

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1966

ZVEZEK - VOLUME II

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board

Urednik — Editor: Dragotin Cvetko

Uredništvo — Editorial Address: Filozofska fakulteta — Oddelek
za muzikologijo, Ljubljana, Aškerčeva 12

Izdal — Edited by: Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete —
Department of Musicology, University of Ljubljana

Izdajo zbornika je omogočil Sklad SRS za pospeševanje založništva v Ljubljani

VSEBINA

Cvjetko Rihtman: Reforma obrednega petja srbske pravoslavne cerkve na začetku XIII. stoletja	5
Janez Höfler: Menzuralni fragment iz Nadškofijskega arhiva v Ljubljani	12
Bojan Bujić: Cecchinijeva tretja knjiga madrigalov »Amorosi Concetti«	18
Primož Kuret: Štajerski deželni trobentač Jakob Globočnik	26
Andrej Rijavec: Ljubljanski mestni muziki	37
Jože Sivec: Donizettijeve opere v Stanovskem gledališču v Ljubljani	52
Marijan Lipovšek: Slovenska klavirska glasba	65
Borut Loparnik: Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«	77
Stana Djurić-Klajn: Glasbena esejistika in muzikologija pri Srbih	95
Halsey Stevens: Barok in skladatelji 20. stoletja	101
Ivo Supičić: Sociologija glasbe in muzikologija	116
Zmaga Kumer: »Šmarijski šomašter«	124
Disertacije	132
Imensko kazalo	139

CONTENTS

Cvjetko Rihtman: The Reform of Ritual Singing in the Serbian Church at the Beginning of the 13 th Century	5
Janez Höfler: A Mensural Fragment from the Archiepiscopal Archives in Ljubljana	12
Bojan Bujić: Tomaso Cecchini's Third Book of Madrigals »Amorosi Concetti«	18
Primož Kuret: A Styrian Provincial Trumpeter — Jakob Globočnik	26
Andrej Rijavec: The Ljubljana Town Musicians	37
Jože Sivec: Donizetti's Operas in the Ljubljana Theatre before 1861	52
Marijan Lipovšek: Slovene Piano Music	65
Borut Loparnik: The Dramatic and Musical Scheme of Kogoj's Opera »Kar hočete« (»Twelfth Night«)	77

Stana Djurić-Klajn: The Musical Essay and Musicology in Serbia	95
Halsey Stevens: The Baroque and the Composers of the Twentieth Century	101
Ivo Supićić: Sociology of Music and Musicology	116
Zmaga Kumer: »Šmarijski šomašter«	124
Dissertations	132
Index	139

REFORMA OBREDNEGA PETJA SRBSKE PRAVOSLAVNE CERKVE
NA ZAČETKU XIII. STOLETJA

Cvjetko R i h t m a n

Zdi se, da je pojav bogomilov in njihovo širjenje po srbskih deželah v 12. stol. povzročil ne samo vretje v življenju srbske cerkve, ampak tudi določene spremembe v organizaciji in obliki liturgije, s tem pa tudi neizogibno oddaljevanje od liturgije vladajoče bizantinske cerkve. Zato je povsem sprejemljiva domneva, da se je že v tem času začelo obredno petje srbske cerkve razlikovati od prvotnega bizantinskega. Takšen proces, ki ga označuje tendenca, da se prvotni, bolj razviti bizantinski napev poenostavi in prilagodi lokalnim oblikam glasbene prakse, je razumeti pri bogomilih kot na ostalem področju srbske cerkve po eni strani kot nagibanje k enostavnosti, h kateri so bogomili, ki so se izogibali sijaja in razkošja, težili, po drugi strani pa je vzrok temu majhno število cerkva, ki so bile še zanemarjene.

Preobrat je nastopil v drugi polovici 12. stol. za Štefana Nemanje, ko je srbska država zavzela ostro in negativno stališče do bogomilstva in ko se je v teh pogojih in v tem smislu občutila potreba, da se cerkvene razmere uredi. Iz podatkov, ki govore o obrednem cerkvenem petju v Srbiji pred Štefanom Nemanjo kakor tudi za njegovega vladanja,¹ je sklepati, da se je v obdobju urejevanja cerkvenih razmer občutila tudi na tem zelo važnem področju prav ista potreba. Vendar je pravo reformo cerkvenega petja, kot je to povsem jasno razvidno iz Savove Biografije Štefana Nemanje in iz Biografije sv. Save meniha Teodozija,² izvedel šele Rastko, najmlajši sin Štefana Nemanje, ko je kot Sava I. ustanovil srbsko avtokefalno nadškofijo. Reforma je bila potrebna ne le zato, ker se je pod omenjenimi zgodnejšimi pogoji petje oddaljilo od bizantinskega, ker je bilo v nekem smislu zaostalo in ker se je zamešal red in mesto posameznih pesmi v liturgiji, ampak tudi zato, ker je nekako prav v tem času³

¹ Glej stare srbske biografije v prevodu Milivoja Bašića. Izdaja Srpske književne zadruge, Kolo XXVII., št. 180. Beograd, 1924.

² Ibid.

³ Za Komnena v 12. stol. je vpisan v Carigradu Tipik samostana sv. Save pri Jeruzalemu, ker so sodili, da je ta samostan najbolj ohranil izročilo apostolov in cerkvenih očetov. S tem so ukinjeni posebni običaji grških cerkev, kolikor niso vključeni v uradno liturgijo Bizanca. Tradicijo je verjetno kodificiral Janez Mansur (umrl l. 749 ali 754), imenovan Damaskin (po tem, ker je bil doma iz Damaska). Njemu se pripisuje

bizantinska cerkev (a za njo vse ostale cerkve v Evropi) dokončno sprejela tako imenovano hagiopolitsko⁴ tradicijo, t. j. tradicijo samostana sv. Save pri Jeruzalemu kot uradno.

Največ zaslug za uvajanje jeruzalemske tradicije — le-ta je imela med drugim na področju cerkvenega petja organizacijo oktoeha — je imel v Grčiji samostan na gori Athos (Sveta Gora). Ta samostan raznih narodnosti je tudi prej vzdrževal žive zveze z omenjenim samostanom pri Jeruzalemu, ki je užival v cerkvenih vprašanjih na Bližnjem vzhodu nedotakljivo avtoriteto.⁵ Vendar pa so se sedaj te zveze še okrepile. Tako začenja gora Athos neposredno sprejemati vplive, ki so se poprej zlivali v Carigrad, postaja pomembno središče bizantinske cerkvene umetnosti in kmalu zatem preraste v najpomembnejše⁶ kulturno središče bizantinske cerkve, tako da prevzame analogno vlogo, kakor sta jo na zahodu imela znameniti kulturni središči srednjega veka, benediktinska samostana Monte Cassino in St. Gallen.

V to sredino pride Rastko Nemanja, v času ko ta razvije svojo največjo dejavnost. Tu si pridobi izobrazbo, vstopi v meniški red (najprej v ruskem samostanu Pantelejmonu, potem pa prestopi v grški samostan Vatoped), prejme drugo ime Sava (po smrti sv. Sava) in biva vrsto let. Tu se temeljito pripravi za svoje poznejše poslanstvo.

Po menihu Teodoziju sv. Sava ni imel osnovne misije, kateri se je posvetil, od vsega početka na umu, ampak mu je bila skoro vsiljena pozneje po naključju okoliščin, v katerih se je njegova dežela znašla po smrti Štefana Nemanje. Zapustitev samostana in povratek v domovino za vlade njegovega brata Štefana Prvovenčanega je zahtevala potreba, da predvsem intervenira na političnem področju, a šele potem na področju urejanja cerkvenih zadev. Glede na njegov položaj, poreklo, izobrazbo, sposobnost in smisel za organizacijo pa ta poslednja naloga, kakor lahko po vsem sodimo, ni mogla mimo njega.

Celokupno delo sv. Save pri zgrajevanju in urejanju srbske cerkve govori zelo prepričljivo o tem, kako je bil prežet s svetogorskim duhom. Čeprav na začetku svojega bivanja na Athosu ni imel namere, da se vrne v domovino, niti da bi v njej prevzel katerokoli funkcijo, pa je vendar že tedaj mislil na prihodnji razvoj srbske cerkve in želel zagotoviti njeno trajno povezavo s skupnostjo samostana na gori Athosu. Še za svojega očeta je ustanovil z njegovo pomočjo samostan Hilandar, katerega pomen kot vzgajališča duhovniškega naraščaja in sploh kot vzgojne srbske usta-

tudi organizacija Osmoglasnika (Oktoeha) — najvažnejše glasbeno obredne pridobitve te tradicije. (Pr. A. Gastoué, Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine, Publications de la Société Internationale de Musique, Paris, 1907, str. 2)

⁴ Hagiopolitska ali jeruzalemska tradicija (ἡ ἀγιοπολίτις) — »Sveto mesto« — tradicija samostana sv. Save blizu Jeruzalema.

⁵ Ta samostan si je pridobil ugled zlasti z delovanjem svojih treh menihov »melodov«: Damaskina, Kozme (poznejšega majumskega nadškofa) in Teofana Graptosa, ki so bili kakor njihov predhodnik Roman Sladkopevec (»Princeps melodorum«) vsi po rodu iz Damaska v Siriji.

