na ravni najnovejših trendov v stroki.

Če skušamo v krajevnih zbornikih oceniti odnos do umetnosti, katere del je tudi glasba, lahko zapišemo, da je dokaj dobro in kakovostno zastopana. Ko pa umetnostni del razčlenimo, pridemo do zaključka, da to velja predvsem za arhitekturo, slikarstvo in kiparstvo. Tudi besedna umetnost je dokaj častno zastopana, saj ima literatura v slovenskem zgodovinskem spominu posebno mesto. Povsem drugače pa je, ko iščemo v krajevnih zbornikih vesti o glasbi. Sem pa tja zasledimo vesti o kakšnem skladatelju, običajno v novejšem času po zaslugi Eda Škulja tudi opise orgel, mogoče je objavljena tudi kakšna vest ali vsaj fotografija krajevne godbe, potem pa se vsa zgodba bolj ali manj konča.

Kot izhodišče za to razmišljanje bom vzel Novo mesto. To ima po zaslugi Ivana Vrhovca¹ že razmeroma staro, pa še vedno nepreseženo monografijo o svoji preteklosti. Dopolnjevali so ga številni avtorji, najbolj sistematično Janko Jarc.² O možu, ki mi je v življenju storil veliko dobrega in sem svoje znanje gradil v veliki meri tudi na njegovih spoznanjih, sem pred časom zapisal, da ni imel posebnega odnosa do glasbe, kar pa ni res.³ Mogoče ni bil dober pevec, vendar je dneve doma praktično preživel ob glasbi. Poslušal jo je tudi takrat, ko je študiral oziroma pisal. Če prebiramo njegove članke in razprave o Novem mestu, bomo sicer zasledili tudi vesti o glasbenikih, na primer Parmi in Kozini, vendar bolj kot dijakih novomeške gimnazije in manj kot glasbenikih. Naj na tem mestu ponovim dejstvo, da je bil prav Janko Jarc pobudnik in priganjač Kozine za njegovo nedokončano simfonijo o Novem mestu. Podrobnejše podatke o tem, kakšno je bilo resnično glasbeno življenje v Novem mestu v obdobjih, ki jih obravnava, pa bomo zaman iskali. Mogoče je izjema novomeška godba, katere

¹ Ivan Vrhovec, *Zgodovina Novega mesta*, Ljubljana 1891.

² Njegova bibliografija je objavljena v Jarčevem zborniku. Prim. *Jarčev zbornik*, Novo mesto 1993.

³ Stane Granda, Ljubil je življenje, *Rast* 14 (2003), 531–541.

sloves je v začetku druge polovice 19. stoletja segel tudi v Ljubljano. O njej je napisal monografijo Bogo Komelj.⁴

Vprašanje, ki si ga tu zastavljamo, ni vprašanje znanja in vedenja o glasbi. V bistvu je dvojno. Prvo je poslušanje vsakodnevno življenje, drugo je o mestni oziroma krajevni resnični kulturi. Razpravljanje o vlogi glasbe v vsakdanjem življenju, tudi pri Slovencih, je v bistvu odveč, saj nam o tem že veliko govorijo tiskane in zvočne izdaje slovenskih ljudskih pesmi in ne nazadnje tudi panjske končnice, kjer podobe muzikantov niso redke. Krajevna resnična kultura brez glasbe sploh ni mogoča. Na eni strani ni nobena ljudska veselica, noben semenj, nobeno žeganje, noben prepustni čas itd. minil brez glasbe. Popolnoma jasno je, da če izhajamo iz Novega mesta, tudi življenje na bližnjih gradovih ni moglo iti, zlasti ob godovanjih ali okroglih jubilejih ter porokah, brez kakovostne in zahtevne glasbe. Dosedanji viri za Dolenjsko, kjer velja za Krko, da je dolina gradov, o tem bolj ali manj molčijo. Da pa je vendar tak način zabave obstajal, vem iz zanimive pripovedi pokojnega Draga Šproca, odličnega violinista, ravnatelja novomeške glasbene šole in vodje novomeškega salonskega orkestra v Novem mestu v času moje mladosti. V tridesetih letih 20. stoletja je bil član novomeške inštrumentalne skupine, ki so jo občasno najeli nekateri dolenjski graščaki, na primer hmeljniški Wamboldti. Z njim sta bila vsaj še brata Strajnar in mogoče še kdo. Na dan, ko so bili povabljeni, so se peš odpravili na grad, se tam po prihodu ocedili in popravili obleke in nato zabavali člane družine in povabljene goste. Ali so igrali zgolj koncertno ali pa tudi za ples, se več ne spominjam. Toda zdi se mi, da drugega ni bilo, vsaj ob njihovem muziciranju ne. Po končanem koncertu so se zopet peš odpravili domov. Zanimiva je anekdota, ko je Šproc, ki je bil silno natančen glede svoje violine, to nosil domov pod pazduho, v drugi pa violinski kovček. Ko so ga vprašali, kako more biti tako brezobziren do svoje velike ljubezni, poročen ni bil, jim je odprl kovček. Iz nje se je skoraj vsula potica in mesne dobrote, ki jih je dobil od grajske gospe kot »odpustek«. Ker polivinilnih vrečk še ni bilo, druge torbe tudi ni imel, nošnja culičice za takega gospoda pa ni bila primerna, je pač uporabljal violinski kovček. Vprašanje glede vloge glasbe na Dolenjskem v preteklosti se še zaostri, če pomislimo na stiški in kostanjeviški samostan oziroma njuna opata, ki sta dejansko bila, če odmislimo kneze Auersperge, največja dolenjska aristokrata. Da njune, ali če dodamo še omenjene kneze, njihove zabave niso bile brez zahtevnejše glasbe, je vendar jasno. Naj se na tem mestu spomnim še na pogosto izraženo mnenje dr. Danila Pokorna, da bi lahko bil glasbeni razvoj Jakoba Gallusa prav zato povezan tudi s Stično.

Kritično pa ni samo z viri, ampak tudi s tako imenovanim zgodovinskim spominom. Ko smo pred leti v Novem mestu obujali spomin na p. Hugolina Sattnerja, smo ugotovili, da je iz zgodovinskega spomina meščanov izginil. Razen resnih glasbenikov in cerkvenih pevcev ni zanj vedel skoraj nihče. Skladatelj Emil Hochreiter, tudi Novomeščan, jim je še manj znan. O tem, da je v Novem mestu umrl Anton Foerster, moji rojaki ne vedo. Pobuda, da bi mu postavili spominsko ploščo, je ostala brez odmeva. Svoje čase sem domneval, da jih je vse zasenčil Ignacij Hladnik, ki je bil tudi družabno izjemno aktiven, pa žal tudi to ni res. Tudi pobuda za spominsko obeležje, posvečeno njemu, ni našla odmeva. Da zna biti zgodovina glasbe še kako ideološka, govori tudi dejstvo, da Ludvika Potokarja in njegovega izjemnega delovanja v času med obema svetovnima vojnama, razen njegovih pevcev in poslušalcev, kolikor so še živi, nihče ne

⁴ Bogo Komelj, *130 let godbe na pihala Novo mesto: 1848–1978*, Novo mesto 1978.

omenja. Politično je bil pač drugače usmerjen, bil je politični emigrant, in to je bilo za nekdanji režim dovolj, da je moral ne v pozabo, ampak neobstojnost. Njegovi spomini, v bistvu najboljši dokument o kulturnem, zlasti glasbenem življenju v času med obema vojnama v Novem mestu, menda obstajajo v dolenski metropoli zgolj v kopiji. Niti ne kot originalna knjiga.⁵ Naj poudarim, da mesto nima takega odnosa do vseh vej umetnosti. Božidar Jakac, Vlado Lamut in med literati zlasti Dragotin Kette, Janez Trdina žal že manj, so še vedno v zgodovinskem spominu precejšnjega dela kulturne javnosti in povprečnih dijakov srednjih šol dobro prisotni.

Razkorak med vlogo in prisotnostjo glasbe in glasbenikov v preteklosti v realnosti in odmevi v virih in literaturi je dejansko težko pojasniti. Verjetno je treba izhajati iz dejstva, da si povprečni normalni ljudje kot poslušalci, ali pa tudi pevci, običajno imen skladateljev ne zapomnijo. Bolj pravzaprav izvajalce. Naslednji problem je nedvomno notna pisava, ki jo obvlada zelo malo ljudi. Spominjam se, da smo otroci v Novem mestu še najbolj brez zadrege in slabe vesti uničevali potiskan notni papir iz zapuščin uglednejših meščanov, ki ga je sosed grobar, ko je pospravljajal za pokojnimi, vozil domov in nato na odpad. Kot član otroškega cerkvenega pevskega zbora sem videl pod odrom v dvorani frančiškanskega samostana cele kupe popisane notnega papirja, spominjam se, da je bil na nekaterih listih kot avtor naveden Ignacij Hladnik, pa nas zaradi njegovega uničevanja ni nihče preganjal. Ne nazadnje pa tudi notni material v številnih naših cerkvah in župniščih daje podobno žalostno sliko. Tretji vzrok za take razmere pa je gotova tudi glasbena moda, priljubljenost neke glasbe, ki se razmeroma hitro spreminja. Prav to je bil verjetno tudi eden izmed vzrokov, da so knjigovezi v prejšnjih stoletjih v platnice vdělali toliko notnega gradiva.

Poleg teh »ljudskih vzrokov« za tako stanje pa obstajajo tudi strokovni vzroki. Če začnem pri svoji stroki, moram omeniti, da arhivska in splošna bibliotekarska služba zlasti do koncertnih lističev in listov običajno nima tako skrbnega odnosa kot do drugih vrst gradiv. Naslednje vzroke pa je že treba iskati kar v muzikologiji, ki je na Slovenskem razmeroma mlada znanost in ne zna ali pa še ne zmore prodreti v širšo javnost. Tu ne gre za vprašanje kakovosti dela muzikologov, ampak za njihov odnos in odgovornost do javnosti. Problem je v nekem smislu podoben onemu, ki ga je povzročila slovenska arheologija, le posledice so različne. Ta se je, razen redkih izjem, vse do nedavna, do izida knjige *Zakladi tisočletij*⁶ zapirala v svoj slonokoščeni stolp znanstvenosti. Tega izraza ne uporabljamo pejorativno, toda dejstvo je, da običajni državljani ne bo šel brat, ne *Arheološkega vestnika* niti ne bo prebiral specialnih arheoloških publikacij. Ker je bilo zanimanje za to problematiko veliko, so številni začeli slediti »venetologom«. Njihove ponudbe je bilo veliko več kot arheološke. Naj na tem mestu omenim, da je privržence venetoloških teorij mogoče zaslediti tudi med etnomuzikologi, kar pa je bolj krivda zgodovinarjev kot arheologov. Muzikologi so zlasti v zadnjih letih razvili izjemno dejavnost. Bolj kot na osrednje glasilo mislim na zbornike, posvečene posameznim skladateljem. Jezik v njih ni toliko zahteven, da ga ne bi mogel vsak razumeti, vendar odlični zborniki ne pridejo do preprostih bralcev, ki imajo seveda neko averzijo do znanstvene

⁵ Dopuščam možnost, da jo je po svojih zvezah bolj ali manj ilegalno nabavil za študijsko knjižnico Mirana Jarca v Novem mestu Bogo Komelj.

⁶ Dragan Božič, *Zakladi tisočletij: Zgodovina Slovenije od neandertalca do Slovanov*, Ljubljana 1999.

literature. Tako žal tudi Novomeščani ne poznajo zbornikov o svojih velikih rojakih s področja glasbe.⁷

Izhodov iz nenavadnih razmer na Slovenskem je več. Prvi bi bil, govorim iz lastnih izkušenj, da bi pri pouku glasbe v osnovnih in srednjih šolah dobili domači skladatelji več prostora. Seveda mnogi niso primerljivi s svetovnimi velikani, toda roko na srce, ali je treba tako redko slišati z naših koncertnih odrov starejšo slovensko glasbo? Ali je v primerjavi s sodobno, ki je ne manjka, res tako slaba ali pa nima dovolj močnih zagovornikov? Je vzrok v tantiemah? Ko se bo v slovenski zavesti spremenil odnos do glasbenega ustvarjanja Slovencev v preteklosti, ko ne bo samo Gallus, če malo pretiram, potem je pričakovati tudi drugačen odnos do lastne glasbene ustvarjalnosti. Vsekakor pa to še ne bo dovolj, ampak bo treba poskrbeti tudi za boljšo zastopanost slovenske glasbe v splošnih pregledih slovenske zgodovine. Muzikologi bodo morali več objavljati tudi v zgodovinskih revijah, da bodo problem kot tak dojeli tudi zgodovinarji. Kolikor je znano podpisnemu, je doslej glasbo, tudi s poslušanjem, vključeval v svoja predavanja ali seminarje samo Peter Vodopivec. Znano je, da je na glasbenem področju izjemno doma Igor Grdina in še nekaj jih je, ki jih je glasba spremljala od zibelke (Vasko Simoniti) ali pa so bili celo sami glasbeniki (Janez Cvirn), čeprav na zabavnem področju. Problem ni le v tem, da glasba ni ustežno zastopana, ampak da je zaradi njene odsotnosti naša podoba preteklosti napačna. Kako razumeti na primer slovenske tabore v letih 1868–1871, če ne vključimo v to petje narodnoprebudnih pesmi? Kako razumeti oziroma interpretirati znamenito sliko primorskih rekrutov z rutami »zavezanimi«⁸ usti, če ne razumemo pomena slovenskega petja? Kako razumeti na primer pripoved nekega domobranca, ki mi je pripovedoval, da mu ni nikoli žal, da je bil, kjer je bil, le partizani so imeli lepše pesmi. Spominjam se nekega radijskega intervjuja z znanim nekdanjim, sedaj žal že pokojnim pevcem starega Slovenskega okteta Božom Grošljem, ki je pripovedoval, kaj je pomenil njihov slovenski zbor v nemškem koncentracijskem taborišču. Razen nemškega in slovenskega so vse razpustili. Slovenski je bil preprosto prekvalititen, da bi se mu to zgodilo.