⁶ V 14. in 15. stol. je gora Athos središče bizantinske umetnosti, ki je prav tu doživljala svojo drugo in poslednjo renesanso. (Henry Martin, La Grammaire des Styles, L'Art Byzantin, Paris, 1930. p. 6.)

nove v takšnem središču je bil v tisti dobi zelo velik. Da bi se ravnal po vzoru Svete gore, da poglobi svoje znanje pri samem viru hagiopolitske tradicije, je dvakrat potoval na vzhod, kjer je obiskoval samostane, med temi zlasti matični samostan sv. Save pri Jeruzalemu, se sestal s patriarhom in se — kot to dobesedno navaja njegov biograf — »posvetoval o cerkvenih zadevah in se učil.«⁷

Od istega avtorja zvemo, da je sv. Sava pokazal veliko zanimanje za vse umetnosti, ki so v službi liturgije. Tako je npr., ko so začeli zidati cerkev v Žiči, prišel »pogledat, kako zidajo«, ker »je pripeljal s seboj mnogo veščih zidarjev in kamnosekov iz Grčije. Sam pa jih je tudi učil, kako naj vse po njegovi volji okrase«. Ko pa je šla gradnja h koncu, »se je sam brigal za dograditev cerkve, ker je pripeljal iz Konstantinopla kamnoseke in slikarje«.⁸ Od vseh umetnosti je sv. Sava posvečal največjo pozornost petju.

Cerkveno petje so v srednjem veku zelo gojili. V svojem delu o izvoru rimskega korala⁹ pravi A. Gastoué, da se v tistem času — in to je veljalo tudi za področje vzhodne cerkve — ni moglo misliti duhovnika z grdim glasom ali takšnega, ki ni dobro poznal obrednega petja. Koliko so cenili petje, govore primeri, ko so šli v skrajnost, da so dobri pevci dobili diakonat skoro brez vsake druge izobrazbe.¹⁰ Zato bi bilo torej povsem umestna in upravičena domneva — tudi ko bi ne imeli na voljo podatkov, ki to izrecno potrjujejo — da je sv. Sava dobro poznal obredno petje in da ga je s svojo reorganizacijo srbske cerkve tudi zajel. V omenjenih biografijah najdemo na nekoliko mestih podatke, ki govore ne le o njegovem poznavanju obrednega petja, ampak tudi o tem, da je bil glasbeno nadarjen in da je imel zelo lep glas. V tem smislu je posebno važen podatek, ki ga daje on sam v biografiji Štefana Nemanje, ko se primerja s ptičem, ki ima sladek glas. To je tisto mesto,¹¹ kjer sv. Sava govori, kako je njegov oče, potem ko je proti koncu svojega življenja postal menih (1195), prišel na Sveto goro, da bi videl njega, svojega sina, ki si ga je tako zelo želel: »In prispe na livado pokoja — pravim na Sveto goro, kjer najde kot ptico s sladkim glasom meniha, ki ga je želel, cvet iz korenine njegove — in odpočije se na krasni livadi, na kateri poje ptica, ki menja glasove ter se nasiti z njenim petjem.« Če ocenjujemo sv. Savo po tistem, kar je storil, sodim, da ni vzroka, da pojmujemo njegove izjave kot pretirane tudi tedaj, kadar zvene nekoliko neskromno. Sicer pa tudi menih Teodozij izrecno govori o nadarjenosti sv. Save, ko navaja, da se sv. Sava od vseh »loči po petju«.¹² »Nedostojnih in škodljivih pesmi mladeniških želja, ki do kraja slabe dušo,«¹³ verjetno narodne ljubezenske pesmi, sv. Sava ni maral, zato pa je toliko bolj cenil duhovne. Nadarjenost in ljubezen za pesem je podedoval od očeta, ki je rad poslušal

⁷ Menih Teodozij, Biografija sv. Save (gl. pod 1), poglavje 16. in 17.

⁸ Ib., poglavje 10 in 14.

⁹ A. Gastoué. *Les Origines du Chant Romain*, Paris, 1907.

¹⁰ Ib., str. 98.

¹¹ Sv. Sava, Biografija Stevana Nemanje (gl. pod 1), pogl. 7.

¹² Menih Teodozij. Biografija sv. Save, pogl. 7.

¹³ Ib., pogl. 1.

pesmi, pa tudi sam je pel: v Vatopedu so oni »živali v duševni radosti, v petju«, ¹⁴ »ponoči in podnevi niso njih usta zastala, a njih petje ni umolknilo«. ¹⁵

Obrednega petja po hagiopolitski tradiciji (čigar najvažnejša pridobitev je, kot rečeno, Damaskinov Oktoehos in obla notacija) se je sv. Sava naučil v grškem samostanu Vatopedu. V že omenjenem podatku, v katerem sv. Sava navaja, kako je menjal glasove, ko je pel svojemu očetu, vidimo prvo aluzijo na sistem osmeroglasnika, ki je bil za Štefana Nemanjo novost. Takšnih aluzij je še nekaj in tako tudi ni brez pomena v navedenem lastnem delu npr. mesto, kjer govori, da je njegov oče umrl zjutraj, ko je začelo cerkveno petje in da je izrekel blaženi glas in sladki glas »Hvalite boga«. Citati, ki jih sv. Sava navaja iz Damaskinovih pesmi, pa določajo omenjene aluzije še bolj naravnost. In končno najdemo izrecno potrdilo, da je prenesel petje, katerega se je naučil v Vatopedu, v šestem poglavju Biografije sv. Save na tistem mestu, kjer se govori o prvih aktih v zvezi s šele dokončanim samostanom Hilandarom: oni »se združijo v gospodovo bratovščino¹⁶ in uzakonijo po običaju ustavo o bogoslužju in petju, ki so se ga naučili v Vatopedu.«

Prva skrb sv. Save in njegove bratovščine je bila verjetno, da po »ustavi o bogoslužju in petju« prevedejo obredne pesmi v domač jezik. To delo je bilo (najbrž ne docela) že opravljeno, ko je živel njegov oče, kar domnevamo iz podatkov, ¹⁷ ko sv. Sava opisuje mrtvaško opravilo in pogreb svojega očeta v Hilandaru: »potem ko se je zdaniło . . . so začeli peti tradicionalne pesmi . . .«, prišli so mnogi menihi raznih narodnosti, »da se mu poklonijo in mu z veliko častjo zapojejo. Peli so najprej Grki, potem Iveri, nato Rusi, za Rusi Bolgari, potem spet mi, njegova zbrana čreda«. In ob priliki spominskega bogoslužja za pokojnim reče sv. Sava po večerji, preden se povzpne na stolp, prvemu duhovniku: »Jaz, oče, grem na stolp, da opraviš s svojimi brati v svojem jeziku jutranje svečanost, a vi, oče sveti, opravite z vsemi svojimi tu v veliki cerkvi predpisano jutranje petje ob priliki spominskega bogoslužja na grobu mojega očeta.« ¹⁸

To predpisano petje, ki se ga je naučil na Sveti gori v Vatopedu in uzakonil v Hilandaru, je sv. Sava po hagiopolitski tradiciji prenesel pozneje v Srbijo. Menih Teodozij to izrecno navaja, ko poroča o delu sv. Save in o vsebini tega dela, kako je sv. Sava potoval po deželi in utrjeval krščanstvo ter povsod po cerkvah uvajal obred in petje po izročilu in pravilu Svete gore: »Utrjuje vse tradicije po pravilu z obredjem in petjem, ki se ga je naučil na Sveti gori.« ¹⁹

Da bi sebi olajšal delo pri reorganizaciji srbske cerkve in to opravil z večjo veljavo, je sv. Sava poudarjal, da to dela po volji svojega očeta,

¹⁴ Ib., pogl. 10.

¹⁵ Ib., pogl. 13.

¹⁶ Ta bratovščina je bila na začetku maloštevilna, vendar jo je sv. Sava hitro po očetovi smrti povečal na dvesto. (Gl. sv. Sava, Život Stevana Nemanje, pogl. 11.)

¹⁷ Sv. Sava, Život Stevana Nemanje, pogl. 10.

¹⁸ Menih Teodozij, Biografija sv. Save, pogl. 7.

¹⁹ Ib., pogl. 10.

ker mu je ta ukazal na smrtni postelji, »da dovrši mnogo, kar je nedovršenega po srbskih cerkvah«. ²⁰ Vendar pa ga je v tem delu, kot je videti, oviralo to, da je bila srbska cerkev v organizacijskem pogledu podrejena nadškofiji v Ohridu. Zato je, brž ko se mu je nudila priložnost, napravil potrebne korake l. 1219 v Nikeji in uspel spričo neugodnih razmer, v katerih je bila tedaj bizantinska cerkev in država, ne samo da loči srbsko cerkev od ohridske nadškofije in da dobi sam nadškofovski položaj, ampak da izposluje za svojo novo ustanovljeno nadškofijo neodvisnost od bizantinske cerkve. Na povratku iz Nikeje je sv. Sava vzel s Svete gore, iz Hilandara, izbrane učence za škofe, iz Soluna pa vse potrebščine in »zakonske knjige«. ²¹ Iz tega sklepamo, da v tistem času še niso bile prevedene vse potrebne cerkvene knjige, ali pa se ta podatek nanaša na nove knjige, ki so nastale za potrebe uvajanja jeruzalemske tradicije. Ko je prišel v Srbijo, je sv. Sava delal mnogo svobodneje in energičneje na reorganizaciji srbske cerkve po načrtu, ki mu ni manjkala določena politična osnova pa tudi gotova težnja po ekspanziji. Tako postavlja npr., kadar gre za vprašanja teritorialne organizacije cerkve, sv. Sava — v dogovoru z bratom »samodržcem« in »blagorodniki« — škofe (ob sami meji dežele), posvečuje duhovnike, diakone, poddiakone in lektorje, »vsakega za vsako stran«. Vendar pa, kadar je govor o strogo cerkvenih vprašanjih, o vprašanjih bogoslužnega obredja in cerkvenega petja, stalno poudarja, da prenaša vse tako, kot se je naučil v Vatopedu na Sveti gori: »vse nedelje in velike praznike, kot je običaj na Sveti gori, organizira v cerkvi (Studenici) celonočno petje . . .«. ²² V Žiči, potem ko je posvetil cerkev (cerkev velika, toda še ne poslikana), . . . »noč in dan ne preneha vseh marljivo učiti« in dá jim »zakonske knjige, da po izročilu apostolov in svetih očetov uče ljudi« ²³ (podatek jasno kaže, da je govora o jeruzalemski tradiciji, ki je sprejeta prav zato, ker so sodili, da je najbolj verno ohranila izročilo apostolov in cerkvenih očetov). V samostanih »menihi zbiraajo zборе in jim ukazujejo, da se drže zakonske ustave in cerkvenega bogoslužja«. ²⁴

Obrnimo pozornost na očitno razliko v podatkih o cerkvenem petju v Srbiji pred in po intervenciji sv. Save. Medtem ko se v podatkih o petju, ki se nanašajo na zgodnejše obdobje, samo površno navaja, da so peli »pesmi in psalme«, »duhovne pesmi« ali kratko malo »speve«, pa se po intervenciji petje vselej točneje označuje kot »zakonito«, »predpisano«, »uzakonjeno« ipd. Tako so npr. ob pokopu Štefana Nemanje »izkazali spoštovanje s predpisanimi nagrobnimi pesmimi«; ²⁵ ob letni spominski svečanosti »so zvečer odpeli psalme, ki so bili uzakonjeni za spominske svečanosti pokojnih«; ²⁶ pri jutranjem obredu so peli tisto, »kar je dolo-

²⁰ Ib., pogl. 6.