Naj se za konec vrnem v Novo mesto. Članek muzikologa Janeza Höflerja⁸ v *Kroniki* pred nekaj leti me je v bistvu opozoril, da z nastankom novomeškega kapitlja na prelomu 15. v 16. stoletje v Novem mestu nismo dobili samo prvih začetkov nekega zahtevnejšega šolstva, ampak tudi zahtevnejše glasbe, saj je bil temeljni namen kapiteljske šole predvsem vzgoja oziroma pridobitev pevcev, ki bodo sodelovali pri petih mašah v skladu s pomenom in veličino, kakršno je taka cerkvena ustanova predstavljala. Kako ustrezno vključiti glasbeno dogajanje v preteklosti v zgodovino Novega mesta, mi ostaja še velika uganka. Podobne težave imam trenutno pri pisanju zgodovine far Šmarjeta in Bela Cerkev. Tako sem sicer našel podatke o izvrstnem tamkajšnjem zborovodji na prelomu 19. v 20. stoletje, nadučitelju Gebauerju, ne morem pa ugotoviti, v čem je bila kakovost njegovega dela, zbora in kaj so peli. Ne le doma, tudi po drugih vaseh, kamor so jih vabili v goste. Podoben problem je z njegovim kasnejšim zborovodjem in skladateljem Fabijanijem. Njegov pevec je bil tudi moj stari oče in

⁷ V mislih imam zlasti *Foersterjev zbornik* (Ljubljana 1998), *Sattnerjev zbornik* (Ljubljana 1995), *Hochreiterjev zbornik* (Ljubljana 2001) in *Kozinov zbornik* (Ljubljana 2002).

⁸ Janez Höfler, Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, *Kronika* 15 (1967), 135–148.

menda oba njegova sinova. Bajе so tako peli, da so na koru ugasnile sveče. Kaj so peli, ne morem ugotoviti.

Sami zgodovinarji problema ustrezne zastopanosti slovenske glasbene preteklosti tako v splošnih pregledih kot lokalnih zgodovinah ne bomo rešili. Trenutno je to uspelo le Igorju Grdini z njegovo knjigo o Ipavcih.⁹ Potrebno je sodelovanje, pa tudi malo vsiljivosti. V imenu zgodovinske resnice!

Music and local history

Summary

Slovene historiography not only has an exceptionally rich tradition; in recent times it is as well experiencing a revival of some sort. Communes, local communities, towns, boroughs, villages, and parishes in particular are rivalling which will issue a more monumental and by content richer a miscellany. Even most eminent Slovene scientists are participating in these works. The majority of editors are striving to capture in the monographs not only the most significant facts but as well to present best possible the everyday life. In both cases, it is not possible to avoid music nor the composers and performers.

Music had an exceptionally important role in the history of Novo mesto as well. In the works on its history, we find quite some data about composers and performers of musical works yet almost entirely absent are data on concrete musical life. Here and there, programme leaflets can be found while notes on the quality of performances are rare.

Nothing else remains to Slovene local history but seeking new indirect sources for such issues. Some can be found in private legacies and in chronicles. Above all, it is necessary to mind that such data are passed to the archives that will prevent our descendants meeting with similar difficulties.

⁹ Igor Grdina, *Ipavci. Zgodovina slovenske meščanske dinastije*, Ljubljana 2001.

Pušeljč pa mora bit ...

Rože v slovenski ljudski pesmi

Zmaga Kumer

Slovenija je gotovo med najlepšimi deželami na svetu, saj je redkokje na tako majhnem prostoru nakopičene toliko vsakovrstne lepote. »Bogatiji narave pa je slovenski človek dodal še vsaktera bogastva svojega duha in srca.« (M. Zadnikar) Mednje spada zagotovo zavidanja vredna množina naše ljudske pesmi. Saj je nekdam pesem spremljala vse vsakdanje in praznično življenje ter v besedilih odseva, kar so naši ljudje čutili in doživljali v dolgi dobi nelahke zgodovine.

Kako bi mogla biti ljudska pesem brezbrizna do rož, ko so jih polna okna naših podeželskih hiš in vrtov ob njih? Kakor v resničnosti tako tudi v pesmi rože niso nepotreben okrasek, ampak znamenje zadržane čustvenosti preprostega človeka, ki zna s podobo iz narave okrog sebe namesto z množico besed povedati, kaj skriva v srcu. Potemtakem morajo tudi podatki o rožah v naši ljudski pesmi prispevati nekaj k poznavanju duhovne podobe Slovencev. Seveda pa je treba upoštevati vse zvrsti, iz vseh pokrajin in vseh časov.

Naša ljudska pesem je stvarna, drži se resničnosti in se zato poznavalcu hitro razkrije, kje je opravljen »zboljšujoč« poseg v besedilo, ali je bila pesem prenesena od drugod. Za zgled je lahko balada z začetkom *Po polju že rožce cvetėjo*, prevzeta iz nemškega izročila, pa je z nekaj »popravki« pri nas postala ljudska pesem.¹ Začetek besedila s »poljem« (npr. *Leži ravno polje; Po polju gre*; ipd.) je v slovenskih pesmih dokaj pogost, toda v nobeni ne cvetejo rože »po polju«, kvečjemu so »travniki ... z žlahtnimi rožcami razcvetljeni« (Š 2301).² Kakor v resnici so tudi v naši pesmi rože nasajene na vrtu, npr. *Stoji, stoji en vrtec lep, / vrtec z rožami nasájeni* (Š 774). Zanimivo je, da tudi v izvorniku nemške balade rože cvetejo na vrtu (*Es blühen drei Rosen im Garten*) in si je neznan slovenski prevajalec (ki je sicer ohranil izvorno kitično obliko) brez potrebe dovolil prevesti drugače.

Vrt je pri hiši ali na primerno oddaljenem prostoru ponavadi ograjen in enako tudi v pesmi; npr. *Tam je gartelc ograjen, / ves je z rožcam obsajen* (Š 781), *Lep je vrtec ograjen ...* (Š 1095), *... sredi polja vrtič, / ta vrtič ograjen* (Š 500) itd.

Seveda v vrtu ne rastejo samo rože, ampak še kaj drugega, in je dovolj velik, da se je mogoče v njem sprehajati, kakor pravijo pesmi, npr. *Po vrtu je špancierava* (PSD 389),³ *Po vrt špancira jungfrava* (PSD 402) ali *Po gartlc je špancierava* (PSD 414).

¹ Zmaga Kumer, »Po polju že rožce cvetejo ...« Prispevek k raziskovanju internetničnih vplivov v ljudski pesmi, *Muzikološki zbornik* 3 (1967), 113–121.

² Š = Karel Štrekelj, *Slovenske narodne pesmi*, zv. 1–4, Ljubljana 1895–1923, s števil zapisov.

³ PSD = Zmaga Kumer, *Pesem slovenske dežele*, Maribor 1975, s števil zapisov.

Vendar vrt ni prevelik, sicer ga ne bi bilo mogoče ročno obdelovati, kakor je rečeno v pesmi, npr. *Eden vrtec bom skopala, / noter drobne rožce sjala* (Š 2238), *Po pungradi špancierat grem, / le-te rože zalivat grem* (Š 1111).

Vrt postane lahko tudi grob in narobe. Npr. v pripovedi pesmi o nesrečnem lovcu, ki ga je v planini raztrgala zverina in je truplo priplavalo po vodi do ljubice, pravi dekle, da bo fanta

*v gartelj pokopala,
rožce bon po njemi sjala,
der (=kadar) bon dečla rožce plela,
pubiča bon v žinji (=mislih) mela.* (Š 241)

Obrazec o rožah, ki rastejo iz groba, se lahko pritakne pripovedni pesmi različne vsebine, če hoče pesem poudariti zvestobo ljubezni onstran smrti. Npr. v pesmi o študentu, ki je zapustil ljubico, ker je na željo staršev postal duhovnik in sta oba umrla med praznovanjem nove maše (Š 726–739), ali v pesmi »o furmanu«, ki je umrl od žalosti nad smrtjo ljubice (Š 741–747). Mrtva zaljubljenca sta bila pokopana vsak v svoj grob, eden na »sončni kraj«, drugi na »senčnega«, in iz vsakega groba je zrasla roža, npr.

*Iz njenega groba je izrasla
lepa bela lilija,
ž njegovga groba je izrasla
lepa rdeča gartoža.* (Š 743)

Šopek rož, »pušeljc«, je znamenje ljubezni. Vedno ga dá dekle fantu in on to pričakuje. Npr. v neki pripovedni pesmi vpraša:

*Dobro jutro, Micika,
jel mi boš dala pušelca ?* (Š 774)
ali v ljubezenski:
*Trgaj mi rožice,
delaj mi pušelček,
če si še dékle za mé !* (Š 2133)

Ker je šopek darilo, mora biti skrbno narejen, ne kakorkoli in je treba vedeti, s čim moraš povezati rože. Saj pravi dekle v pesmi: *Pušeljč bi delala, / pa ga ne znam* (Š 2033). In v neki drugi pove: *Bom pangelc (trak) kupila, / bom pušeljč povila* (Š 3175) ali: *Sem pušeljč nardila, / z žido (svilo, trakom) povila* (Š 4181). Če je spretna, si zna pomagati: ... *je pušeljč vezala / z zeleno travó* (Š 3908).

Lepota rož v šopku ni dovolj. Morajo biti tudi dišeče, če naj fant verjame, da mu je šopek dalo ljubeče dekle, npr.:

<i>Eno dekle sem ljubiu, ne ljubim jo več mi je pušeljč nardila, ki dišov ni več.</i> (Š 4178)	ali	<i>Eno ljubco sem ljubil, pa zame več ni, en pušeljč m je dala, pa nič ne diši.</i> (Š 4177)
--	-----	--

Zato je na vrtu ob hiši vedno rastle nekaj dišečega, npr. rožmarin.

*Vrtec mam ográjeni
za rožice rumene,
rožmarin zasájeni,
za pušcl bom ga mela. (Š 1110)*

V pesmih je rožmarin včasih označen kot nemški, npr.:

*... zelen pušcl ima
z rožmarina nemškega,
z nagelna rdečega. (Š 1566)*

Zakaj naj bi bil nemški, bo treba šele dognati. Vsekakor je rožmarin priljubljen zaradi duha, saj pravi ena mrliških pesmi, *da rožmarin imá svoj duh, / naj bo zélen al pa suh* (Š 6250). Tudi v šopku, ki so si ga nekdanje dekleta pripenjale na prsi ob posebni priložnosti, je ob nageljnu moral biti rožmarin, da je lepo dišalo.

Šopek je bil tudi poslovilno darilo za spomin, npr. ko je fant odhajal k vojakom, v tujino ali na vojsko. Po naših pesmih sodeč je bil ob slovesu kar obvezen, npr.:

*Dekle, dekle, delaj pušcl
za to rajžo žalostno!
Pa kako t ga bom nardila,
k sem premóčno žalostna?*

*Al vseglíh t ga bom nardila
z rožmarina nemškega,
s plavo žido ga povila,
s solzami ga frišala.*

*Na klobučk t ga bom pripela
z eno zlato knoflco,
de t ga ne bo burja vzela,
kadar boš na vojsko šo. (Š 1598)*

Zelo priljubljena, a razmeroma pozno je bila zapisana naslednja pesem:⁴

*Pozimi pa rožice ne cveto,
dekle, kaj pa za pušclček bo?
Pušcl pa mora bit, zélen al plav,
ž njim bom slovo jemav.*

Odreči fantu šopek lahko pomeni odpovedati mu ljubezen, npr.:

*Vlan si še pušcl
iz rožic dobil,
pa letas grmúšcl
ti dam iz kopriv. (Š 4461)*

⁴ V Štrekljevi zbirki je še ni v celoti, le nekaj verzov pri sicer drugačnem besedilu (gl. Š 1501). Tu je navedena prva kitica, kakor se navadno poje.

Za primer prerekanja med zaljubljenca naj bo navedena pesem, v kateri se dekle hvali, da bo z rožami iz svojega vrta goljufala fante. A njen fant jo zavrne, češ da ji to ne bo uspelo, ker so še druge lepše od nje, sicer pa jo bo zapustil, saj je ob vsakem obisku dobil drugega pri njej (Š 2233–38).

Včasih pa je dekletova odklonitev šopka upravičena. Npr. v eni pripovednih pesmi zavrne neznanega vojaka, ki jo prosi za šopek, češ da ga je dala že pred sedmimi leti svojemu fantu, ko je odhajal na vojsko. Njemu hoče ostati zvesta: če ga je sedem let čakala, da se bo vrnil, bo zdaj sedem let žalovala, če zve, da je umrl. Zdaj neznanji vojak pove, da je on tisti, ki ga je zvesto čakala, in jo vzame za ženo (Š 773–94).

V nekaj primerih pa dekle na fantovo vprašanje, ali mu bo dala »pušcl«, odgovarja, da mu je že dala *plavega iz srca ta-pravega, belega iz srca veselega, rdečega iz srca gorečega, rumenega iz srca zročénega* (Š 1590). Tu je očitno, da barva ni pomembna, marveč samo igra z ustrezno rimo.

Za našo ljudsko pesem je tudi značilno, da se videz dekleta ali fanta primerja z različnimi rožami ali »roža« sploh pomeni dekle oziroma ljubico. Za zgled nekaj primerov:

<i>Rdeča kakor gartroža, bela ko makov cvet.</i>	(Š 1035)	<i>Je lepa rudeča ko púrpeljica (= mak.)</i>	(Š 2548)
<i>Rdeča kakor rožica, bela je ko ajdov cvet.</i>	(Š 1514)	<i>Je dečva rdeča, ko roža cveteča.</i>	(Š 4511)
<i>Ljubi je lep kak klinčekov cvet.</i>	(Š 1085)	<i>Moj ljubi je lep ko fajdelov cvet.</i>	(Š 2900)
<i>Moj šocel je lep kakor lomberjev cvet.</i>	(Š 2907)	<i>Tam gor za belo Lublano ena roža prav lepo cveti in s tisto se bom jaz oženu, ker ona najbolj mi diši.</i>	(Š 1090)

Roža, ki nič ne diši, označuje navidezno ali nezvesto ljubezen, npr.:

*Eno rožco m je dala,
ni rdeča ne plava,
pa nič ne diši,
ker ljubezni nič ni.* (Š 4176)

Zanimivo je, da je v naši ljudski pesmi tudi trta *roža*, morda zato, ker je od pijač najbolj upoštevano vino. Piva ni v nobeni pesmi, žganje le izjemoma. Torej pojemo:

*Na svetu lepše rožce ni,
kot je ta vinska trta:
pozimi spi,
spomlad cveti,
v jeseni nam vince daje.* (Š 5495)

Venec iz rož je v svatovskih in mrliških pesmih prisposodba samskega stanu in dekletove nedolžnosti, ki jo je nekdam izročilo terjalo od neveste. V zelo znani in po vsem Slovenskem razširjeni pripovedni pesmi (z najpogostejšim začetkom *En pastirček krave pase*) je dekle skrivaj umorila svoje tri nezakonske otroke (enega vrgla v morje, drugega svinjam, tretjega skrila pod klado), da bi mogla kot nevesta priti k poroki z vencem na glavi. Ker pride resnica vedno na dan, tudi ta detomorilka ni ušla kazni.⁵

V nekaterih svatovskih pesmih pomeni venec tudi vse veselje, ki ga nevesta zapušča, ko vstopa med omožene, npr.:

*O srebrni venec moj,
jaz te denem proč nocoj,
s tabo sem se lepotila,
nič več te ne bom nosila!* (Š 5463)

*Rožce dišeče, cvetele so nam,
ptičke vesele so pele pred nam.
Zdaj pa s solznimi očmi
slovo jemljemo mi
od veselja in kratkih noči.* (Š 5411)

V nekaterih mrliških pesmih je življenje primerjano vencu, npr. če gre za smrt mladega dekleta:

*Mela sem venček lep,
štiriindvajset let,
zdaj ga pa hoče sam Jezus imet.* (Š 6308)

Ko dekle govori o svoji prihodnji smrti, pravi:

*Kadar jaz umrla bom,
venec lep imela bom,
z rožmarina nemškega,
z naglna rudečega.*

*Bom na pare vložena,
belo bom oblečena,
venec bo pa lep zelen
mi na glavo položen.* (Š 6253)

Ker se smrt ne predstavlja samo kot »bela žena, božja dekla«, ampak tudi kot okostnjak s koso, je v nekaterih pesmih človek primerjan roži, ki jo kosec pokosi in se zato hitro posuši, npr.:

*Rožice vse cvetejo
po zelenem travniku,
kosec pride, pokosi,
sonce pride, posuši,
tak si ravno človek ti.* (Š 6125)

Tudi v vojni pobiti so kakor rože:

*Sabljice se bliskajo,
puše močno pokajo,
ljudje po tleh leže
kakor rožce pod kosó.* (Š 7192)

⁵ Zmaga Kumer, *Balada o nevesti detomorilki*, Ljubljana 1963.

Seveda se rože pojavljajo tudi v ljudskih nabožnih pesmih, npr. skupaj s trto in pšenico v evharističnem motivu:

- | | |
|--|---|
| <p>1. <i>Stojí, stojí ravno poljé,
na ravnem polju rožce tri.</i></p> <p>2. <i>Ta prva rožca je le-tá:
Preljuba rmena pšénica.</i></p> <p>3. <i>Pr vsak svet maš jo nucajo
za ljubo sveto hostijo.</i></p> <p>4. <i>Ta druga rožca je le-tá:
Preljuba vinska trtica.</i></p> | <p>5. <i>Pr vsak svet maš jo nucajo
za ljubo sveto Rešnjo kri.</i></p> <p>6. <i>Ta tretja rožca je le-tá:
preljuba Dvica Márija.</i></p> <p>7. <i>Ki nam rodila Jezusa,
našga kralja nebeškiga.</i></p> <p>8. <i>Ki stvaru je nebó, zemljó,
človeku dal dušo, teló.</i></p> |
|--|---|
- (Š 5067)

Med nabožnimi pesmimi na Slovenskem prevladujejo Marijine. V pesmih je morda najznačilnejši naslov Jezusove matere *Marija sedem žalosti*, saj je moral naš narod vso svojo zgodovino prenašati tolike in tako hude preskušnje, da se je naravno zatekal k sočutni priprošnjici *Žalostni Materi božji*. Sicer pa pesmi imenujejo Marijo kar »rožo«, npr.:

- | | |
|--|--|
| <p><i>Lepa roža, Mati božja,
Marija sedem žalosti.</i></p> <p style="text-align: right;">(Š 6480)</p> <p><i>O lepa rožca Márija,
skóz vas sonce sije.</i></p> <p style="text-align: right;">(Š 6571)</p> | <p><i>Žlahtna roža, Mati božja,
celih sedem žalosti.</i></p> <p style="text-align: right;">(Š 6482)</p> <p><i>Angelc v nebesih hodijo,
rožo Marijo kronajo.</i></p> <p style="text-align: right;">(Š 6522)</p> |
|--|--|

Marijino čiščenje je utemeljeno z njenim božjim materinstvom. V legendarnih pesmih nastopa skoraj redno z Jezusom v naročju. Evangeljska poročila o Mariji so dokaj skromna. Ljudski pobožnosti niso zadoščala, zato jih je v pripovedih in pesmih dopolnjevala po svoje in nekatere snovi iz splošno evropskega krščanskega izročila upesnila v slogu ljudske govornice. Npr. Marijino deviško spočetje je izraženo s prisposodob:

- | | |
|--|--|
| <p><i>Marija rožče trga
v vrtu zelenem.
Bo pušelj naredila
za svetga Jožefa.
To prvo rožco trga,
to belo lilijo.</i></p> | <p><i>To drugo rožco trga,
rdečo gartrožo.
To tretjo rožco trga,
rdeči nageljček.
Je pušelj naredila
za svetga Jožefa.</i></p> |
|--|--|
- Je ti pušeljc podehníla,
zanosila Jezusa.*
- (Š 4757)

Milosti, ki jih Marija posreduje, imajo v pesmih podobe rož, šopkov ali vencev. Ob prazniku vnebovzjetja naj bi npr. dekletom dala »rdeče krancelne«, fantom »zlate pušeljce«, zakonskim ženam »bele lilije«, možem pa »plave lilije« (Š 6517).

V Marijini pesmi, ki so jo ponekod peli kot jutranjico na koncu svatbe, pa je obdarovana Marija:

*... možje darujejo
za to lepo gartrožo.
To ni nobena gartroža,
Marija je brez madeža. (Š 4898)*

Ob Mariji je v pesmi tudi Jezus prištet med rože, npr.:

*... to ni nobena lilija,
... to je Marija vsmiljena.
... to ni nobeden rožmarin,
to je Jezus, Marijin sin. (Š 4907)*

Obstajajo pa še drugačne primerjave, npr.:

*Prelep je zelen roženkraut,
še lepši je Marijin gvant (= oblačilo)
Prelep je zelen majerón,
še lepši je Marijin tron.
Na svet pa lepšga cira (= okrasa) ni,
kakor Marija v tron stoji. Itd.⁶*

Take primerjave so priložnost za ljudsko domiselnost in spretnost v rimanju, hkrati znamenje za prisrčno preprosto pobožnost.

Večji narodi od slovenskega so na svetu, za slavnejše se imajo, za imenitnejše, toda komaj kateri ima tako bogato, raznovrstno ljudsko pesemsko izročilo kakor slovenski. Zakoreninjeno je globoko v naši zemlji, izročeno v neizumetničeni, stvarni ljudski govorici.

*Vsaka pesem – roža cvetoča, vsaka kakor rožmarin dišeč, šopek iz njih, s črno žido povit, pa Danilu Pokornu
prijatelju spleten,
na grob položen,
za vselej v spomin ...*

⁶ Zmaga Kumer, Lepa si, roža Marija, *Zbirka slovenskih ljudskih pesmi o Mariji*, Celje 1988.

Ein Büschel musst mir schenken ...
Die Blumen im slowenischen Volkslied

Zusammenfassung

So wie die Blumen zum Schmuck der Häuser und Gärten in Slowenien gehören, spielen sie auch im Volkslied eine wesentliche Rolle. Anhand von vielen Beispielen wird gezeigt, was bedeutet ein Blumenstrauß den Liebenden, wie verschieden ein Kranz verwendet wird, welchen Blumen die Schönheit der Mädchen verglichen wird und wie das vergängliche Menschenleben einer Blume ähnlich ist. In den geistlichen Liedern wird die Muttergottes als Rose geehrt.

Bibliografija Danila Pokorna

Darja Frelih

Uvod

Bibliografija zajema delo dr. Danila Pokorna, ki je povezano s področjem glasbe oziroma muzikologije. Njegovo obravnavanje glasbenih vsebin je po eni strani zavezano strogim znanstvenim načelom, po drugi strani pa strokovne teme obravnava bolj ali manj poljudno, odvisno od tega, kateri vrsti občinstva so njegovi prispevki namenjeni oziroma katera vrsta založbe ali medija jih je objavila. Bibliografija ima pet poglavij, ki so jih narekemale sama narava gradiva kot tudi bibliotekarska oziroma muzikološka stroka. V poglavju **Monografije** so v prvem podpoglavju zbrana Pokornova samostojna avtorska dela, v drugem podpoglavju pa tista monografska dela, ki jih je podpisal kot samostojen urednik ali v sodelovanju z drugim(i) urednikom (uredniki). Drugo poglavje **Članki** je razvrščeno v tri podpoglavja: Znanstveni in strokovni članki, Komentarji, eseji, razgovori ter Enciklopedična in leksikalna gesla. Delitev člankov v podpoglavja po eni strani prinaša večjo preglednost, po drugi strani pa deluje umetno, saj je rezultat nekakšne zunanje prisile, da je treba rezultate v znanosti tudi meriti; povzeta in prirejena je po že obstoječih delnih bibliografijah ter ustrezno dopolnjena. Tretje poglavje, **RTV prispevki**, vsebuje v prvem razdelku posamezne radijske oddaje oziroma njihove cikle, ki jih je dr. Pokorn pripravil v času svojega urednikovanja na Radiu, nekatere tudi pozneje; sam v poročilih omenja še »čez sto drugih oddaj«, ki pa niso dokumentirane. Drugo podpoglavje zajema njegove prispevke za televizijo, v tretjem podpoglavju, ki bi, vsebinsko gledano, lahko bilo tudi samostojno, pa so zbrana vsa tista glasbena dela skladateljev, ki jih je dr. Pokorn transkribiral za izvedbo in so bila, z izjemo enega, tudi posneta za radijski arhiv. Četrto poglavje **Predavanja** vsebuje le tiste posamezne bibliografske enote, ki niso zajete že v podpoglavju II a Znanstveni in strokovni članki (v simpozijskih zbornikih objavljena predavanja). Peto poglavje zajema avtorjeve samostojne ali na simpozije vezane **Razstave**.

Posamezne bibliografske enote so v poglavjih in podpoglavjih nanizane kronološko (od starejšega k novejšemu), v okviru posamezne letnice izida pa po abecednem redu. Istovrstni prispevki, npr. komentarji h koncertom Simfonikov RTV, so razporejeni glede na datume koncertov (od leta 1980 dalje).

V istem poglavju (II b) je prikazano tudi Pokornovo delovanje v okviru festivala Komorna glasba 20. stoletja v Radencih, čeravno bi del te dejavnosti sodil tudi v poglavje o njegovem uredniškem delu; v bibliografiji navedeni primeri kažejo, da je bil verjetno največkrat urednik programske knjižice in pisec koncertnih komentarjev v eni osebi, včasih morda samo pisec komentarjev, kar iz knjižic ni vselej jasno razvidno. Komentirana komorna dela, izvajana v Radencih, niso posebej navajana, saj bi močno

povečala obseg bibliografije. Pokorn je v Radencih nastopal tudi kot moderator kolokvijev, okroglih miz oziroma strokovnih srečanj, kar v bibliografiji ni posebej navedeno. Enako velja tudi za organiziranje simpozijev in drugih znanstvenih sestankov v okviru SAZU oziroma ZRC SAZU.

Zbirka *Ars musica Sloveniae* bi prav tako sodila v poglavje o Pokornovem uredniškem delu; na njegovo pobudo je začela izhajati leta 1979 in vsebuje vsaj 12 gramofonskih plošč s temeljnimi deli iz zgodovine slovenske glasbe (srednjeveški koralni zapisi, protestantske pesmi, Gallus, Dolar, Schwerdt, Linhart – Babnik – Novak, Pollini, Parma, Benjamin in Josip Ipavec). V poglavju II b so (ob drugih ploščah) navedene le tiste iz omenjene serije, kjer je bil Pokorn tudi avtor spremnega komentarja.

V bibliografijo niso vključena poročila o raziskovalnem delu z naslovom Temeljne raziskave slovenske glasbene preteklosti (1983–1985; 1991) ter Naravna in kulturna dediščina slovenskega naroda (1987–1988), v katerih je Pokorn naveden kot avtor oziroma soavtor in ki jih COBISS prikaže med rezultati poizvedovanja (Pokorn, monografije).

Bibliografske enote so označene z zaporednimi številkami; te se navezujejo na **imensko kazalo**, ki na koncu dopolnjuje bibliografijo.

Pregled poglavij v bibliografiji:

I Monografske publikacije

- a) Avtorske
- b) Uredniške

II Članki

- a) Znanstveni in strokovni prispevki
- b) Komentarji, eseji, razgovori
- c) Enciklopedična in leksikalna gesla

III RTV prispevki

- a) Radijske oddaje
- b) Televizijske oddaje
- c) Transkripcije izvedenih del

IV Predavanja

V Razstave

Seznam uporabljenih kratic:

COBISS	Kooperativni online bibliografski sistem in servisi.
HAZU	Hrvaška akademija znanosti in umetnosti
JLZ	Jugoslovanski leksikografski zavod
JRT	Jugoslovanska Radiotelevizija
RTV	Radio-televizija
SAZU	Slovenska akademija znanosti in umetnosti
SF	Slovenska filharmonija
SOKOJ	Savez organizacija kompozitorja Jugoslavije
ZRC	Znanstvenoraziskovalni center
s. l.	sine loco [brez navedbe kraja natisa]

Uporabljeni viri:

COBISS, Bibliografije raziskovalcev

Biografije in bibliografija raziskovalcev Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU. Knjigi 2 in 3: 1976–1985; 1986–1995. Ljubljana, SAZU 1988; 1998

Letopis SAZU 31–47. Ljubljana 1980–1996

NUK, Bibliografija: Pokorn, Danilo [zbirni katalog člankov]

NUK, Glasbena zbirka: Koncertni listi SF in Simfonikov RTV, Katalogi plošč idr.