²¹ Ib., Biografija sv. Save, pogl. 13.

²² Menih Teodozij, Biografija sv. Save, pogl. 14.

²³ Ib., pogl. 14.

²⁴ Ib., pogl. 14.

²⁵ Ib., pogl. 6.

²⁶ Ib., pogl. 7.

čeno za spominsko bogoslužje za umrle«;²⁷ »in odpojejo, kar je treba«;²⁸ »zakonito večerno obredje«²⁹ itd.

Na svojih potovanjih po Bližnjem vzhodu, ki jih je sv. Sava napravil po vzorcu Svete gore, pride sv. Sava v neposreden stik z najvažnejšimi cerkvenimi središči in deloma omogoča vpliv vzhoda na razvoj Srbske cerkve brez posredovanja Bizanca. To je vidno iz številnih odlomkov Biografije sv. Save. Tako na povratku iz Palestine ob bivanju v Hilandaru »poučuje v blagor predstojnika samostana in bratov«,³⁰ potem pa, ko je prispel v Srbijo v samostanu Studenici, »poučuje predstojnika in brate«. »Na poti po deželi svojega naroda« in »v vseh samostanih razlaga ustave in običaje meniškega življenja, kakor je to videl na Sveti gori in v Palestini in Aziji«. ³¹ To poudarjanje neposrednega vpliva vzhoda je važno. Tuji muzikologi so že zdavnaj opazili prav to zanimivo komponento v srbski srednjeveški dekorativni³² in glasbeni umetnosti. H. Besseler,³³ že pred njim pa E. Wellesz imata verjetno prav, ko vidita v srbskem petju močan vpliv Sirije. Ta vpliv se vidi ne samo v načelu konstrukcije tonskih načinov, ampak v tonalnem sistemu zlasti petega in šestega tona, ki ni diatonski in ki so ga nekateri muzikologi napak pripisovali vplivu tiste glasbe, ki so jo prinesli s seboj Turki (oziroma Cigani).

Preden je šel sv. Sava drugič v Palestino, je »pozval svoje škofe in ko jih je mnogo učil o cerkvenih uredbah in o zakonskih pravilih, jim je govoril: In zdaj spet prosim vsakega od vas mojih, da vse, kar slišite in vidite in prejmete in razumete, brž ko se izučite, ohranite trdno in neporušljivo«. ³⁴

Verjamemo, da se je izročilo sv. Save, ki se v tistem času ni razlikovalo od svetogorskega-bizantinskega, ohranilo na začetku »trdno in neporušljivo«, vendar pa je že sam sv. Sava dal, morda tudi nehote, temelje poznejšemu svobodnejšemu razvoju srbskega cerkvenega petja v odnosu do grškega, ko je najprej vzpostavil tesnejši stik z Bližnjim vzhodom in obšel Bizanc in ko je potem dosegel samostojnost srbske cerkve, ker je bilo njegovo izročilo neposredneje odvisno od razvoja srbske cerkve in države. V tem pogledu je bil zelo pomemben dogodek, ko je že prvi naslednik sv. Save, Arzenij I, prenesel sedež nadškofije iz Žiće v Peč in posebno, ko je car Dušan leta 1346 s postavitvijo nadškofa Janjičija na položaj patrijarha, izzval prelom s carigrajsko cerkvijo.

Razen v opombah navedena dela so upoštevana še naslednja:

Charles Diehl, *Histoire de L'Empire Byzantin*, Paris 1924.

Egon Wellesz, *Byzantinische Musik*, Breslau 1927.

Otto Ursprung, *Katholische Kirchenmusik*, Berlin 1931.

P. Panoff, *Altslawische Volks- und Kirchenmusik*, Berlin 1931.

²⁷ Ib., pogl. 7.

²⁸ Ib., pogl. 9.

²⁹ Ib., pogl. 9.

³⁰ Menih Teodozij, *Biografija sv. Save*, pogl. 16.

³¹ Ib., pogl. 17.

³² Henry Martin, op. c., str. 29.

³³ H. Besseler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1931, str. 53.

³⁴ Menih Teodozij, op. c., pogl. 17.

A. Gastoué, Cours de Chant Grégorien, Paris, 1917.
Ferdo Šišić, Priručnik izvora hrvatske historije, Zagreb 1914.
St. Stanojević, Sveti Sava, Beograd 1935.
Kosta Manojlović, Muzičko delo našeg sela, Beograd 1929.

SUMMARY

There can be no doubt that the emergence of the Bogumils during the 12th century gave rise not only to a ferment in the life of the Serbian Church but also to changes in the organization and in liturgical forms and in this connection an inevitable deviation from the liturgy of the ruling Byzantine Church. Thus we may accept the hypothesis that already by this period the ritual singing of the Serbian Church had begun to vary from the original Byzantine. We may imagine the same process — characterised by the tendency to simplify the original Byzantine melody — both with the Bogumils and with the rest of the Serbian Church, on one hand due to the simplicity to which the Bogumils were inclined and on the other to the small number of churches, mostly neglected.

A change comes about in the second half of the 12th century in the period of Stevan Nemanja when the Serbian state took a determinedly negative stand against Bogumilism and when in these circumstances and in this spirit a need was felt to set the Church in order. From our information about ritual church singing in Serbia before Stevan Nemanja as well as during his rule, we must conclude that also in this very important field of liturgy the same need was felt. However, the true reform of liturgical singing, as can unambiguously be seen from Sava's Life of Stevan Nemanja and the life of St. Sava by Theodosius the Monk, was carried out by Rastko, Stevan Nemanja's youngest son, when, as Sava I, he established the Serbian autocephalous archiepiscopate. The reform was necessary for a number of reasons; because in the circumstances mentioned above, the singing had deviated from the Byzantine, because in a sense it had become out-of-date, because the order and the place of individual hymns in the liturgy had been destroyed and because at about that time the Byzantine Church (and after her, other Orthodox churches in Europe) had at last accepted the hagiopolitical tradition.

MENZURALNI FRAGMENT IZ NADŠKOFIJSKEGA ARHIVA V LJUBLJANI

Janez Höfler

Pergamentni fragment iz ljubljanskega Nadškofijskega arhiva, predmet te študije, je gotovo eden najzanimivejših do sedaj znanih primerkov najstarejše glasbene zgodovine na slovenskem ozemlju. V širšem evropskem okviru pomeni sicer malo pomembno zapuščino glasbenega obdobja, ki ga v zahodni Evropi označuje vrsta popolnih kodeksov, za nas pa je to ena redkih in dragocenih prič najstarejših glasbenozgodovinskih tokov, ki se tudi logično vključuje v splošnejšo kulturnozgodovinsko problematiko slovenskega prostora v tem času.

Omenjeni fragment se sestoji iz dveh listov v velikosti $30 \times 10,5$ cm in 30×22 cm, ki sta tvorila dvojni folij. Rekonstrukcija tega folija pokaže, da mu manjkajo vmesni pas, širok 1,5 cm, 8 cm širok rob ob prvem delu lista in spodaj folija z robom nedoločene širine. Oba dela sta bila prilepljena v nekem rokopisu gorenjske zapuščine, sign. 75, večji na notranji strani prvih platnic, manjši na notranji strani zadnjih. Rokopis, ki ga navaja že M. Kos, je Glosa supra libros de anima, spisan v gotski polkurzivi, njegov izvor pa je neznan. Notne fragmente je Kos označil kot note za pouk v šoli in jih po pisavi sodeč datiral v XIV. stol.¹ Izvora rokopisa Kos ni mogel ugotoviti, medtem ko nadaljnjih ememb tega fragmenta v slovenski literaturi ni moč najti.

Del obravnavanega fragmenta predstavlja nemenzuriran tonarij psalmodije v kvadratni notaciji z običajnimi dvodelnimi ligaturami, in sicer podatusom, clivisom in podatusom z virgo na desni strani.² Posamezne note zastopata izmenoma punctum quadratum in virga, vendar brez elementarnega odnosa glede višine. Obrazci so podpisani z ustreznim mnemotehničnim besedilom, ki ga običajno srečamo v XIV. stol.: Primus (secundus, tertius ...) tonus sic incipit, sic flectitur, et sic mediat, et sic finitur, z dodanimi obrazci za malo doksologijo (s)e(c)u(l)o(r)u(m) a(m)e(n), to je v okrajšavi euouae (differentiae). Besedilo se ujema z ustreznim postopkom v melodiki, s flexo, mediante in koncem. Tonarij

¹ Kos, M. — Stelè F.: Srednjeveški rokopisi na Slovenskem, Ljubljana 1931, 173.