Radio Slovenija, arhiv–fonoteka

I Monografske publikacije**a) Avtorske**

1. *Karel Maria von Weber*. Ljubljana, Prosvetni servis 1961. 27 str. (Umetnost in kultura, 19).
2. *Obrazi iz slovenske glasbene preteklosti*. Ljubljana, Sosvet za klube pri Svetu Zveze Svobod in prosvetnih društev Slovenije 1962. 22 str. (Umetnost in kultura, 25).
3. *Slavko Osterc. Ob sedemdesetletnici njegovega rojstva*. Ljubljana, Prosvetni servis 1965. 32 str. (Umetnost in kultura, 51).
4. *Slavko Osterc. Življenje in delo*. Diplomaska naloga. Ljubljana 1968. 74 str. [Tipkopis].
5. *Amandus Ivančič in njegovo posvetno skladateljsko delo*. Inavguralna disertacija. Ljubljana, 1977. 174 str. [Tipkopis].
6. *Catalogue of Music Recordings*. Beograd, Jugoslovenska Radio-Televizija 1978. 185 str. [Soavtor].
7. *Amandus Ivančič, Sonate a tre*. [Spartiral, revidiral in uvod napisal Danilo Pokorn; generalni bas izdelal Pavel Šivic]. Ljubljana, SAZU 1983. Partitura. XXI, 67 str. (Monumenta artis musicae Sloveniae, 1).
8. *Amandus Ivančič, Simfonije za dve violini in bas. Symphonies for two violins and bass*. [Spartiral, revidiral in uvod napisal Danilo Pokorn; generalni bas Pavel Šivic]. Ljubljana, SAZU 1984. Partitura. XVI, 47 str. (Monumenta artis musicae Sloveniae, 3).
9. *Uroš Krek. Katalog skladb. Catalogo delle opere. Systematisches Werkverzeichnis. Liste systematique des oeuvres. List of works*. Udine, Pizzicato Edizioni Musicali; Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia 1999. 31 str.

b) Uredniške

10. *Koncertni list 11–14*. Ljubljana, [Slovenska filharmonija, Koncertna direkcija, RTV Ljubljana] 1961/62–1964/65. [Sourednik].
11. *Ivo Petrić, Sergej Prokofjev*. Ljubljana, Prosvetni servis 1962. 19 str. (Umetnost in kultura, 33).
12. *Catalogue of Music Recordings*. Beograd, JRT 1978. 185 str. [Sourednik].
13. *Zvuk*. Sarajevo, [SOKOJ idr.] 1978 [št. 4]–1986 [št. 3–4]. [Sourednik].
14. *Slovenska opera v evropskem okviru. Ob njeni 200-letnici. Simpozij 20.–21. oktobra 1982. The Slovene opera within the European framework. On the occasion of its*

- bicentenary. Symposium October 20–21, 1982.* Ljubljana, SAZU 1982. 159 str. [Sourednik].
15. *Jacobus Gallus and his time. Jacobus Gallus in njegov čas. Symposium. Simpozij, 23.–25. oktober 1985.* Ljubljana, SAZU 1985. 168 str. [Sourednik].
 16. *30 let Simfonikov RTV Ljubljana.* Ljubljana, RTV Ljubljana 1985. [20] str.
 17. *30 let Mladinskega zbora RTV Ljubljana.* Ljubljana, Glasbena produkcija RTV 1987.
 18. *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem. Der europäische Musikklassizismus und sein Widerhall in Slovenien. Mednarodni simpozij. Internationale Tagung, Ljubljana, 26.–28. 10. 1988.* Ljubljana, SAZU 1988. 185 str. [Sourednik].
 19. *Edo Škulj, Orgle v ljubljanski stolnici.* Ljubljana, ZRC SAZU 1989, 130 str.
 20. *Gallus Carniolus in evropska renesansa. Gallus Carniolus und die europäische Renaissance. Mednarodni simpozij. Internationale Tagung, Ljubljana, 21.–24. 10. 1991.* Ljubljana, SAZU 1991–1992. 2 zv. 167; 288 str. [Sourednik].
 21. *Jacobus Gallus Carniolus. 1550–1591–1991. Št. 2, Bilten.* Ljubljana, Programski odbor za proslavo 400. obletnice smrti Jacobusa Gallusa Carniolusa 1991. 23 str. [Sourednik].
 22. *Leges Academiae Philharmonicorum Labaci Metropoli Carnioliae adunatorum. Zakoni Akademije filharmonikov združenih v Ljubljani, v prestolnici Kranjske.* Ljubljana, SAZU 1993. [8 str.].
 23. *Muzikološke razprave.* Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU 1993. 122 str.

V okviru zbirke *Monumenta artis musicae Sloveniae* uredil naslednje zvezke:

24. *Zv. 7: Iacobus Gallus, Opus musicum I/3.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1986. XIX, 289 str. [Sourednik].
25. *Zv. 8: Iacobus Gallus, Opus musicum II/1.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1986. XIX, 143 str. [Sourednik].
26. *Zv. 9: Iacobus Gallus, Opus musicum II/2.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1986. XV, 92 str. [Sourednik].
27. *Zv. 10: Iacobus Gallus, Opus musicum II/3.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1987. XV, 230 str. [Sourednik].
28. *Zv. 11: Iacobus Gallus, Opus musicum II/4.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1987. XIII, 76 str. [Sourednik].
29. *Zv. 12: Iacobus Gallus, Opus musicum III/1.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1988. XIX, 161 str. [Sourednik].
30. *Zv. 13: Iacobus Gallus, Opus musicum III/2.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1988. XIX, 230 str. [Sourednik].
31. *Zv. 14: Iacobus Gallus, Opus musicum IV/1.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1989. XXI, 302 str. [Sourednik].
32. *Zv. 15: Iacobus Gallus, Opus musicum IV/2.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1989. XV, 208 str. [Sourednik].
33. *Zv. 16: Iacobus Gallus, Opus musicum IV/3.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1990. XV, 151 str. [Sourednik].
34. *Zv. 17: Iacobus Gallus, Opus musicum IV/4.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1990. XVII, 237 str. [Sourednik].

35. *Zv. 18: Iacobus Gallus, Selectiores quaedam missae I.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1991. XXII, 218 str. [Sourednik].
36. *Zv. 19: Iacobus Gallus, Selectiores quaedam missae II.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1991. XIV, 229 str. [Sourednik].
37. *Zv. 20: Iacobus Gallus, Selectiores quaedam missae III.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1991. XXVI, 135 str. [Sourednik].
38. *Zv. 21: Iacobus Gallus, Selectiores quaedam missae IV.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1991. XVII, 143 str. [Sourednik].
39. *Zv. 22: Janez Krstnik Dolar, Missa sopra la bergamasca.* [Transkribiral in revidiral Tomaž Faganel]. Ljubljana, SAZU 1992. XVIII, 200 str. [Sourednik].
40. *Zv. 23: Janez Krstnik Dolar, Psalmi. Psalms.* [Transkribiral in revidiral Tomaž Faganel]. Ljubljana, SAZU 1993. XXI, 322 str. [Sourednik].
41. *Zv. 24: Georgius Prenner – Pyrenaeus Carniolus, Moteti. Motets.* [Transkribiral, revidiral in uvod napisal Jože Sivec]. Ljubljana, SAZU 1994. XXVI, 322 str.
42. *Zv. 25: Janez Krstnik Dolar, Baletti – Sonate.* [Transkribiral in revidiral Tomaž Faganel]. Ljubljana, SAZU 1994. XVIII, 94 str.
43. *Zv. 2: Daniel Lagkhner, Soboles musica.* [Spartiral, revidiral in uvod napisal Jože Sivec]. 2. izdaja. Ljubljana, SAZU 1995. XX, 165 str.
44. *Zv. 4: Janez Krstnik Dolar, Missa villana.* [Spartiral, revidiral in uvod napisal Mirko Cuderman]. 2. izdaja. Ljubljana, SAZU 1995. XVIII, 155 str.
45. *Zv. 26: Iacobus Gallus, Harmoniae morales.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1995. XXXVIII, 186 str.
46. *Zv. 27: Iacobus Gallus, Moralia.* [Transkribiral in revidiral Edo Škulj]. Ljubljana, SAZU 1995. XXXIV, 252 str.
47. *Josip Ipavec, Izbrani samospevi. Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.* Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev 1998. 62 str. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1460).

II Članki

a) Znanstveni in strokovni prispevki

48. *Jugoslawien.* – Konzertbuch. Orchestermusik II. Berlin 1962, str. 815–824.
49. *Slavko Osterc. (Prispevek za biografijo).* – Muzikološki zbornik 5, 1969, str. 83–91.
50. *Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca.* – Muzikološki zbornik 6, 1970, str. 75–88.
51. *Odmev poezije Josipa Murna-Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi.* – Muzikološki zbornik 17/2, 1981, str. 123–134.
52. *Libreto v slovenski operi.* – Slovenska opera v evropskem okviru. The Slovene Opera within the European Framework. Ljubljana, SAZU [in] Muzikološki inštitut ZRC 1982, str. 43–55.
53. *Skladatelji Ipavci.* – Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 19. Ljubljana, Filozofska fakulteta 1983, str. 261–274.
54. *Amandus Ivančič, Two Symphonies.* – The Symphony 1720–1840, Series B. Vol. XIV. New York 1985, str. XIII–XXIV, 1–44. [Uvod s tematičnim katalogom skladateljevih simfonij ter rekonstrukcija in revizija simfonij v F- in D-duru].

55. *Animal pictures in Gallus' Moralia*. – Jacobus Gallus and his time. Jacobus Gallus in njegov čas. Ljubljana, SAZU [in] Muzikološki inštitut ZRC 1985, str. 118–133.
56. *Slovenačka protestantska pjesma i njen odjek u muzičkoj literaturi*. – Zvuk (Sarajevo) 1985, št. 2, str. 38–44.
57. *Živalske podobe v Gallusovih moralijah*. – Muzikološki zbornik 21, 1985, str. 17–32.
58. *Slovenska protestantska pesem in njen odmev v glasbeni literaturi*. – Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije. Ljubljana, 1986, str. 181–190.
59. *Živalske podobe v Gallusovih moralijah*. – Naši zbori 38, 1986, št. 3/4, str. 2–3. [Skrajšana verzija].
60. *Amandus Ivančič (Ivanschiz) – prispevek k poznavanju glasbe zgodnjega klasicizma*. – Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem. Der Europäische Musikklassizismus und sein Widerhall in Slowenien. Ljubljana, SAZU 1988, str. 63–73.
61. *Glasbena zbirka opatijske cerkve Sv. Danijela v Celju*. – Muzikološki zbornik 25, 1989, str. 107–120.
62. *Obraz iz glasbenega baroka na Slovenskem. Izak Poš*. – Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ljubljana, Filozofska fakulteta 1989, str. 465–474. (Obdobja, 9).
63. *Murnova lirika v stvaritvah slovenskih skladateljev*. – Glasba in poezija. Ljubljana, Festival 1990, str. 83–88. (Slovenski glasbeni dnevi; 1990).
64. *Slovenski skladatelj Jakob Zupan*. – Radovi Zavoda za znanstveni rad 4–5. Varaždin, HAZU 1991, str. 177–181.
65. *Slovenski glasbenik Matej Babnik v luči novih odkritij*. – Muzikološke razprave. Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU 1993, str. 89–103.
66. *Urednikov predgovor*. – Muzikološke razprave. Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU 1993, str. 5–6.
67. *Operozi in Academia Philharmonicorum*. – Academia operosorum. Zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici ustanovitve. Ljubljana, SAZU (Academia scientiarum et artium Slovenica) 1994, str. 125–140.
68. *Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca*. – Varia musicologica 2. Ljubljana, Filozofska fakulteta [in] Slovensko muzikološko društvo 1995, str. 187–204. [Ponatis iz 1970].
69. *Skladatelj Slavko Osterc*. – Varia musicologica 2. Ljubljana, Filozofska fakulteta [in] Slovensko muzikološko društvo 1995, str. 87–90. [Ponatis iz 1954].
70. *Slavko Osterc. Prispevek za biografijo*. – Varia musicologica 2. Ljubljana, Filozofska fakulteta [in] Slovensko muzikološko društvo 1995, str. 127–137. [Ponatis iz 1969].
71. *Uvod. Introduction*. – Iacobus Gallus, Harmoniae morales. Ljubljana, SAZU 1995, str. XI–XII, XXIII–XXIV. (Monumenta artis musicae Sloveniae, 26).
72. *Goslar Blaž Demšar. Prispevek za zgodovino slovenskega glasbilarstva*. – Traditiones 28/2. Ljubljana, Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU 1999, str. 305–310.
73. *Beseda ob jubileju*. – Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU 2000, str. 9–10.
74. *Možiček, pantomima Josipa Ipavca – začetek slovenske baletne glasbe*. – Josip Ipavec in njegov čas. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU 2000, str. 89–98.
75. *Dr. Danilo Švara in njegov glasbeni svet*. – Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri.

100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare. Ljubljana, Festival 2003, str. 152–157. (Slovenski glasbeni dnevi, 17; 2002).