² Liber Usualis, Tournay 1935 (izd. 1964), 112—117.

je nastal najbrž po vzorcih, običajnih v XIV. stol.,³ ki jih omenjata tudi Peter Wagner in Bruno Stäblein.⁴

Tonarij našega rokopisa zaradi fragmentarnosti seveda ni popoln. Manjkajo tonus tertius in quartus, od tonusa secundusa je ostal le del notne vrste. Natančnejša primerjava z znanimi tonariji in psalmodičnimi tonusi dá slutiti, da predstavlja naš rokopis prepis primerkov iz kakšnega tonarija blizu Jacoba iz Liègea, katerega trije znani rokopisi izvirajo iz Italije⁵ in katerim soroden rokopis je utegnil poznati naš prepisovavec. Prepis je sicer površen, se pa z Jacobovim tonarijem razen na dveh mestih ujema. Odklon zaznamo pri šestem tonusu, kjer je flexa za terco pod tenorjem namesto za sekundo — tu manjka tudi differentia — ter pri sedmem, kjer ima initium še polton pod začetnim tonom. Tonarij pa se v tem ujema z verzijo v Liber Usualis in pomeni Jacobov initium kakšno izjemo. Verzija, ki jo navaja Wagner, je nastala po znanem kodeksu anti-kvarja Rosenthala v Münchnu, ki je kartuzijanskega porekla in tako brez flexe. Naš tonarij se prav tako ne ujema s kartuzijansko verzijo avtorja Chartusiensis monachi v Coussemakerjevi objavi, niti s psalmodičnimi tonusi, ki jih navaja Bruno Stäblein. Differentiae našega fragmenta so v marsičem različne od Jacobovih, pač pa slede differentiam italijanskega področja, ki jih po kodeksu Lucca 601 navaja Wagner.⁶ To in pa druga navedena dejstva kažejo, da je tonarij našega rokopisa nastal po italijanskih in ne nemških predlogah, kar bo imelo pri nadaljnjem sklepanju pomembno vlogo. S te strani tudi odpira zanimiva vprašanja o romanskih in germanskih melodičnih detajlih v mlajšem obdobju gregorijanskega korala v našem prostoru, oziroma o razmerju med njegovo romansko (italijansko) in germansko (nemško) verzijo. Njune detajle je poleg Petra Wagnerja v zaključeni obliki podal tudi P. Dominicus Johnner.⁷ Gotovo problem s tem tonarijem ni končan, ker so pri nas pogosti tudi koralni fragmenti v germanski (nemški) verziji.⁸

Večji del obravnavanega fragmenta je posvečen raznim teoretičnim problemom menzuralne notacije. Že površen pregled nam odkrije, da gre za črno menzuralno notacijo XIV. stol. z običajnimi elementi, semibrevis in semibrevis major (semibrevis caudata, z repom navzdol — z razliko od poznejše minime, ki ima rep navzgor), ki ju na francoskem območju srečamo prvič v začetku XIV. stol., vmes pa je nekaj dvodelnih in trodel-

³ Naj navedem le najbolj znani predlogi, dostopni v modernih izdajah: Jacobus de Liège, *Speculum musicae* (Coussemaker, *Scriptores II*, 333—374, tu napačno imenovan po starejšem mišljenju Johannes de Muris), *Cujusdam Carthusiensis monachi, Tractatum de musica plana* (Coussemaker, *Scriptores II*, 450—460, tonarij brez flexe).

⁴ Wagner P.: *Einführung in die gregorianischen Melodien*, Leipzig 1921, 96—101, po starejših predlogah iz XII. stol., ter Stäblein B.: *Lateinische Psalmodie*, MGG X, 1676—1690.

⁵ Hübschen H.: *Jacobus von Lüttich*, MGG VI, 1626-1631.

⁶ *Ibid.*, 131—137.

⁷ *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1953 (2. izd.), 104 in dalje.

⁸ N. pr. fragmenta choralia 2 v Mestnem arhivu v Ljubljani (prva polovica XIII. stol.), fragm. chor. 8 istotam (druga polovica XV. stol.) in gradualni list iz Coll. I/1 v Državnem arhivu Slovenije, Ljubljana (prva polovica XIV. stol.).

nih ligatur v obliki, ki naznačuje semibrevis — cum opposita proprietate, ki se javlja prvič proti koncu XIII. stol. Za nas najzanimivejši so menzuralni deli rokopisa, ki obravnavajo problem reševanja skupin z različnimi kombinacijami semibrevis minor in semibrevis major, na kar nas navajajo že podpisi pod notnimi vrstami v gotski polkurzivi. V gornjem delu strani so vidne vrste po osem, devet in deset semibreves minor v skupinah, razdeljenih s punctum divisionis. Spodnji del strani začne z vrsto s skupinami dveh semibreves, tudi v ligaturi cum opposita proprietate, in nato s skupinami po tri semibreves. Slede tri vrste s skupinami po štiri, pet in šest semibreves. Zadnji dve vrsti izpolnjujejo kombinacije s semi-



brevis major, semibrevis major z dodano semibrevis, dve semibrevis s semibrevis major v sredi ter dve semibrevis s sledečo semibrevis major. Samo vrednost semibrevis major naziva rokopis major artificialis, medtem ko imenuje zgornje skupine s samimi običajnimi semibreves minor via nature. Žal je folij vzdolžno ob robu odrezan in natančnejši smisel besedila ni jasen.

Z gotovostjo lahko trdimo, da kaže naš rokopis na ritmične probleme, ki so se izoblikovali v prvi polovici XIV. stol. in ki jih kot pomembne srečamo v začetkih italijanske ars nove.⁹ V taki obliki, kot jo imajo v našem rokopisu, srečamo te probleme pri Marchettu iz Padove (*Pommerium musicae mensuratae*, iz prve petine XIV. stol.).¹⁰ Prav tako kot Marchettovo delo v izvirni obliki je važna njegova *Brevis compilatio* iz nekoliko poznejšega časa.¹¹ V teh delih nastopata vprašanji ritmične interpretacije via naturae, skupin samih semibreves minor, in via artis, kjer nastopajo v ritmičnih skupinah tudi semibreves caudate, major. Temu se še pridružuje več možnosti za rešitev iste skupine, ali modo gallico — s ternarnostjo — ali modo italico — v binarnih rešitvah. Teh v našem fragmentu ne moremo zaslediti. Ena stran, zelo slabo vidna, kaže več vrst dvodelnih in trodelnih ligatur brez podpisanega besedila. Najbrž gre za vprašanje njihovega reševanja, ki ga najdemo tudi v *Brevis compilatio*. Še en ostanek strani, tudi slabše razločljiv, kaže zvezo različnih in bolj zamotanih kombinacij obeh vrst semibreves. Iz vsega tega sledi, da je naš fragment nastal kot izpis notnih primerov iz kakšne menzuralne razprave blizu Marchetta iz Padove in da je tako za nas zanimiv dokument ars nove na slovenskem ozemlju.

Rešitev za vprašanje geografskega izvora našega rokopisa nakazuje že ugotavljanje predlog. Kot je bilo že rečeno, izvirajo znani rokopisi del Jacoba iz Liègea iz Italije, prav tako je z Marchettovimi deli in izvor našega fragmenta moramo iskati na zahodu, v Italiji. Nastanek rokopisa lahko postavimo v drugo polovico XIV. stol., čeprav gre za snov prejšnjega časa.¹² Za XIV. stoletje govori pisava, kakor je zapisal že Milko Kos, nastanek v prvi polovici tega stoletja pa se mi zdi manj verjeten zaradi tega, ker predstavlja naš fragment zelo reduciran ekscerpt iz kakšnega sekundarnega vira. Vprašanje, ali je nastal ta rokopis v Italiji ali pri nas, in ali je prišel na Gorenjsko že kot makulatura v vezavi rokopisa ali pa so ga v vezavo prilepili že na našem ozemlju, je seveda nerazrešljivo. Zadnje kajpak ni izključeno in tako obstaja možnost, da so ta rokopis pri nas tudi uporabljali. V tem primeru se čas nastanka in njegovo nahajališče ujemata s splošnejšim kulturnozgodovinskim okvirom.

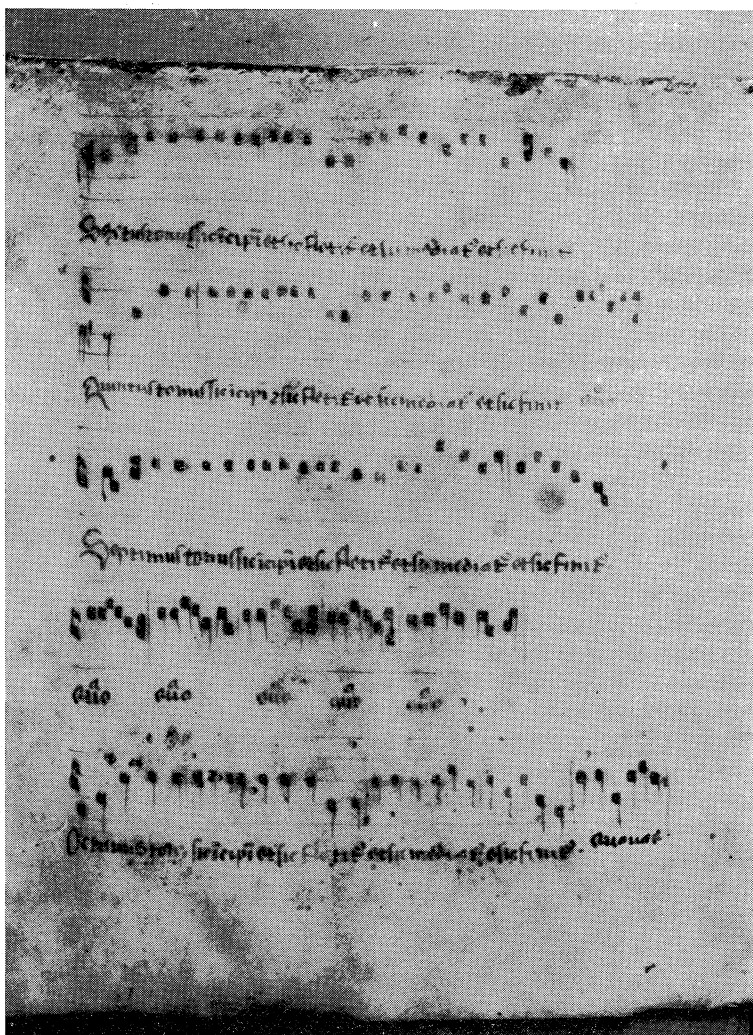
Po ugotovitvah slovenske umetnostne zgodovine je ravno čas druge polovice XIV. stol. in prve polovice XV. stol. doba intenzivnega stika z italijanskim kulturnim območjem, zlasti na področju trgovinskih poti

⁹ Prim. Wolf J.: *Handbuch der Notationskunde* I, Leipzig 1931, 217-2 in 287-9, ter Apel W.: *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1961, 417-8.