76. *Orkester RTV Slovenija. – 300 let, years Academia Philharmonicorum Labacensium. 1701–2001.* Ljubljana, ZRC SAZU, Založba ZRC 2004, str. 239–244.

b) Komentarji, eseji, razgovori

77. *Friderik Chopin.* – Mladinska revija 5, 1949/50, str. 135–136.
78. *Maurice Ravel. (Ob dvanajsti obletnici smrti).* – Mladinska revija 5, 1949/50, št. 4–5, str. 232–233.
79. *Koncert Slovenske filharmonije 7. 2. 1951.* – Radio Slovenija, 1951, št. 2, str. 4–7.
80. *Lucijan Marija Škerjanc.* – Slovenska glasbena revija 1, 1951, št. 1, str. 18–20. [Ob skladateljevi 50-letnici].
81. *Franck, Simfonične variacije.* – Koncertni list 1, 1951/52, št. 12, str. 175–176.
82. *Slikarstvo in glasba. (Ob Respighijevem »Botticelijanskem triptihu«).* – Koncertni list 1, 1951/52, št. 10, str. 135–137.
83. *Vasilij Mirk.* – Koncertni list 1, 1951/52, št. 9, str. 118–119.
84. *Bravničar, Druga simfonija.* – Koncertni list 2, 1952/53, št. 1, str. 11–12.
85. *Papandopulo, Simfonieta.* – Koncertni list 2, 1952/53, št. 6, str. 69–70.
86. *Škerl, Serenada za godala.* – Koncertni list 2, 1952/53, št. 1, str. 4–5.
87. *Švara, 2. simfonija.* – Koncertni list 2, 1952/53, št. 6, str. 65–66.
88. *Béla Bartók.* – Naši razgledi 2, 1953 (26. 9.), št. 19, str. 14.
89. *Benjamin Britten.* – Naši razgledi 2, 1953 (23. 5.), št. 10, str. 20.
90. *Maurice Ravel.* – Naši razgledi 2, 1953 (26. 12.), št. 25, str. 22–23.
91. *Sergej Prokofjev.* – Naši razgledi 2, 1953 (11. 4.), št. 7, str. 19–20.
92. *Ludwig van Beethoven, borec in revolucionar.* – Koncertni list 3, 1953/54, št. 5, str. 61–63.
93. *Šostakovič, 1. simfonija.* – Koncertni list 3, 1953/54, št. 2, str. 28–31.
94. *Šulek, 2. klasični koncert.* – Koncertni list 3, 1953/54, št. 9, str. 149.
95. *Skladatelj Slavko Osterc. (Umrli 23. maja 1941).* – Naši razgledi 3, 1954 (22. 5.), št. 10, str. 10–11.
96. *Bartók, Divertimento.* – Koncertni list 4, 1954/55, št. 8, str. 237–238.
97. *Bartók, Koncert za violino in orkester.* – Koncertni list 4, 1954/55, št. 2, str. 68–70.
98. *Čajkovski, Romeo in Julija.* – Koncertni list 4, 1954/55, št. 5, str. 148–149.
99. *Devčić, Istrska suita.* – Koncertni list 4, 1954/55, št. 7, str. 211.
100. *Dvořák, 5. simfonija.* – Koncertni list 4, 1954/55, št. 1, str. 22–24.
101. *Mozart, Simfonija v D-duru »Haffnerjeva«.* – Koncertni list 4, 1954/55, št. 8, str. 235–236.
102. *Strauss, Smrt in poveličanje.* – Koncertni list 4, 1954/55, št. 5, str. 127–128.
103. *Šostakovič, 1. simfonija.* – Koncertni list 4, 1954/55, št. 5, str. 124–127.
104. *Beethoven, 9. simfonija.* – Koncertni list 5, 1955/56, št. 6, str. 220–223.
105. *Beethoven, Sonata za violino in klavir op. 96.* – Koncertni list 5, 1955/56, št. 4, str. 127–128.
106. *Bravničar, Plesne metamorfoze.* – Koncertni list 5, 1955/56, št. 4, str. 132–133.
107. *Dvořák, Klavirski kvintet.* – Koncertni list 5, 1955/56, št. 3, str. 86–89.
108. *Krek, Koncertantna glasba.* – Koncertni list 5, 1955/56, št. 2, str. 58–61.
109. *Krek, Simfonieta.* – Koncertni list 5, 1955/56, št. 4, str. 112.

110. *Lalo, Koncert za violončelo in orkester.* – Koncertni list 5, 1955/56, št. 4, str. 133–134.
111. *Mozartov slavnostni teden 1956 v Salzburgu.* – Koncertni list 5, 1955/56, str. 231–234.
112. *Wolfgang Amadeus Mozart.* – Koncertni list 5, 1955/56, št. 5, str. 163–168.
113. *Zgodnji italijanski koncert. (Ob koncertu ansambla Virtuosi di Roma).* – Koncertni list 5, 1955/56, št. 3, str. 70–73.
114. *Bruch, Koncert za violino in orkester.* – Koncertni list 6, 1956, št. 5, str. 89–92.
115. *Ob stoletnici smrti Roberta Schumanna.* – Naši razgledi 5, 1956 (11. 8.), št. 15, str. 373.
116. *Wolfgang Amadeus Mozart.* – Naši razgledi 5, 1956 (25. 2.), št. 4, str. 90–91.
117. *Kelemen.* – La Bienale di Venezia. XX Festival Internazionale di Musica Contemporanea. [Venezia] 1957, [3 str.].
118. *Prokofjev, 7. simfonija.* – Koncertni list 6, 1957, št. 14, str. 192–193.
119. *[Stravinski,] Simfonija Psalmov; [Janáček,] Glagolska maša.* – Koncertni list SF 1957 58, str. 113.
120. *Bacewicz, Koncert za godala.* – Koncertni list 8, 1958, št. 2, str. 18.
121. *Devčić, Istrska suita.* – Koncertni list 8, 1958, št. 5, str. 53.
122. *Mozart, Simfonija v B-duru K. 319.* – Koncertni list 8, 1958, št. 2, str. 15–17.
123. *Razgovor z akademikom Antonom Lajovcem.* – Naši razgledi 7, 1958 (27. 12.), št. 24, str. 590.
124. *Bartók, 2. klavirski koncert.* – Koncertni list 8, 1958/59, št. 13, str. 112–114.
125. *L. M. Škerjanc, Mařenka; Mozart, Koncert za violino in orkester v A-duru št. 5, K. 219; Šostakovič, Simfonija št. 1, op. 10.* – Koncertni list 8, 1958/59, št. 9, str. 78.
126. *Bartók, Prva rapsodija.* – Koncertni list 8, 1959, št. 9, str. 124–125.
127. *Friderik Chopin.* – Mlada pota 8, 1959/60, str. 423–425.
128. *Hugo Wolf.* – Koncertni list 9, 1959/60, str. 155–157.
129. *V rojstni hiši Friderika Chopina.* – Koncertni list 9, 1959/60, št. 4, str. 33–36.
130. *Hindemith, Koncert za rog in orkester.* – Koncertni list 10, 1960, št. 2, str. 33.
131. *Papandopulo, Sinfonietta.* – Koncertni list 10, 1960, št. 2, str. 20–21.
132. *Webern, Šest skladb za veliki orkester.* – Koncertni list 10, 1960, št. 2, str. 30.
133. *Baird, Štirje eseji.* – Koncertni list 10, 1961, št. 11, str. 157.
134. *Beseda o sporedu ansambla »Complesso fiorentino di musica antica«.* [Komentar k glasbi skladatelj: A. de la Halle, F. Landini, Jacopo da Bologna, M. Cara, B. Trombocino, G. G. Gastoldi, O. Vecchi, J. Peri, J. B. Bésard, F. Caroso da Sermoneta]. – Koncertni list 11, 1961, str. 52–54.
135. *Kelemen, Skolion.* – Koncertni list 10, 1961, št. 12, str. 164.
136. *Martinů, Sinfonietta »La Jolla«.* – Koncertni list 10, 1961, št. 13, str. 90.
137. *Petrić, Concerto grosso.* – Koncertni list 11, 1961, št. 1, str. 3.
138. *Slavko Osterc. Ob 20-letnici skladateljeve smrti.* – Koncertni list 10, 1961, št. 11, str. 155–157.
139. *Krek, Koncert za violino in orkester.* – Koncertni list 11, 1961/62, št. 4, str. 77–80.
140. *Dvořák, Simfonija »Iz novega sveta«.* – Koncertni list 11, 1962, št. 9, str. 147–149.
141. *Kelemen, Skolion.* – Koncertni list 11, 1962, št. 9, str. 145.
142. *Martinů, 5. simfonija.* – Koncertni list 11, 1962, št. 5, str. 109.
143. *Mozart, Simfonija v D-duru.* – Koncertni list 11, 1962, št. 12, str. 208–209.

144. *Osterc, Suita*. – Koncertni list 11, 1962, št. 9, str. 172.
145. *Szymanowski, 3. simfonija*. – Koncertni list 11, 1962, št. 9, str. 164–165.
146. *Šostakovič, 9. simfonija*. – Koncertni list 11, 1962, št. 9, str. 152.
147. *Bravničar, Koncert za rog in orkester; Bjelinski, Divertimento*. – Koncertni list 13, 1963, št. 4, str. 56.
148. *K sporedu matinejskega koncerta*. [Komentar k skladbam: Mozart, Simfonija št. 39 v Es-duru K. 543; Lajovic-Škerjanc, Štiri pesmi za glas in orkester; Roussel, Bachus et Ariane, baletna suita št. 2]. – Koncertni list 12, 1963, št. 5, str. 93.
149. *Kodály, Háry János*. – Koncertni list 12, 1963, št. 1, str. 19–20.
150. *Koncerti simfoničnega orkestra RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: Glinka, Uvertura k operi Ruslan in Ljudmila; Szymanovski, Koncert za violino in orkester št. 1]. – Koncertni list 13, 1963, št. 1, str. 12–13.
151. *Jarnovič, Koncert za godala v Es-duru*. – Koncertni list 12, 1963, št. 2, str. 54.
152. *Jubilej Zoltána Kodályja*. – Naši razgledi 12, 1963 (26. 1.), št. 2, str. 33–34.
153. *Osterc, Mati*. – Koncertni list 13, 1963, št. 2, str. 42–43.
154. *Škerl, 2. simfonija – Monotematica; Reger, Variacije in fuga na Mozartovo temo*. – Koncertni list 13, 1963, št. 1, str. 5–6.
155. *Wieniawski, Koncert za violino in orkester št. 2*. – Koncertni list 12, 1963, št. 2, str. 55.
156. *Karłowicz, Litovska rapsodija*. – Koncertni list 13, 1964, št. 9, str. 139.
157. *Nekaj besed k matineji radijskega orkestra*. [Schubert, Uvertura v italijanskem slogu op. 170; Škerjanc, Concertino za klavir in godalni orkester; Beethoven, Simfonija v C-duru »Jenska«]. – Koncertni list 13, 1964, št. 7, str. 106.
158. *Nekaj besed o sporedu koncerta Radijskega orkestra*. [Honegger, Poletna pastoral – simfonična pesnitev; Britten, Serenada za tenor, rog in godala; Kodály, Simfonija v C-duru.] – Koncertni list 13, 1964, št. 6, str. 95.
159. *Obradovič, Scherzo in modo dodecafonico; Šostakovič, 1. simfonija*. – Koncertni list 13, 1964, št. 6, str. 91–92.
160. *Osterc, Štiri skladbe za orkester*. – Koncertni list 14, 1964, št. 2, str. 29.
161. *Stravinski-Prokofjev*. [Stravinski, Suita št. 2 za mali orkester; Prokofjev, Koncert za violino in orkester št. 1 v D-duru]; *Schubert, IV. simfonija »Tragična«*. – Koncertni list 13, 1964, št. 7, str. 103–105.
162. *Tretji (III.) koncert orkestra RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: Schumann, Manfred – uvertura; Čajkovski, Serenada za godala op. 48; Mendelssohn-Bartholdy, Simfonija št. 4 v A-duru »Italijanska«]. – Koncertni list 13, 1964, št. 5, str. 73.
163. *Debussy, La Damoiselle Elue*. – Koncertni list 14, 1964/65, št. 4, str. 57.
164. *Ipavec, Serenada za godala; Berg, Sedem zgodnjih pesmi*. – Koncertni list 14, 1965, št. 5, str. 71–72.
165. *Simfonični koncert orkestra RTV Ljubljana*. [Škerjanc, Četrta simfonija; Kodály, Simfonične variacije; Šostakovič, Koncert za violino in orkester]. – Koncertni list 14, 1964, št. 4, str. 51–53.
166. *Dittersdorf, Koncertantna simfonija; Škerjanc, Koncert za fagot in godalni orkester*. – Koncertni list 14, 1965, št. 6, str. 91.
167. *Osterc, Koncert za orkester*. – Koncertni list 14, 1965, št. 7, str. 110.
168. *Schubert, Deveta simfonija*. – Koncertni list 14, 1965, št. 8, str. 121–122.
169. *Viotti, Koncert za violino in orkester*. – Koncertni list 14, 1965, št. 5, str. 74–75.