¹⁰ Gerbert, *Scriptores* III, 121—188.

¹¹ Coussemaker, *Scriptores* III, 1—12.

¹² Nekateri rokopisi Marchettovih del izvirajo še celo iz XV. stol. Prim. Eitner, *Quellen-Lexicon* VI, 317.



po Soški dolini, Idrijskem, Poljanski dolini in Gorenjskem, ki jih v stenskem slikarstvu zaznamujejo furlanski mojstri.¹³ Pred tem časom je bilo slovensko ozemlje nekako v zatišju, saj so poti v srednjo Evropo peljale po Kanalski in Ziljski dolini na Koroško in je bil pri nas močnejši vpliv severa. Tako je ravno v dobi furlanskih mojstrov mogel tudi na naše ozemlje dospeti dokument italijanske ars nove, kakor so sami furlanski mojstri predstavljali tradicije italijanskega trecenta v slikarstvu. Naš fragment predstavlja po drugi strani dokaz vse močnejše ekspanzije italijanske ars nove v srednjo Evropo proti koncu XIV. stoletja.

¹³ Prim. Stelè F.: Geografski položaj gotskega slikarstva na Slovenskem, Serta Kazaroviana, Sofija 1950.

Naš menzuralni fragment je po teh ugotovitvah zanimiva, žal doslej edina znana konkretna priča sodobnega glasbenega dogajanja v XIV stoletju. Vendar kljub svoji skromnosti dokazuje, da moramo glasbeno življenje v XIV. in prvi polovici XV. stol. na Slovenskem pripisati močnejšim impulzom z zahodne, italijanske smeri.

SUMMARY

The fragment in question, from the archiepiscopal archives in Ljubljana, is from the latter half of the fourteenth century and consists of two parts, a tonarium in square notation, which points to Italian models, and a number of musical examples dealing with rythmical groups of semibrevis minor and semibrevis major in a form near to Marchetto of Padua (*Pomerium musicae mensuratae* and *Brevis compilatio*). From these models we can conclude that our fragment shows the influence of the Italian *ars nova* and thus, on one hand confirms the hypothesis of strong Italian influence from towards the northwest in the latter half of the fifteenth century and is, on the other hand, a proof of the expansion of the *ars nova* into central Europe towards the end of the fourteenth century.

CECCHINIJEVA TRETJA KNJIGA MADRIGALOV »AMOROSI CONCETTI«

Bojan Bujić

Po zaslugi raziskovanj Dragana Plamenca in poznejšega prispevka Dušana Berića¹ se nam danes kaže življenje in delovanje Tomasa Cecchinija (okoli 1580—1644) precej trdno začrtano navzlic dejstvu, da so še vedno mnogi detajli nejasni in podatki pomanjkljivi, tako da jih moramo deducirati iz skrbne primerjave različnih pičlih virov. Vendar pa se o glasbi tega Verončana, ki je vse svoje ustvarjalno življenje preživel v dveh dalmatinskih mestih, doslej še ni pisalo. Obsežno delo v zvezi s transkribiranjem in izdajanjem Cecchinijevih kompozicij nas še čaka. Ta kratek prikaz njegove zbirke madrigalov za eden ali dva glasova »Amorosi concetti« je le prispevek k spoznavanju Cecchinijevega stila, podrobneje pa bomo lahko o tem govorili šele tedaj, ko nam bodo dostopna vsa ostala njegova dela.

Edini ohranjeni primerek Cecchinijeve tretje knjige madrigalov »Amorosi concetti« se nahaja v biblioteki Christ Church Collegea v Oxfordu. Povezan je v en zvezek s še nekaterimi drugimi deli, ki so bila natisnjena približno v istem času (1615—1617) v Benetkah pri Vincentiju in Amadinu.² Tekst naslovne strani Cecchinijeve zbirke nam daje vse najnujnejše bibliografske podatke:

AMOROSI / CONCETTI / IL TERZO LIBRO DE' MADRIGALI / A VNA, ET DVE VOCI / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / Maestro di Capella nella Cathedrale / di Liesena. / OPERA SETTIMA. / Nouamente posta in luce. / Dedicata All' Ilustre Signore il Sig. Giouanni Mazza / relli Nobile Traurino / In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1616.

Po seznamu Cecchinijevih del, ki ga je napravil Plamenac³ in ki še danes drži brez znatnejših sprememb,⁴ je bila objavljena prva knjiga

¹ Plamenac D., Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu in Hvaru. Rad JAZU, knj. 262, umj. razr. 3, Zagreb 1937, str. 77. Berić D., Prilog biografiji splitsko-hrvatskog kapelnika Tome Cecchinija, Prilozi povijesti muzike otoka Hvara, Split 1958.

² Ta zvezek vsebuje poleg Cecchinija dela Fornacija, Caccinija, Monteverdija, Calestaniija in Orlandija.

³ Plamenac D., op. cit.

⁴ En primerek Canti spirituali..., op. 3 se nahaja zdaj v Library of Congress v Washingtonu. Ni mi znano, ali je to isti primerek, ki je bil v času, ko je napravil popis Plamenac, v biblioteki Landau v Firenci.

Cecchinijevih madrigalov z istim naslovom v Benetkah pri Amadinu leta 1612. Oxfordski primerek nosi oznako *Il terzo libro...*, od druge knjige, ki je bila objavljena nekje med letom 1612 in 1616, pa ni ohranjen niti en primerek.

Izdaja Cecchinijeve tretje knjige »Amorosi concetti« (v nadaljnjem tekstu: »A. C. III«), spada v čas, ko je bila natisnjena v Italiji množica zbirk monodičnih madrigalov. Nova forma, kateri je položil Caccini z izdajo »Le nuove musiche« 1602 trden temelj, je postala hitro zelo popularna, naravnost modna in v njej se je vzorovalo veliko število tako poznanih kot danes popolnoma pozabljenih skladateljev. Sprva so bile središče monodičnega madrigala Firenze, pa čeprav so bile mnoge zbirke natisnjene v Benetkah: N. Fortune pripominja,⁵ da je bil Marc' Antonio Negri leta 1611 prvi beneški skladatelj, ki je tiskal monodije; videti je, da je šele imenovanje Monteverdija za zborovodjo pri sv. Marku (1613) spodbudilo Benečane, da skladajo več monodije. Glede na to se pokaže Cecchini kot ploden ustvarjalec, ki je pripravljen hitro reagirati na nove vzpodbude: Benetke so bile geografsko in upravno hvarškemu organistu najbližje italijansko kulturno središče, svojo prvo zbirko monodij pa je objavil leto dni za Negrijem in še pred prihodom Monteverdija v Benetke. V času od 1612 do 1616 je Cecchini objavil skupno tri zbirke monodičnih madrigalov, potem zbirki »Canti spirituali« in »Motetti concertati« in najmanj še dve deli, za katerima se je izgubila vsaka sled. Tolikšna njegova dejavnost, a to v času ko so se beneški komponisti šele začeli bolj interesirati za monodije, prav gotovo govori v prid Plamenčevi trditvi, da so imela dalmatinska mesta na začetku 17. stoletja⁶ bogato glasbeno življenje: Cecchinijevo zanimanje za monodije ni samo odmev situacije v Italiji, v Benetkah, saj je lahko prišla spodbuda in povpraševanje po glasbi take vrste tudi iz njegove bližnje okolice.

Zbirka »A. C. III« vsebuje na hrbtu naslovne strani predgovor s posvetilom trogirskemu plemiču G. Mazzarelliju. Potem sledi 29 madrigalov, od katerih jih je 19 za en glas in 10 za dva glasova:

1. Che dar piu vi poss'io	enoglasen	str. 1
2. Ch'io mi scordi di voi	enoglasen	str. 2
3. Filli nieghi tua fede	enoglasen	str. 3
4. Sedite che'l partir	enoglasen	str. 4
5. Tutta ridente	enoglasen	str. 5
6. Deh chi tace il bel pensiero (1. parte)	enoglasen	str. 6
7. Io so pur che se ferita (2. parte)	enoglasen	str. 7
8. Bocca pompa d'amore	enoglasen	str. 8
9. O sospetto fallace	enoglasen	str. 9
10. Per la bella Licori (1. parte)	enoglasen	str. 10
11. Amor dicea (2. parte)	enoglasen	str. 11
12. Crudel se t'e si grave	enoglasen	str. 12

⁵ Nigel Fortune. *Italian Secular Monody from 1600 to 1635*, Musical Quarterly XXXIX, 1953. str. 171.

⁶ Prim. Reese G., *Music in the Renaissance*, London, 1954, str. 760, 762.

13. Io senza fede?	enoglasen	str. 13
14. Homai che giunta e l' hora	enoglasen	str. 14
15. S'io non ti toglia un bacio	enoglasen	str. 15
16. Luci belle e spietate	enoglasen	str. 16
17. Donna s'è foco Amore	enoglasen	str. 17
18. Mori mi dite	enoglasen	str. 18
19. Per questa vita giuro	enoglasen	str. 19
20. O rosetta che rosetta	dvoglasen	str. 20
21. Baci parto de l'alma	dvoglasen	str. 21
22. Ecco l'alba (1. parte)	dvoglasen	str. 22
23. Vedrai l'alba (2. parte)	dvoglasen	str. 23
24. Al vivo sol	dvoglasen	str. 24
25. Fatti pur specchio il fiume	dvoglasen	str. 25
26. Lilla un bacio ti chiesi	dvoglasen	str. 26
27. Quando vuol sentir mia voce	dvoglasen	str. 27
28. Bocca amorosa	dvoglasen	str. 28
29. Dolci miei sospiri	dvoglasen	str. 29

Št. 18 »Mori mi dite« ni Cecchinijev. Kot je omenjeno v predgovoru zbirke je avtor Marcantonio Romano. Verjetno gre za Marcantonia Romana, ki je bil od l. 1607 do 1636 organist splitske stolnice.⁷

Iz skupine 19 enoglasnih madrigalov so št. 1—4, 8—14, 17 in 19 zabeleženi v sopranskem, št. 5—7, 15 in 16 v tenorskem ključu. V violinskem ključu je notiran samo madrigal Marcantonia Romana. Od dvoglasnih madrigalov sta, kot je videti, št. 20 in 21 predvidena za dva tenorja, docim so ostali za sopran in bas.

Ceprav jih avtor imenuje brez kakšne druge razlage madrigale, vse kompozicije te zbirke ne spadajo v isto vrsto. Med italijanskimi monodijami na začetku Seicenta sta namreč prevladovali dve formi: madrigal in arija. Madrigal je bil po formi zelo podoben svojemu polifonemu predhodniku, bil je »prekomponiran«, tekst pa je obstajal navadno le iz ene strofe, a včasih le iz enega stavka. Nasprotno je imela arija daljši strofični tekst in sorazmerno kratka melodija je služila za vse strofe. Ta razdelitev pa ne temelji le na zunanjih formalnih značilnostih. Madrigal kaže bolj organizirano enovitost glasbe in teksta, zelo pogosto poudarjeno deklamativnost in ekspresivnost ter drzne harmonske kombinacije, medtem ko je melodija arije enostavnejša, često silabična in sestavljena iz krajših delov, ki kadencirajo. Če uporabimo ta kriterij pri vsebini »A. C. III«, lahko opazimo, da vsebuje zbirka poleg madrigalov tudi nekaj arij. Iz skupine 19 enoglasnih monodij sta št. 6 in 7 tipični enostavni strofični ariji. Št. 5 (»Tutta ridente«) pa je nekaka prehodna oblika med madrigalom in arijo. Čeprav tekst ni strofičen, kaže melodija tipično enostavnost in naivnost arije.

V skupini desetih monodij za dva glasova sta le št. 20 in 21 prava dueta. Ostalih osem so pravzaprav monodije za en glas (sopran), medtem ko je drugi glas (bas) samo instrumentalni part continua, opremljen

⁷ Plamenac D., Toma Cecchini, str. 84, 90.

s tekstem. Taka vrsta dueta je v popolnem skladu s kompozicijsko prakso Cecchinijevega časa, ko so se pojavljali mnogi komorni dueti, ki so bili to le po imenu zaradi tako zasnovanega basovskega parta.⁸ Po svoji formi pripadajo vsi od teh osmih duetov arijam. Tisti pa, ki nimajo strofičnega teksta (št. 24, 25 in 26), predstavljajo zopet prehodni tip, ker s svojimi dosti enostavnimi melodijami kratkega daha bolj spominjajo na arije kot na madrigale.

Karakter in stil italijanskih monodij sta se gibala od stroge in čisto diatonske enostavnosti do dramatsko razvitih linij in drznih harmonskih kombinacij. Na začetku poti je Peri, pri katerem prevladuje jasnost in zadržanost v popolnem soglasju z ideali Camerate. Caccini je v »Le nuove musiche« (1602) že drznejši, sedem let kasneje pa se zdi, da je že napravljena velika pot: Sigismondo d'India tiska l. 1609 v Milanu »Le musiche da cantar solo«, zbirko polno razvitih dramatskih monologov in nemirnih melodičnih linij,⁹ l. 1616 objavi svojo prvo zbirko Saracini, ki spominja po harmonskih nekonvencionalnostih na Gesualda. Če bi hoteli izbrati prototip madrigala iz začetka Seicenta, potem bi to nedvomno bila prekrasna monodija Marca da Gagliana »Valli profonde«, ki je bila objavljena pri Amadinu v Benetkah l. 1615.¹⁰ Ta vsebuje prav gotovo vse, kar je važno za kompozicijsko prakso monodista: recitativni začetek, s katerim se potem poveže melizmatična linija, neizbežno slikanje s toni, dobro odmerjena rast dramatske napetosti, medtem ko opisuje tekst turbozni in strahoviti pejsaž: »... *erme campagne, inhabitati lidi, ove voce d'huom mai l'aer non fiede*,« — vse tako karakteristično za manirizem, ki je v tem času čedalje bolj prepajal dovršen del evropske umetnosti.

Če ga gledamo ob takšnem ozadju sodobnega dogajanja in ustvarjanja, se pokaže Cecchini kot pripadnik zdaleč bolj umirjene struje. Za njega je tipična zadržanost in enostavnost, ki je lastna monodistom na samem začetku stoletja. Tudi potem, ko se dramatska napetost poveča, ne stopi iz svojega prvotnega okvira. Takšen način prevladuje v celotni zbirki. Cecchini je malodane vselej kratek in koncizen, a melizmatiski pasusi se skoro ne pojavljajo; najpogosteje so to samo standardne skupine štirih okrasnih tonov:



⁸ Prim. Bukofzer M., *Music in the Baroque Era*, London 1948, str. 36.

⁹ Prim. Mompellio F., *Sigismondo d'India e il suo primo libro di »Musiche da cantar solo«*, *Collectanea historiae musicae* I, Firenze 1953, str. 36.

¹⁰ Moderna izdaja v K. Jeppesen, *La Flora I*, Kopenhagen 1949, str. 14.

Druga figura je bila zlasti priljubljen Cecchinijev okras. V 18 enoglasnih madrigalih se pojavi doslovno ali z neznatnimi variantami petnajstkrat.



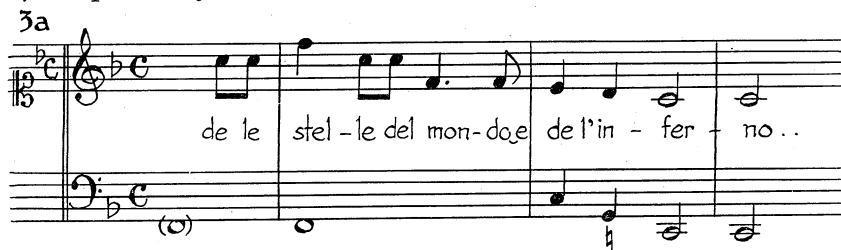
Vendar se je Cecchini včasih le oddaljil od te enostavne in neskaljene melodične in vnesel vanjo presenetljiv nemir:

3.

Tole je karakterističen Cecchinijev postopek: nemirni prvi štiri takti naznanjajo razvoj melodične linije v sličnem duhu, vendar se vse povrne v umirjenejši in konvencionalnejši tok. Vsekakor pa je med enoglasnimi madrigali le treba izdvojiti št. 3, 4, 10, 12 in 13 kot primere, v katerih se včasih mir umika ekspresivnejši in dramatski obravnavi teksta.

Dolžina madrigalov in arij v »A. C. III« je seveda pogojena po tekstih, ki jih je Cecchini uporabljal. Očitno je, da so vsi madrigali sorazmerno kratki v primerjavi z madrigali ostalih italijanskih monodistov. Cecchini zelo redko ponavlja odlomke teksta, njegovi melizmatični pasusi so kratki, končne kadence dokaj enostavne. Rezultat tega je konciznost, skoro skopost; večina madrigalov ima samo po 26 do 27 taktov, medtem ko so arije še krajše. To je popolnoma v skladu s Cecchinijevim načinom melodične gradnje: Cecchini uporablja kratke pasuse in formule, katere potem z majhnimi spremembami ponavlja. Takšen način ne more prenesti dolgega razvijanja, ker bi se to spremenilo v brezizrazno monotonijo.

S svojo konciznostjo kaže Cecchini dejansko fin občutek za mero in ravnotežje. Št. 4 (»Sedite che l'partir...«) je prava mojstrovina. Skromnost izbranih sredstev daje temu madrigalu poseben mik, a v takšnem okviru še bolj učinkujejo rahla senčenja. Kot vsi njegovi sodobniki je tudi Cecchini rad slikal s toni. Splošno sprejeta manira je bila, da se besedo *sospiri* postavi pod takšno ritmično formulo, ki sugerira vzdih. Najenostavnejši način za to je bil, da se prekine melodična linija z osminko pavzo, a potem postavi prvi zlog besede pod osminko izza težke dobe. Cecchini je seveda to uporabljal (v št. 19 in 29), v št. 10 pa je celo postavil pavzo med prvi in drugi zlog besede *sospiraro*. Na besedo *tremo* Cecchini ponavlja izmenjaje dva sosedna tona, besede *stelle*, *mondo* in *inferno* pa so vključene v tole, dokaj naivno in efektno figuro:



Teksti, katere so monodisti uporabljali, še posebno na samem začetku 17. stol., so isti ali pa zelo slični tekstom madrigala 16. stoletja. Plemeniti težnja članov Camerate, da združujejo dobro poezijo z glasbo, je hitro prenehala biti ideal monodistov. Popularnost nove forme je zahtevala tudi produkcijo novih stihov, ki so bili namenjeni samo za to, da gredo z glasbo, medtem ko je prenehala njihova umetniška vrednost, brž ko so bili od nje ločeni. Najpogosteje so to naivne in maniristične slike, v katerih se vedno znova omenjajo vzdih, ločitve in smrt iz ljubezni. Cecchinijevi teksti so prav takšni in določa jih standardna shema s številnim ponavljanjem vedno istih poetskih fraz. Videti je, da so v tem času uživali nekateri teksti zdaleč večjo popularnost kot drugi, nekateri so se enkrat pojavili in potem izginili, druge pa lahko spet najdemo v obdobju dvajsetih in več let pri različnih skladateljih. V »A. C. III« se nahajajo trije teksti, ki jih je poprej uporabil Monteverdi v knjigi »Scherzi musicali a tre voci...«, ki je bila objavljena v Benetkah l. 1607. Strofično pesem »Deh chi tace«, ki je v Monteverdijevi zbirki ena kompozicija, in to Monteverdijevega brata Giulia Cesara, je razdelil Cecchini na dva dela, ki sta v tej njegovi zbirki komponirana kot dvoglasni ariji št. 20 (»O rosetta, che rosetta«) in št. 29 (»Dolci miei sospiri«). Le-ta je verjetno namerno postavljena na konec zbirke, ker končuje prva strofa z besedami: *rimanete a Dio*.