170. *Koncert orkestra Zagrebške filharmonije*. [Baranović, Striženo-košeno – uvertura; Mendelssohn-Bartholdy, Koncert za violino in orkester v e-molu op. 64; Šostakovič, Simfonija št. 1 v f-molu op. 10.] – [Koncertni list] 1965/66, [št.] 44, [str. 2-4].
171. *Mozart, Simfonija št. 38 v D-duru K. 504 »Praška«*; *Mozart, Koncert za violino in orkester št. 4 v D-duru K. 218*; *Škerjanc, Gazele – 7 orkestralnih pesnitev*; *Respighi, Rimski vodnjaki – simfonična pesnitev*. – [Koncertni list] 1965/66, [št.] 42, [str. 2-4].
172. *Bartók, Prvi klavirski koncert*. – Koncertni list 1966/67, [št.] 5, str. 139–140.
173. *Szymanowski, Drugi violinski koncert*. – Koncertni list 1966/67, [št.] 7, str. 193–194.
174. *Krek, Staroegiptovske strofe*. – Koncertni list 1967/68, [št.] 3, str. 8.
175. *Švara, Koncerto grosso dodecafono*; *Haydn, Koncert za violončelo in orkester v D-duru*; *Vivaldi, Koncert za violončelo, godala in čembalo št. 9 v h-molu*; *Prokofjev, Simfonija št. 7 op. 131*. – Koncertni list, 1967/68, [št.] 2, str. 16–18.
176. *H koncertu za zeleni abonma*. [Komentar k skladbam: Osterc, Mati; Lutosławski, Koncert za orkester]. – Koncertni list 1970/71, št. 3, str. 15.
177. *Prokofjev, 7. simfonija*. – Koncertni list 1970/71, št. 5, str. 10.
178. *Stravinski, Suita št. 2 za mali orkester*. – Koncertni list 1970/71, št. 4, str. 12.
179. *Muzika na radiu i televiziji. Diskusija na Simpozijumu o jugoslovenskoj muzici, Zlatibor 1971*. – Zvuk (Sarajevo) 1971, št. 113/114, str. 239–242.
180. *Žebre, Svobodi nasproti – simfonična pesnitev*; *Rahmaninov, Rapsodija na Paganinijevo temo za klavir in orkester op. 43*; *Brahms, Simfonija št. 4 v e-molu op. 98*. – [Koncertni list] 20. 10. 1972.
181. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Wagner, Mojstri pevci – uvertura; Baranović, Koncert za rog in orkester; Simfonija št. 2 v D-duru op. 43.] – [Koncertni list] 12. 12. 1975.
182. *Komorni orkester RTV Ljubljana*. [Haydn, Simfonija št. 49 v f-molu »La passione«; Stamic, Koncert za flavto in godalni orkester v G-duru; Voss, Pan Exzentrisch; Britten, Simfonieta.] – Koncertni list 1978/79, št. 4, str. 10–12.
183. *P. I. Čajkovski, Hrestač*. – Gledališki list, Opera in balet 1978/79, št. 5, str. 7–8.
184. *S skladateljem Pavlom Šivicem o njegovi novi operi*. – Gledališki list, Opera in balet 1978/79, št. 6, str. 2–4.
185. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Lipovšek, Antichaos – simfonična skica; Prokofjev, Koncert za klavir in orkester št. 3 v C-duru op. 26; Rahmaninov, Simfonični plesi op. 45]. – Koncertni list 1978/79, [št.] 3, [str. 19–20].
186. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Čajkovski, Italijanski capriccio op. 45; Henze, Koncert za oboo, harfo in orkester; Beethoven, Simfonija št. 8 v F-duru op. 93]. – Koncertni list 1978/79, št. 6, str. 17–18.
187. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Ravel, Valses nobles et sentimentales; Szymanowski, Koncert za violino in orkester op. 61; Enescu, Suita za orkester št. 3 v D-duru op. 27 »Vaška«]. – Koncertni list 1978/79, št. 7, str. 6-7.
188. *Amandus Ivančič, Simfonije in divertimenti*. – Gramofonska plošča. Ljubljana, RTV 1979. (Ars musica Sloveniae). [Komentar o skladatelju in posnetih delih].
189. *Benjamin Ipavec, Serenada; Samospevi*. – Gramofonska plošča. Ljubljana, RTV Ljubljana [po 1979]. (Ars musica Sloveniae). [Komentar o skladatelju in posnetih delih].
190. *Jacobus Gallus Carniolus, Posvetne zborovske skladbe*. – Gramofonska plošča. Lju-

- bljana, RTV [po 1979]. (*Ars musica Sloveniae*). [Komentar o skladatelju in posnetih delih].
191. *Novo v glasbi. Štirinajsti zvezek Muzikološkega zbornika: usmeritev v naš in mednarodni prostor*. – Delo 21, 1979 (11. 7.), št. 159, str. 6.
 192. *Béla Bartók, Grad vojvode Sinjebradca*. – Gledališki list, Opera in balet 1979/80, št. 2, str. 2–4.
 193. *Slavko Osterc, Saloma*. – Gledališki list, Opera in balet 1979/80, št. 2, str. 14–20.
 194. *Werner Ekg.* – Gledališki list, Opera in balet 1979/80, št. 3, str. 2–3.
 195. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: W. A. Mozart, Serenada za orkester v D-duru K. 250 »Hafnerjeva«; F. Chopin, Krakowiak op. 14; Andante spianato; Velika poloneza za klavir in orkester v Es-duru op. 22; G. Kančeli, Simfonija št. 5]. Ljubljana, SF, 12. 11. 1980. [Koncertni list, 1 str.].
 196. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: H. Berlioz, Rimski karneval op. 9; F. Liszt, Koncert za klavir in orkester št. 1 in št. 2; A. Dvořák, Karneval op. 92]. Ljubljana, SF, 23. 12. 1980. [Koncertni list, 1 str.].
 197. *Devedeset godina profesora Janka Ravnika*. Zvuk (Sarajevo) 1981, št. 3, str. 68–70.
 198. *Dr. Danilo Švara 1902–1981*. – Naši zbori 33, 1981, št. 1/2, str. 1–2.
 199. *Janko Ravnik devetdesetletnik*. – Delo 23, 1981 (7. 5.), št. 103, str. 9.
 200. *Primož Ramovš – šestdesetletnik*. – Delo 23, 1981 (20. 3.), str. 7.
 201. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: J. Golob, Uvertura; F. Chopin, Koncert za klavir in orkester št. 2 v f-molu op. 21; D. Šostakovič, Simfonija št. 1 v f- molu op. 10]. Ljubljana, SF, 14. 1. 1981. [Koncertni list, 1 str.].
 202. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: S. Vremšak, Sedem miniatur za godala; J. Brahms, Koncert za violino in orkester v D-duru op. 77; G. Ligeti, Lontano; S. Prokofjev, Skitska suita op. 20]. Ljubljana, SF, 28. 10. 1981. [Koncertni list, 1 str.].
 203. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: C. M. von Weber, Čarostrelec – uvertura; F. Schubert, Simfonija št. 3 v D-duru; L. van Beethoven, Simfonija št. 5 v c-molu op. 67]. Ljubljana, SF, 17. 11. 1981. [Koncertni list, 1 str.].
 204. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: I. Štuhec, Pelota; F. Martin, 3 plesi za oboo, harfo, godalni kvintet in godalni orkester; S. Prokofjev, Simfonija št. 3 v c-molu op. 44]. Ljubljana, SF, 16. 12. 1981. [Koncertni list, 1 str.].
 205. *U službi muzike i nauke. Razgovor sa akademikom Dragotinom Cvetkom*. – Zvuk (Sarajevo) 1981, št. 4, str. 80–82.
 206. *Kulturna dobrina, podobna knjigi. Govori dr. Danilo Pokorn, muzikolog, pobudnik in glavni urednik zbirke Ars musica Sloveniae pri Založbi plošč in kaset RTV Ljubljana*. – Naši razgledi 31, 1982 (24. 9.), št. 18, str. 524.
 207. *Radenci 82. Komorna glasba 20. stoletja (dvajsetič). 1.–3. 10. 1982*. Murska Sobota, 1982, 20 str. [Programska knjižica s komentarji h koncertom].
 208. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: B. Smetana, Prodana nevesta – uvertura; W. A. Mozart, Koncert za klarinet in orkester v A-duru K. 622; B. Martinů, Simfonija št. 6 »Simfonične fantazije«]. Ljubljana, SF, 13. 1. 1982. [Koncertni list, 1 str.].
 209. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: M. Balakirev, Tamara – simfonična pesnitev; W. A. Mozart, Koncert za klavir in orkester št. 9 v Es-duru K. 271; M. Musorgski, Slike z razstave]. Ljubljana, SF, 19. 5. 1982. [Koncertni list, 1 str.].

210. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: P. Mihelčič, Prizori iz Bele Krajine; W. A. Mozart, Koncert za rog in orkester št. 3 v Es-duru K. 447; R. Strauss, Koncert za rog in orkester št. 3 v Es-duru op. 11; I. Stravinski, Žar ptica – baletna suita.]. Ljubljana, Cankarjev dom, 6. 10. 1982. [Koncertni list, str. 2–3].
211. *Leopold Ferdinand Schwerdt, Grande serenade; Simfonija*. – Gramofonska plošča. Ljubljana, RTV 1983. (Ars musica Sloveniae). [Komentar o skladatelju in posnetih delih].
212. *Radenci '83. Komorna glasba 20. stoletja (enaindvajsetič)*. 30. 9.–2. 10. 1983. Murska Sobota, 1983, 23 str. [Programska knjižica s komentarji h koncertom].
213. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: J. Haydn, Simfonija št. 48 v C-duru; J. Golob, Koncertantna glasba za pihalni kvintet in orkester; H. Berlioz, Fantastična simfonija op. 14]. Ljubljana, RTV; Cankarjev dom, 12. 1. 1983. [Koncertni list, str. 2–3].
214. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: M. Stibilj, Rosette; R. Schumann, Koncert za klavir in orkester v a-molu op. 54; B. Bartók, Koncert za orkester]. Ljubljana, RTV, Cankarjev dom, 23. 2. 1983. [Koncertni list, str. 2–3].
215. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: P. Ramovš, Musiques funebres; J. Haydn, Missa brevis Sancti Johannis de Deo v B-duru; L. van Beethoven, Koncert za klavir in orkester št. 5 v Es-duru op. 73]. Ljubljana, Cankarjev dom, 13. 4. 1983. [Koncertni list, str. 2–4].
217. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbi: G. Mahler, Simfonija št. 2 v c-molu]. Ljubljana, Cankarjev dom, 11. 5. 1983. [Koncertni list, str. 2–4].
218. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: L. Lebič, Novembrske pesmi za glas in veliki orkester; J. Brahms, Nemški requiem op. 45]. Ljubljana, Cankarjev dom, 6. 10. 1983. [Koncertni list, str. 2–4].
219. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: A. I. Hačaturjan, Slavnostna poema; Koncert za klavir in orkester v Des-duru; Vdova iz Valencije – simfonična siuta; Ples iz baleta Gajane]. Ljubljana, Cankarjev dom, 10. 11. 1983. [Koncertni list, str. 2–4].
220. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: H. E. Vrontos, 1. simfonija; M. C. Tedesco, Koncert za kitaro in orkester št. 1 v D-duru op. 99; S. Rahmaninov, Simfonija št. 1 v d-molu op. 13]. Ljubljana, Cankarjev dom, 8. 12. 1983. [Koncertni list, str. 2–4].
221. *Jacobus Gallus Carniolus, Missa ad imitationem Pater noster; Missa super Locutus est Dominus ad Moysen dicens*. – Gramofonska plošča. Ljubljana, RTV 1984. (Ars musica Sloveniae). [Komentar o skladatelju in posnetih delih].
222. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: A. Ivančič, Simfonija v F-duru; W. A. Mozart, Koncert za rog in orkester v Es-duru št. 3 K. 447; O. Messiaen, Eksotične ptice za klavir in orkester; A. Dvořák, Povodni mož – simfonična pesnitev op. 107; Opoldanska čarovnica – simfonična pesnitev op. 108]. Ljubljana, Cankarjev dom, 19. 1. 1984. [Koncertni list, str. 2–4].
223. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: I. Petrič, Groharjeve impresije; S. Prokofjev, Koncert za violino in orkester št. 1 v D-duru op. 19; G. Mahler, Simfonija št. 4 v G-duru]. Ljubljana, Cankarjev dom, 9. 2. 1984. [Koncertni list, str. 2–4].
224. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: D. Božič, Koncertantna glasba za orkester; D. Šostakovič, 2. koncert za čelo in orkester op. 126; S. Prokofjev,

- Aleksander Nevski – kantata]. Ljubljana, Cankarjev dom, 26. 4. 1984. [Koncertni list].
225. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: Z. Ciglič, Obrežje plesalk – simfonična koreografska pesnitev; I. Stravinski, Koncert za violino in orkester v D-duru op. 61; J. Brahms, Simfonija št. 1 v c-molu op. 68]. Ljubljana, Cankarjev dom, 31. 5. 1984. [Koncertni list, str. 2–4].
226. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbi: G. Verdi, Requiem]. Ljubljana, Cankarjev dom, 14. 6. 1984. [Koncertni list, str. 2–4].
227. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: M. Gabrijelčič, Velika maša; L. van Beethoven, Koncert za klavir in orkester št. 1 v C-duru op. 15; B. Bartók, Koncert za orkester]. Ljubljana, Cankarjev dom, 19. 10. 1984. [Koncertni list, str. 2–4].
228. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: J. Sibelius, Koncert za violino in orkester v d-molu op. 47; P. Mihelčič, Sen prve mladosti; I. Stravinski, Pulcinella – suita iz baleta po Pergolesiju]. Ljubljana, Cankarjev dom, 23. 11. 1984. [Koncertni list, str. 2–3].
229. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: P. Ramovš, Koncert za dva klavirja in orkester; J. Brahms, Koncert za violino, violončelo in orkester v a-molu op. 102; F. Schubert, Simfonija št. 9 v C-duru »Velika«]. Ljubljana, Cankarjev dom, 21. 12. 1984. [Koncertni list, str. 2–4].
230. *Vilko Ukmar, Simfonija št. 1; Starka za vasjo, kantata*. – Gramofonska plošča. Ljubljana, RTV 1984. [Komentar o skladatelju in posnetih delih].
231. *Komorni zbor RTV Ljubljana. Ob 40-letnici ustanovitve*. [Komentar k skladbam: G. F. Händel, Funeral Anthem; J. S. Bach, Der Geist hilft unserer Schwachheit auf; Singet dem Herrn ein neues Lied]. Ljubljana, SF, 10. in 17. 4. 1985. [Koncertni list, str. 2–5].
232. *Simfonični orkester RTV Ljubljana*. – 30 let Simfonikov RTV Ljubljana. Ljubljana, RTV 1985, str. 4–7.
233. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: M. Kelemen, Fanfare; H. Berlioz, Harold v Italiji; B. Martinů, Koncert za oboo in orkester; L. Janáček, Simfonieta op. 16]. Ljubljana, Cankarjev dom, 25. 1. 1985. [Koncertni list, str. 2–4].
234. [*Simfoniki RTV Ljubljana*] – [5.] koncertni večer *Simfonikov orkestra ORF*. [Komentar k skladbam: W. A. Mozart, Simfonija št. 32 v G-duru K. 318; H. Eder, Koncert za violino in orkester št. 2; L. van Beethoven, Simfonija št. 2 v D-duru, op. 36]. Ljubljana, Cankarjev dom, 8. 3. 1985. [Koncertni list, str. 2–3].
235. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: M. Kogoj-A. Srebotnjak, 6 skladb za godalni orkester; E. Grieg, Koncert za klavir in orkester v a-molu op. 16; Z. Kodály, Psalmus hungaricus za tenor, mešani zbor, otroški zbor in orkester op. 13]. Ljubljana, Cankarjev dom, 24. 5. 1985. [Koncertni list, str. 2–4].
236. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: V. Ukmar, Simfonija št. 2; L. van Beethoven, Simfonija št. 5 v c-molu op. 67]. Ljubljana, Cankarjev dom, 31. 5. 1985. [Koncertni list, str. 2–4].
237. *Simfoniki RTV Ljubljana*. [Komentar k skladbam: J. S. Bach, Koncert za violino, oboo in godalni orkester v d-molu; L. van Beethoven, Simfonija št. 9 v d-molu op. 125]. Ljubljana, Cankarjev dom, 11. 10. 1985.
238. *Štirideset let Komornega zbora RTV Ljubljana*. – Naši zbori 37, 1985, št. 1/2, str. 6–8.