Cecchini je precej skop pri označevanju generalbasa. Sicer pa sploh ni bilo na začetku 17. stol. ustaljenega pravila, kaj je treba v basovskem partu označevati s številkami. Nekateri avtorji so si prizadevali, da bi bili čimbolj precizni in so označevali mnogo zadržkov, menjalnih in prehodnih tonov, medtem ko so se drugi zadovoljili le z nekoliko znakov in prepustili detajle volji izvajalca. Cavalieri je veliko uporabljal številke, ki jih je dajal oziroma postavljajl drugo iznad druge, kar ni bilo tedaj v navadi.

Peri in Caccini sicer nista uporabljala številčk enako kot Cavalieri, vendar pa sta pokazala dosti preciznosti. Peri uporablja 10 in 11, da bi označil, da gre za decimo in undecimo iznad basa, a ne za terco in kvarto. Isto dela tudi Caccini, v zbirki »Le nuove musiche«¹¹ pa razdeli basovski ton na tiste ritmične komponente, po katerih je treba realizirati s številčkami označene tone. Vse to se zdi Cecchiniju docela nepoznano. Edini oznaki, ki ju uporablja (razen višaja in nižaja, ki drug drugega razveljavljata, in s *katerima* označuje veliko ali malo terco iznad osnovnega tona), sta 6 in 5; slednja se pojavi v vsej zbirki le na enem mestu. Celo oznaka 6 manjka zelo pogosto na mestih, kjer je očitno mišljen sekstakord. Primer iz prvega madrigala pokaže posebno jasno problem sekstakorda:



Danes bi dejali, da manjka oznaka 5 6 in tako bi nujno vstavili sekstakord izmed kvintakordov na *es* in *d*. Vendar je zelo verjetno, da so v takih primerih izvajalci Cecchinijevega časa realizirali samo dva kvintakorda v paralelnem postopu in zanemarili štiri šestnajstinke kot okrasne tone. Na to možnost nas navaja eno od Viadanovih pravil za izvajanje continua v predgovoru zbirke »Cento concerti ecclesiastici« (1602.): »Part orgel ni nikdar obvezen, da se izogne dveh kvint ali dveh oktav, pač pa tisti parti, ki jih pojejo glasovi.«¹²

Odsotnost številčk ne predstavlja za izvajalca nikakršen problem tam, kjer se pojavljajo izvenakordski toni tudi v melodični liniji. Je pa gotovo, da si je Cecchini zamislil zadržke tudi na mestih, kjer niso označeni ali kjer so označeni nejasno. Zelo pogosto se namreč v kadencah pojavljata dva ista tona v basu, a znak za veliko terco basovskega tona je šele pri drugem. Smisel tega je nedvomno ta-le:



¹¹ Faksimilna izdaja, Rim 1934. Prim. tudi Arnold F. T., *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1931, str. 35.

¹² Arnold, op. cit. str. 18. Tudi Caccini v predgovoru »Euridice« izjavlja, da se ni izogibal paralelnih oktav in kvint. Strunk O., *Source Readings in Music History*, London 1952, str. 371.

Ton *cis* mora zazveneti šele pri poslednjem *a* v basu. V predzadnjem akordu ni označen. To pa kaže, da je na njegovem mestu zamišljen nek drug ton, a to more biti samo *d* kot zadržek iz predhodnega akorda. To-rej enostavna in nejasna oznaka tistega, kar bi Cecchinijevi sodobniki kratkomalo pisali 4×3 ali 11×10 . Seveda ostaja še množica detajlov, ki bi jih moral po tradiciji tedanjega časa dopolniti izvajalec na instrumentu. Zanimivo je, da je madrigal M. Romana (št. 19) natisnjen z mnogo več oznakami v basu kot pa Cecchinijevi madrigali. To kaže, da nepopolne oznake niso rezultat tiskovnih malomarnosti, ampak prej Cecchinijevega pomanjkljivega označevanja.

Na kratkem pregledu ene same zbirke Cecchinijevih madrigalov ne more temeljiti nikakršna sodba o njegovem monodičnem stilu. Dejstva, ki tu prihajajo na dan, pa vendarle v neki meri opredeljujejo Cecchinija v odnosu do celokupne monodične prakse teh let na drugi strani Jadrana: Cecchini sledi razvoju sodobnega stila in, kot smo videli, hitro reagira na nove spodbude, čeprav sta tako njegova zadržanost kot boječnost, ki ponekod prihajata na dan, lastni provincialnemu in perifernemu umetniku, ki ustvarja zunaj središča dogodkov.

Ne sme pa se pozabiti, da so tu narejene primerjave z vrhunskimi stvaritvami na področju monodičnega madrigala. Če Cecchini ni bil novator in se ni nahajal v prvih vrstah, še vedno ne pomeni, da ga je treba obravnavati samo kot enega od nepomembnih v spremstvu velikih mojstrov. V tej zbirki je dal nekoliko primerov madrigalov, katerih lepota je prav v iskreni enostavnosti. Preostane še, da ugotovimo, koliko je bil ta njegov stil tudi pogojen po izvajalnih možnostih in zahtevah okolja, saj je zelo mogoče, da je Cecchini pri pisanju madrigalov predvideval vrsto muziciranja in okus, ki sta vladala v tedanjih splitskih in hvarskih patrijskih rodbinah.

SUMMARY

Tomaso Cecchini (cca. 1580—1644) who was a native of Verona, spent the greatest part of his life as organist of the Cathedral churches in Split and Hvar. The only surviving copy of his third book of monodies »Amorosi concetti« is now in the library of Christ Church, Oxford. It was published in Venice in 1616 and contains 29 monodies, 19 of which are for one voice and 10 for two voices.

Compared with that of his Italian contemporaries, Cecchini's style appears to be simpler. He did not write elaborate and expressive melodies nor did he indulge in the various harmonic audacities of which his contemporaries were so fond. The brevity of his madrigals and arias is mainly due to his way of constructing the melodic line. He prefers syllabic treatment of his text and uses short melodic motifs to build up the whole line, so that his capacity to expand is to some extent limited. Nevertheless, this collection contains several fine examples of madrigals which owe their beauty precisely to the masterly use of rather restricted means of expression.

This article serves only as an introduction to the discussion of Cecchini's works, which are at present scattered in several European libraries. A complete assessment will be possible only when they become available in a modern edition.

ŠTAJERSKI DEŽELNI TROBENTAČ JAKOB GLOBOČNIK

Primož Kuret

O deželnih trobentačih na splošno so pisali že H. J. Moser,¹ Schünemann² pa tudi Altenburg,³ ki so našli zanimive podatke o njihovem pomenu in položaju v tedanji družbi ter oteli pozabi skladbe, ki so jih izvajali. O deželnih trobentačih na Štajerskem je pisal zlasti H. Federhofer.⁴

Med pisano mednarodno muzikantsko družčino, ki se je prelivala po vsej Evropi, so bili tudi muzikanti slovenskega rodu. Med njimi je življenjska pot Jakoba Globočnika najboljše dokumentirana.⁵

V Gradcu je bilo največ trobentačev iz Nemčije; Italijanov je bilo precej v 16. stoletju in v prvi polovici 17. stoletja, prav tako pa niso redka tudi slovenska, hrvaška in češka imena. Poleg Jakoba Globočnika najdemo še imena kot Kaspar Simbschitz iz Gorice, Peter Secolitsch, Sebastian Krobath, Franz Gescheckh in Joseph Andreas Motschckh († 1756 v Gradcu, rojen v Krumlovu na Češkem).⁶

Deželni trobentači in pavkisti, ki jih sledimo na Štajerskem več kot tristo let (od 1527 do 1861), so opravljali službo ne samo kot muziki, pač pa tudi kot sli, glasniki in deležni uradniki v različnih službah. Prvega trobentača v Gradcu zasledimo že l. 1345 v spremstvu vojvode Albrehta II.⁷

O dolžnostih deželnih trobentačev so ohranjeni podatki v nastavitvenih dekretih. Najstarejši je iz leta 1538, ko je nastopil službo Hans Pollagkh. Njihove naloge so se v začetku omejevale le na »Felddienstleistung«, vojno službo, ki je bila v začetku najvažnejša. Nastavljali so jih vsako leto znova, vendar so to prakso kmalu opustili. Trobentači so mo-

¹ H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, Bd. 1., 5. Aufl., Stuttgart u. Berlin 1930, str. 198 ff.

² Prim. G. Schünemann, *Sonaten und Feldestücke der Hoftrömer*, v: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 17 (1935), str. 147 ff.

³ J. E. Altenburg, *Versuch einer Einleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauerkunst*, Dresden 1911, str. 29.