239. *Blaž Arnič, Ples čarovnic; Uvertura h komični operi; Povodni mož.* – Gramofonska plošča. Ljubljana, RTV 1986. [Komentar o skladatelju in posnetih delih].
240. *Julij Betetto – bas.* [O znamenitem slovenskem solistu in njegovih 'zgodovinskih posnetkih' skladb: J. Michl, Pevcu; E. Adamič, Noč je tožna; A. Lajovic, Veter veje; A. Dobronić, Ciklus Hajduk; V. Parma, Sezidal sem si vinski hram; G. Rossini, Seviljski brivec – arija dr. Bartola; slavnostni in zahvalni govor ob umetnikovi 50-letnici]. Maribor, Obzorja; Ljubljana, Helidon 1986. [Komentar na ovitku gramofonske plošče].
241. *Pesem slovenskih protestantov.* – Pesmi slovenskih protestantov v priredbah slovenskih skladateljev. Ljubljana, Zveza kulturnih organizacij Slovenije 1986, str. 2–3.
242. *Pojočje pisave. [14 zapisov iz slovenske glasbene literature].* – Delo 28, 1986, Književni listi (12. 6.–11. 9.). [Izbor in spremna beseda].
243. *Simfoniki RTV Ljubljana.* [Komentar k skladbam: B. Kantušer, Eppure si muove za godala; E. Lalo, Španska simfonija za violino in orkester v d-molu op. 21.; R. Strauss, Don Kihot – fantastične variacije na viteško temo za veliki orkester op. 35]. Ljubljana, Cankarjev dom, 24. 1. 1986. [Koncertni list, str. 2–4].
244. *Simfoniki RTV Ljubljana.* [Komentar k skladbam: Z. Ciglič, Triptih za srednji glas in orkester; R. Schumann, Koncert za klavir in orkester v a-molu; N. Rimski-Korsakov, Šeherezada – simfonična suita op. 35]. Ljubljana, Cankarjev dom, 28. 2. 1986. [Koncertni list, str. 2–4].
245. *Simfoniki RTV Ljubljana.* [Komentar k skladbam: M. Kozina, Balada Petrice Kerempuha; M. Ravel, Bolero]. Ljubljana, (verjetno Cankarjev dom, 15. 5. 1986). [Koncertni list – povzeto po tipkopisu avtorja].
246. *Simfoniki RTV Ljubljana.* [Komentar k skladbi: A. Dvořák, Stabat mater op. 58]. Ljubljana, Cankarjev dom, 27. 6. 1986. [Koncertni list, str. 2–3].
247. *Jani Golob, Štiri slovenske ljudske pesmi; Urška in povodni mož; Sonata za violino in klavir št. 1; Dve skladbi za violončelo in klavir.* – Gramofonska plošča. Ljubljana, RTV 1987. [Komentar o skladatelju in posnetih delih].
248. *Josip Ipavec, Vokalna lirika; Možiček.* – Gramofonska plošča. Ljubljana, RTV 1988. (Ars musicae Sloveniae). [Sestava programa in komentar].
249. *Koncert slovenske baročne glasbe.* Ljubljana, Festival, 5. 6. 1988. [Koncertni list, 2 str.].
250. *Radenci '88. Komorna glasba 20. stoletja (šestindvajsetič).* 24.–25. 9. 1988. Murska Sobota 1988. [Komentar h koncertom, 6 str.].
251. *Slovenske protestantske pesmi.* – Gramofonska plošča. Ljubljana, RTV 1988. (Ars musicae Sloveniae). [Sestava programa in komentar].
252. *Koncert komornega ansambla Slovenicum.* Ljubljana, 12. 2. 1989. [Koncertni list, 2 str.].
253. *Lucijan Marija Škerjanc, Koncert za violino in orkester; Suita v starem slogu.* – Gramofonska plošča. Ljubljana, RTV 1989. [Komentar o skladatelju in posnetih delih].
254. *Radenci '89. 27. festival komorne glasbe 20. stoletja.* 23.–24. 9. 1989. [Murska Sobota?, 1989]. [Programska knjižica s komentarji h koncertom, 10 str.].
255. *Slavko Osterc, Iluzije.* – Gramofonska plošča. Ljubljana, RTV 1989. [Komentar o komponistu in posneti skladbi].
256. *Anton Trost – klavir.* [O znamenitem slovenskem solistu in njegovih 'zgodovin-

- skih posnetkih' skladb: P. I. Čajkovski, Koncert za klavir in orkester št. 1 v b-molu op. 23; V. Novák, Pesmi zimskih noči]. Maribor, Obzorja; Ljubljana, Helidon 1990. [Komentar na ovitku gramofonske plošče].
257. *Hugo Wolf*. – Andreas Dorschel, Hugo Wolf. Celovec 1990. [Spremna beseda na zavihku knjige].
258. *Koncert del Jakoba Zupana. Ob 180. obletnici njegove smrti*. Ljubljana, 5. 6. 1990. [Koncertni list, 3 str.].
259. *Koncert komornega ansambla Slovenicum*. Ljubljana, 18. 2. 1990. [Koncertni list, 2 str.].
260. *Mojster samospevov*. – Hugo Wolf med Slovenci. Hugo Wolf 1860–1903. Ob 130. obletnici rojstva. Slovenj Gradec 1990, str. 17–18.
261. *Manheimski glasbeni krog*. – Mozart – kdo je to? Ljubljana, Festival 1990, str. 45–51.
262. *Murnova lirika v stvaritvah slovenskih skladateljev*. – Delo 32, 1990, Književni listi (19. 4.), št. 92, str. 14.
263. *Radenci '90. 28. festival komorne glasbe 20. stoletja*. 22.–23. 9. 1990. [s. l. 1990]. [Programska knjižica s komentarji h koncertom, 10 str.].
264. *Koncert Consortium musicum (Gallus)*. Ljubljana, Cankarjev dom, 24. 10. 1991. [Koncertni list, 3 str.].
265. *Koncert I solisti del madrigale (Gallus, Orologio, Monteverdi)*. Ljubljana, Cankarjev dom, 23. 10. 1991. [Koncertni list, 3 str.].
266. *Radenci '91. 29. festival komorne glasbe 20. stoletja*. 21.–22. 9. 1991. [s. l. 1991]. [Programska knjižica s komentarji h koncertom, 12 str.].
267. *Radenci '92. 30. festival komorne glasbe 20. stoletja*. 25.–27. 9. 1992. [s. l. 1992]. [Programska knjižica s komentarji h koncertom, 14 str.].
268. *Radenci '93. 31. festival komorne glasbe 20. stoletja*. 24.–26. 9. 1993. [s. l. 1993]. [Programska knjižica s komentarji h koncertom, 14 str.].
269. *Radenci '94. 32. festivala komorne glasbe 20. stoletja*. 23.–25. 9. 1994. [s. l. 1994]. [Programska knjižica s komentarji h koncertom, 14 str.].
270. *Slovenske pesmi*. – Zgoščenka. Ljubljana, RTV [1994]. [Izvajalca Juan Vasle in Leon Engelman; Komentar k posnetim skladbam].
271. *Radenci '95. 33. festival komorne glasbe 20. stoletja*. 29. 9.–1. 10. 1995. [s. l. 1995]. [Programska knjižica s komentarji h koncertom, 12 str.].
272. *Uroš Prevorsek. Profesor, violinist, dirigent, skladatelj*. – Zgoščenka. Ljubljana, RTV 1995. [Komentar o jubilanu in posnetih skladbah].
273. *Spominjanja. Uroš Krek, skladatelj*. – Zgoščenka. Ljubljana, RTV [1997]. [Komentar o jubilanu in posnetih skladbah].
274. *Blaž Arnič, Simfonične pesnitve*. – Zgoščenka. [Ljubljana], SF 2001. [Komentar o avtorju in posnetih skladbah].

c) Enciklopedična in leksikalna gesla

275. *Ivančič, Amandus*. – Leksikon jugoslavske muzike 1. Zagreb, JLZ Miroslav Krleža 1984, str. 365–367.
276. *Muzikološki inštitut SAZU*. – Leksikon jugoslavske muzike 2. Zagreb 1984, str. 58.
277. *Dermota, Anton*. – Enciklopedija Slovenije 2. Ljubljana, Mladinska knjiga 1988, str. 238.

278. *Festival Ljubljana*. – Enciklopedija Slovenije 3, 1989, str. 98–99.
279. *Filmska glasba*. – Enciklopedija Slovenije 3, 1989, str. 108.
280. *Funtek, Leo*. – Enciklopedija Slovenije 3, 1989, str. 162.
281. *Hubad, Samo*. – Enciklopedija Slovenije 4, 1990, str. 84.
282. *Ipavec* [rodbina, glasbeni del]; *Ipavec, Alojz*; *Ipavec, Benjamin*; *Ipavec, Gustav*; *Ipavec, Josip*. – Enciklopedija Slovenije 4, 1990, str. 174–175.
283. *Ivančič, Amandus*. – Enciklopedija Slovenije 4, 1990, str. 211–212.
284. *Khisl* [rodbina]. – Enciklopedija Slovenije 5, 1991, str. 60.
285. *Zupan, Jakob Frančišek*. – Slovenski biografski leksikon 4, zv. 15. Ljubljana, SAZU 1991, str. 873–874.
286. *Lajovic, Uroš*. – Enciklopedija Slovenije 6, 1992, str. 94.
287. *Lampret, France*. – Enciklopedija Slovenije 6, 1992, str. 96.
288. *Leskovic, Bogo*. – Enciklopedija Slovenije 6, 1992, str. 141.
289. *Libreto*. – Enciklopedija Slovenije 6, 1992, str. 169.
290. *Mahler, Gustav*. – Enciklopedija Slovenije 6, 1992, str. 363.
291. *Milač, Metod*. – Enciklopedija Slovenije 7, 1993, str. 140.
292. *Muzikološki inštitut ZRC SAZU*. – Enciklopedija Slovenije 7, 1993, str. 258.
293. *Noč, Ivan*. – Enciklopedija Slovenije 7, 1993, str. 413.
294. *Novšak, Primož*. – Enciklopedija Slovenije 8, 1994, str. 42.
295. *Ozim, Igor*. – Enciklopedija Slovenije 8, 1994, str. 212.
296. *Plesni orkester RTV Slovenija*. – Enciklopedija Slovenije 8, 1994, str. 409.
297. *Polič, Mirko*. – Enciklopedija Slovenije 9, 1995, str. 73.
298. *Posch, Isaac*. – Enciklopedija Slovenije 9, 1995, str. 158.

III RTV prispevki

a) Radijske oddaje

299. *Mojstri koncertnega odra*. 30 oddaj. – Radio Ljubljana 1957.
300. *Arthur Honegger o sebi*. – Radio Ljubljana 1958. [Nagrada JRT].
301. *V delavnici Josepha Haydna*. – Radio Ljubljana 1959. [Nagrada JRT].
302. *Dr. Burney pripoveduje*. – Radio Ljubljana 1960. [Nagrada Radia Ljubljana].
303. *Vokalno-instrumentalni koncert stare slovenske glasbe v Narodni galeriji v Ljubljani*. – Radio Ljubljana 1960. [Nagrada JRT].
304. *Béla Bartók*. – Radio Ljubljana 1963. [Nagrada JRT].
305. *Simfonije Franza Schuberta*. 10 oddaj. – Radio Ljubljana 1964.
306. *Delo Zoltána Kodályja*. 10 oddaj. – Radio Ljubljana 1965.
307. *Izbrani listi iz Bartókovega ustvarjanja*. 6 oddaj. – Radio Ljubljana 1965.
308. *Med Mozartovimi koncerti*. 17 oddaj. – Radio Ljubljana 1965.
309. *Zbirate plošče?* 68 oddaj. – Radio Ljubljana 1965–1967.
310. *Čarodej in njegova harfa*. 5 oddaj o Karolu Szymanowskem. – Radio Ljubljana 1966.
311. *Glasbena umetnost češkega klasicizma*. 7 oddaj. – Radio Ljubljana 1966.
312. *Bard izpod Beskidov*. 6 oddaj o Leošu Janáčku. – Radio Ljubljana 1968–1969.
313. *Urednikov dnevnik*. 33 oddaj. – Radio Ljubljana 1975.
314. *S tujih koncertnih odrov*. 36 oddaj. – Radio Ljubljana 1977–78.

315. *Razgledi po slovenski glasbeni literaturi*. 60 oddaj. [Orisi skladateljskih osebnosti Jakoba Gallusa, Izaka Poša, Gabrijela Plavca, Janeza Krstnika Dolarja, Amanda Ivančiča, Jakoba Frančiška Zupana, Antona Tomaža Linhartarja, Matije Babnika, Leopolda Ferdinanda Schwerdta, Gašperja in Kamila Maška, Jurija Mihevcarja, Benjamina Ipavca, Antona Foersterja, Frana Gerbiča, Franja S. Vilharja, Viktorja Parme, Rista Savina, Josipa Ipavca, Emila Adamiča, Antona Lajovca, Saše Šantla, Ivana Grbca, Janka Ravnika, Matije Bravničarja, Lucijana Marije Škerjanca, Vilka Ukmarja, Boga Leskovica, Marijana Lipovška, Petra Liparja, Milana Potočnika]. – Radio Ljubljana 1979–1981.
316. *Dvesto let slovenske opere*. 6 oddaj. – Radio Ljubljana, [februar–junij] 1980.
317. *Odmev Prešernove poezije v slovenski glasbi*. – Radio Ljubljana 1980.
318. *Partizanska vokalna lirika*. – Radio Ljubljana 1980.
319. *Matija Bravničar*. Prispevek za oddajo ob 5. obletnici skladateljve smrti. – Radio Ljubljana, 22. 11. 1982.
320. *Skladatelj Blaž Arnič*. – Pota naše glasbe. Radio Slovenija, 21. 4. 1997.
321. *Skladatelji Ipavci*. – Pota naše glasbe. Radio Slovenija, 12. 2. 1997.
322. *Josipina Turnograjska*. – Spominčice. Radio Slovenija, 4. 8. 1998.

b) Televizijske oddaje

323. *Opera skozi stoletja*. 17 oddaj. – Televizija Ljubljana 1964–1965.
324. *Slovenski skladatelji – akademiki*. – TV Ljubljana, 1. program, 17. 11. 1988. [Scenarij].
325. *Amandus Ivančič*. – [Sodelovanje v oddaji Slovenska klavirska glasba]. TV Ljubljana, 1. program, 4. 9. 1989.
326. *Portret muzikologa Dragotina Cvetka*. – TV Slovenija, 1. program, 3. 2. 1995. [Strokovni sodelavec].

c) Transkripcije izvedenih del

327. *Matej Babnik (1787–1868), Erinnerung. Spomin. Samospjev za tenor in klavir*. Ljubljana, arhivski posnetek za RTV Slovenija, 1990.
328. *Jakob Zupan (1734–1810), Tri arije za sopran in orkester*. Ljubljana, koncertna izvedba, 5. 6. 1990 in arhivski posnetek.
329. *Matej Babnik (1787–1868), Pastoralni ofertorij za bas solo, klarinet solo, mešani zbor in orkester*. Ljubljana, koncertna izvedba, 13. 10. 1991.

IV Predavanja

330. *Glasba v času bidermajerja na Dunaju in v Ljubljani*. Ljubljana, Narodna galerija, 23. 4. 1981.
331. *Ob jubileju prof. Janka Ravnika*. Ljubljana, Koncertni atelje DSS, 23. 6. 1981.
332. *Amandus Ivančič in njegove komorne skladbe*. – Znanstveni skup Glasbena baština naroda i narodnosti Jugoslavije u razdoblju od 16. do 19. stoljeća. Varaždin, 24. 9. 1983.
333. *Slovenska protestantska pesem in njen odmev v glasbeni literature*. – Posvetovanje Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije. Ljubljana, 25. 10. 1984.

334. *Isaac Posch in njegovo skladateljsko delo*. – Vinko Jelić i njegovi sodobniki [simpozij]. Varaždin, 10. 10. 1986.
335. *Jacobus Gallus in njegova motetna zbirka Opus musicum*. Zgodovinsko društvo, Ljubljana, 24. 4. 1986.
336. *Glasbeno mecenstvo baronov Khislov*. – Reformacija na Slovenskem [simpozij]. Ljubljana, 12. 11. 1987.
337. *Madrigali Jakoba Gallusa*. – Glasbena baština naroda in narodnosti Jugoslavije [simpozij]. Varaždin, 26. 9. 1988.
338. *Mahler v Ljubljani*. Ljubljana, Cankarjev dom, 22. 6. 1988. [Uvodna beseda na razstavi Gustav Mahler – Simfonije].
339. *Restavrirani glasbeni instrumenti ptujskega muzeja*. Ljubljana, Galerija Ars, 18. 5. 1988. [Uvodna beseda na predstavitvenem koncertu].
340. *Jacobus Gallus Carniolus*. Ljubljana, 5. 6. 1989. [Uvodna beseda na koncertu Slovenskih madrigalistov].
341. *Gallus Carniolus*. Ljubljana, 21. 10. 1991; Koper, 30. 11. 1991. [Uvodna beseda k razstavi].
342. *Gallus – inspiracija slovenskih skladateljev*. – Gallus Carniolus in evropska renesansa [simpozij]. Ljubljana, 23. 10. 1991.
343. *Gallus Carniolus*. – Zborovodski seminar Zveze kulturnih organizacij Slovenije. Ljubljana, 11. 10. 1991.
344. *Slavko Osterc – ob 50-letnici smrti*. – Okrogla miza. Radenci, 21. 9. 1991.
345. *Baroni Khisli in njihovo mecenstvo*. Kranj, Zveza kulturnih organizacij, 28. 2. 1992.
346. *Uroš Prevorsek*. Portorož, Avditorij, 24. 3. 1995. [Uvodna beseda na slavnostnem koncertu ob umetnikovi osemdesetletnici].

V Razstave

347. *Dvesto let slovenske opere*. Ljubljana, Prešernova dvorana SAZU 21. 10.–5. 11. 1982.
348. *Jakobus Gallus, življenje in delo*. Prešernova dvorana SAZU, 24. 10.–8. 11. 1985.
349. *Glasbeni klasicizem na Slovenskem. Musikklasizismus in Slowenien*. Ljubljana, Prešernova dvorana SAZU, 26. 10.– 5. 11. 1988. [Soavtor].
350. *Gustav Mahler – Simfonije*. Ljubljana, Cankarjev dom, 22. 6.–5. 7. 1988. [Urednik slovenske različice razstave].
351. *Gallus Carniolus*. Ljubljana, Cankarjev dom, 21.10.–3. 11. 1991; Koper, Pokrajinski muzej, 30. 11.–21. 12. 1991.
352. *Glasbeni barok na Slovenskem. Musical baroque in Slovenia*. Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 13.– 21. 10. 1994.
353. *Stalna razstava skladateljev Ipavcev*. Šentjur 1995.

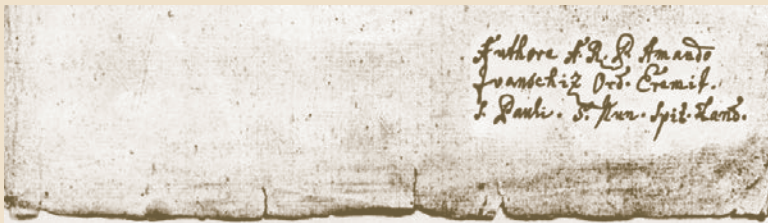
Imensko kazalo k bibliografiji

Adam de la Halle	134
Adamič, Emil	240, 315
Arnič, Blaž	239, 274, 320
Babnik, Matej	65, 315, 327, 329
Bacewicz, Grażyna	120
Bach, Johann Sebastian	231, 237
Baird, Tadeusz	133
Balakirev, Milij	209
Baranović, Krešimir	170, 181
Bartók, Béla	88, 96, 97, 124, 126, 214, 227, 304, 307
Beethoven, Ludwig van	92, 104, 105, 157, 186, 203, 215, 227, 234, 236, 237
Berg, Alban	164
Berlioz, Hector	196, 213, 233
Bésard, Jean-Baptiste	134
Betto, Julij	240
Božič, Darijan	224
Brahms, Johannes	180, 202, 218, 225, 229
Bravničar, Matija	84, 106, 147, 315, 319
Britten, Benjamin	89, 158, 182
Bruch, Max	114
Burney, Charles	302
Cara, Marchetto	134
Caroso da Sarmoneta =	
Caroso, Marco Fabrizio	134
Castelnuovo Tedesco, Mario	220
Chopin, Friderik	77, 127, 129, 195, 201
Ciglič, Zvonimir	225, 244
Cuderman, Mirko	44
Cvetko, Dragotin	205, 326
Čajkovski, Peter Iljič	98, 162, 183, 186, 256
Debussy, Claude.	163
Demšar, Blaž	72
Dermota, Anton	277
Devčić, Natko	99, 121
Ditters von Dittersdorf, Carl	166
Dobronić, Antun	240
Dolar, Janez Krstnik	39–40, 42, 44, 315
Dvořák, Antonin	100, 107, 196, 222, 246
Eder, H.	234
Egk, Werner	194
Enescu, George	187
Faganel, Tomaž	39, 40, 42
Foerster, Anton	315
Franck, Cesar	81

Funtek, Leo	280
Gabrijelčič, Marjan	227
Gallus, Jacobus	15, 20, 21, 24–38, 45–46, 55, 57, 59, 71, 190, 221, 264, 265, 315, 335, 337, 340–343, 348, 351
Gastoldi, Giovanni Giacomo	134
Gerbič, Fran	315
Glinka, Mihail Ivanovič	150
Golob, Jani	201, 213, 247
Grbec, Ivan	315
Grieg, Edvard	235
Hačaturjan, Aram	219
Händel, Georg Friedrich	231
Haydn, Joseph	175, 182, 213, 215, 301
Henze, Hans Werner	186
Hindemith, Paul	130
Honegger, Arthur	158, 300
Hubad, Samo	281
Ipavec, Ipavci (rodbina)	53, 282, 321, 353
Ipavec, Alojzij	282
Ipavec, Benjamin	164, 189, 282, 315
Ipavec, Gustav	282
Ipavec, Josip	47, 74, 248, 282, 315
Ivančič, Amandus	5, 7, 8, 54, 60, 188, 222, 275, 283, 315, 325, 332
Jacopo da Bologna	134
Janáček, Leoš	119, 213, 233
Jarnovič, Ivan Mane	151
Jelič, Vinko	334
Kančeli, Gija	195
Kantušer, Božidar	243
Karłowicz, Mieczysław	156
Kelemen, Milko	117, 135, 141, 233
Khisl (rodbina)	284, 336, 345
Kodály, Zoltán	149, 152, 158, 165, 235, 306
Kogoj, Marij	235
Kozina, Marjan	245
Krek, Uroš	9, 108, 109, 139, 174, 273
Lagkhner, Daniel	43
Lajovic, Anton	123, 148, 240, 315
Lajovic, Uroš	286
Lalo, Édouard	110, 243
Lampret, France	287
Landini, Francesco	134
Lebič, Lojze	218
Leskovic, Bogo	288, 315
Ligeti, Giorgi	202
Linhart, Anton Tomaž	315

Lipar, Peter	315
Lipovšek, Marijan	185, 315
Liszt, Franz	196
Lutosławski, Witold	176
Mahler, Gustav	217, 223, 290, 338, 350
Martin, Frank	204
Martinů, Bohuslav	136, 142, 208, 233
Mašek, Gašper	315
Mašek, Kamilo	315
Mendelssohn-Bartholdy, Felix	162, 170
Messiaen, Olivier	222
Michl, Josip	240
Mihelčič, Pavel	210, 228
Mihevc, Jurij	315
Milač, Metod	291
Mirk, Vasilij	83
Monteverdi, Claudio	265
Mozart, Wolfgang Amadeus	101, 111, 112, 116, 122, 125, 143, 148, 154, 171, 195, 208-210, 222, 234, 261, 308
Murn-Aleksandrov, Josip	51, 63, 262
Musorgski, Modest	209
Noč, Ivan	240, 293.
Novák, Vítězslav	256
Novšak, Primož	294
Obradović, Aleksandar	159
Orologgio, Alessandro	265.
Osterc, Slavko	3, 4, 49-50, 68-70, 95, 138, 144, 153, 160, 167, 176, 193, 255, 344
Ozim, Igor	295
Papandopulo, Boris	85, 131
Parma, Viktor	240, 315
Peri, Jacopo	134
Petrić, Ivo	11, 137, 223
Plavec, Gabriel	315
Polič, Mirko	297
Posch, Isaac	62, 298, 315, 339
Poš, Izak gl. Posch, Isaac	
Potočnik, Milan	315
Prenner, Georgius	41
Prešeren, France	317
Prevoršek, Uroš	272, 346
Prokofjev, Sergej	11, 91, 118, 161, 175, 177, 185, 202, 204, 223, 224
Rahmaninov, Sergej	180, 185, 220
Ramovš, Primož	200, 215, 229
Ravel, Maurice	78, 90, 187, 245
Ravnik, Janko	197, 199, 315, 331

Reger, Max	154
Respighi, Ottorino	82, 171
Rimski-Korsakov, Nikolaj	244
Rossini, Gioacchino	240
Roussel, Albert	148
Savin, Risto	315
Schubert, Franz	157, 161, 168, 203, 229, 305
Schumann, Robert	115, 162, 214, 244
Schwerdt, Leopold Ferdinand	211, 315
Sibelius, Jan	228
Sivec, Jože	41, 43, 73
Smetana, Bedřich	208
Srebotnjak, Alojz	235
Stamic, Jan Vaclav	182
Stibilj, Milan	214
Strauss, Richard	102, 210, 243
Stravinski, Igor	119, 161, 178, 210, 225, 228
Szymanowski, Karol	145, 150, 173, 187, 310
Šantel, Saša	315
Šivic, Pavel	7, 8, 184
Škerjanc, Lucijan Marija	80, 125, 148, 157, 165, 166, 171, 253, 315
Škerl, Dane	86, 154
Škulj, Edo	19, 24–38, 45–46
Šostakovič, Dmitrij	93, 103, 125, 146, 165, 170, 201, 224
Šulek, Stjepan	94
Štuhec, Igor	204
Švara, Danilo	75, 87, 175, 198
Tromboncino, Bartolomeo	134
Trost, Anton	256
Turnograjska, Josipina	322
Ukmar, Vilko	230, 236, 315
Vecchi, Orazio	134
Vilhar, Fran Serafin	315
Viotti, Giovanni Battista	169
Vivaldi, Antonio	175
Voss, Friedrich	182
Vremšak, Samo	202
Vrontos, H. E.	220
Wagner, Richard	181
Weber, Carl Maria von	1, 203
Webern, Anton	132
Verdi, Giuseppe	226
Wieniawski, Henrik	155
Wolf, Hugo	112, 128, 257, 260
Zupan, Jakob	64, 258, 285, 315, 328
Žebre, Demetrij	180



Fathore A. R. P. Amado
Joanichiz Ord. Ermit.
S. Pauli. S. Mar. Spil. Land.

ISBN 961-6500-75-9



9 789616 500753