⁴ H. Federhofer, *Die landschaftlichen Trompeter und Heerpauker in Steiermark*, v: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark*, Jg. 40 (Graz 1949), str. 63 ff.

⁵ Arhivalije o štajerskih deželnih trobentačih hrani Štajerski deželni arhiv (Steiermärkisches Landsarchiv = StLA) v Gradcu (Arb. II, Sektion V, Sonstige landschaftliche Beamte und Diener, 16.—18. Jahrh.). Listine o Jakobu Globočniku so v Sch. 3 (1661 do 1726), Heft 6 (Trompeter). Signature arhivalij, ki jih navaja Federhofer o. c., po novi postavitvi v arhivu ne veljajo več.

⁶ Prim. H. Federhofer, *Die landschaftlichen Trompeter . . .*, str. 78.

⁷ Prav tam, 63.

rali od leta 1570 dalje sodelovati pri cerkvenih slovesnostih. Njihova vojna služba je bila, vsaj v začetku, dokaj nevarna, saj so v 16. stoletju bili v prednjih vrstah. Sodelovali so v bojih proti Turkom in v bojih proti upornim kmetom.

Razcvet je ta glasbeni stan dosegel proti koncu 16. stoletja, kar dokazuje tudi število trobentačev, ki se je povzpelo leta 1598 na štirinajst, pozneje pa se ustalilo med osem in deset.

Služba in naloge so ostale v 17. in v prvi polovici 18. stoletja iste. Trobentači so nastopali v cerkvi, sodelovali so pri deželnih svečanostih, poklonitvenih aktih, cesarskih in knežjih sprejemih, banketih, na veselicah, pri ognjemetih, po gostilnah, ob pustnih prireditvah itd. Zato je njihovo sodelovanje na vojnih pohodih, ki je bilo v začetku najvažnejše, sčasoma izgubljalo svoj primarni značaj. Še vedno so deželne trobentače uporabljali tudi za vojaške zadeve, samo manj na bojišču, bolj v podporo deželnim komisarjem pri preskrbi in namestitvi vojaških enot, pri pregledih in naborih konj, pri obmejnih komisijah itd. Trobentače so nadalje uporabljali kot sle, zlasti v kritičnem letu 1683, ko so Turki oblegali Dunaj, v Gradcu pa so se bali turškega vpada na Štajersko.

Kot deželni uslužbenci so imeli stalne prejemke. V 16. stoletju so znašali ti letno 120 fl, ki so jim jih izplačevali najprej mesečno, nato pa četrletno. Kadar so bili v vojaški službi, se je plača podvojila. Navadna plača se je v 17. stoletju zvišala na 144 fl (toliko je imel tudi Globočnik), od leta 1650 pa je dobil trobentač še za vzdrževanje konja letno 50 fl. Konja je lahko vzdrževal samo tisti trobentač, ki je bil že dolgo v službi. Poleg denarja za konja je dobil vsak trobentač tudi vsakih dve do šest let novo uniformo (livrejo) v štajerskih deželnih barvah.

Leta 1694 je predlagal deželni predsednik, naj bi vsak trobentač dobil še posebno nagrado in srebrno trobento z vgraviranimi deželnimi znamenji. Ta naj bi ostala vdovi in dedičem, vendar predlog ni uspel.

Med deželnimi trobentači štajerskih stanov v Gradcu je bil od leta 1683 do svoje smrti 1702 tudi Jakob (Jacob) Globočnik (Globotschnig, Globotschnigg) s Kranjskega. Prva zanesljiva letnica o Globočniku je leto vstopa v graški jezuitski internat »Ferdinandej« oktobra 1674. Pripis ob njegovem imenu v »Katalogu« še pove, da je odšel po treh letih, ko je končal študij filozofije.⁸ Vstopil je v vojaško službo in služboval v Križevcih, v tako imenovani Slavonski krajini, pri generalu Ferdinandu Kristijanu grofu Trautmannsdorffu, podpoveljniku Krajine. V Križevcih ali v Slavonski krajini in vojaški službi je ostal šest let, nakar je 1. februarja 1683. zaprosil štajerske deželne stanove, da bi ga sprejeli za deželnostanovskega trobentača. Globočnik se je odločil za Štajersko, čeprav je bil po vpisu v »Katalog« Kranjec. Odločilno je bilo najbrž dejstvo, da je imel v Gradcu še iz časa svojega študija dobre zveze, zlasti pa velikega zaščitnika v osebi predsednika deželnih stanov. Ta je napisal za Globočnika tudi priporočilo stanovom in deželnemu knezu.⁹ V tem priporočilu se

⁸ Prim. P. Kuret, Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandeju, Muzikološki zbornik I, Ljubljana 1965, str. 30 in 33.

⁹ Gl. StLA, Mil. (Sch. 3); gl. Dodatek A.

odkrije marsikatera zanimiva nadrobnost iz Globočnikovega življenja in opazanja o nameščanju deželnih trobentačev. Tako Globočnikov protektor ugotavlja, da deželnim stanovom še malo ni v čast, če sprejemajo v službo trobentače, ki svojega poklica ne znajo opravljati, kakor je treba, zlasti ne »in actibus publicis ali pri odličnih shodih«. Zato meni, da je treba med prosilci za prosta mesta izbrati samo »boljše subjekte«, kajti v nasprotnem primeru »preskrbimo samo plačo ‚provizonerjem‘, stanovom pa ne dobimo pravih služabnikov.« Stanovi so sicer že obljubljali službo dvema trobentačema in jima zagotovili prednost, niso jima pa dali nobenega jamstva. Službe so se podeljevale — kot vidimo iz virov — le z izdatnim priporočilom tega ali onega člana deželnih stanov. Pri tem seveda niso vedno upoštevali zmožnosti prosilcev. Globočnikov protektor meni, da oba odbrana prosilca, »kakor je slišati, ne bosta dovolj ustrezala«. Svoje priporočilo opira posebno na potrebo, da se predlagajo le do kraja usposobljeni ljudje (perfecte qualificirte Leüth). Ko nato podrobneje opisuje Globočnika, omenja, da je »postaven, v glasbi dobro izurjen in sicer izučen trobentač, ki je zmožen treh jezikov, se pravi slovenskega ali hrvaškega, nemškega in latinskega. Do kraja je izkusil Vojno krajino in je zato pripraven, da ga lahko stanovi takoj pošljejo na vojne ali obmejne pohode. Tudi drugače je Globočnik močan in zdrav mlad mož, ki bo dolga leta lahko opravljal svojo službo«. Protektor nadalje še pristavlja, da je takih ljudi malo in da Globočnika ne pozna po govoricah, ampak osebno, iz izkušnje in po dejanjih samih.

Globočnik je tako imel trdnega zagovornika za svojo prošnjo. Le temu je v soglasju z deželnim glavarjem Georgom Christianom von Saurauom uspelo zagotoviti Globočniku prvo mesto deželnega trobentača, ki bi se izpraznilo. K njegovi nastanitvi je pripomogla tudi turška nevarnost, saj so Turki v letu 1683 z veliko močjo napadli in oblegali Dunaj. Globočnikov protektor je zahteval, naj bi se Globočniku, čeprav bi službe še ne nastopil, takoj preskrbela uniforma, »livreja«. Zdi se, da je s tem hotel zavarovati Globočniku prihodnje prazno mesto. Livreja je bila namreč izredno draga.¹⁰

Globočnikova prošnja¹¹ je bila sprejeta in že 10. marca 1683 je nastopil službo. Vzorec (koncept) besedila za odločbo o namestitvi (Bestallung)

¹⁰ Čeprav je bil izstavljen tri leta po Globočnikovi smrti, 23. aprila 1705, ohranja veljavo (Mil. Landschaftl. Trompeter, Sch. 5, Heft: Trompeter. Rechnungen — Einzelfälle — 18. Jh. 1705). Predvideva nabavo celotne opreme za osem trobentačev. Treba je bilo 46 vatlov padovanskega sukna za obleke, 46 vatlov blaga za podlogo, 52 vatlov sukna za plašče, 294 vatlov žametastih našitkov (port), 16 parov zelenih svilenih nogavic, 8 mestnih klobukov, 8 popotnih klobukov, 8 garnitur srebrnega okovja za pasove v teži 60 lotov, 4 vatile bele podloge za pasove, 32 srebrnih gumbov, 16 parov sponk za čevlje in podkolenske jermene, 10 lotov svilenega sukanca, 8¼ vatlja zelenega barhenta, 35 vatlov raznega platna, 2⅜ sukanca, 7 vrvic za trobente po 24½ lotov, skupaj 169¾ lotov (osmi iz osmerice je bil pavkist), 8 ovčjih kož, 607 vatlov srebrnih našitkov (port) za robove suknjičev, plaščev in podkolenskih jermenov, 26 vatlov našitkov (port) za pas (39 lotov), 13 vatlov našitkov (port) za mestne klobuke (19¾ lotov), 8 vrvic za mestne klobuke. To je veljalo skupaj 1671 fl 24 kr. Krojač je dobil za delo 8 oblek 72 gl. Skupaj je veljala za trobentače oprava (brez škornjev ali čevljev) 1743 fl 24 kr, za enega torej blizu 218 fl.

¹¹ StLA, Mil. (Sch. 3) št. 80, gl. Dodatek B.

trobentača in pavkista pa je bila izstavljena na ime Jakoba Globočnika šele 15. novembra 1863.¹² Po tej odločbi je moral biti »v imenu slavnih deželnih stanov« vsak čas pripravljen za službo. Opravljati bi moral vse, kar bi mu bilo naloženo in ukazano. Vzdrževati je moral lastnega konja in se z njim pokazati na pregledu, kadar in kjer je bil razpisan ter iti, kamor bi bil poslan. »Kadar pa ni bilo vojnega stanja,« je rečeno v odločbi, »je moral biti na voljo predsedniku in poslancem ter jim izkazovati spoštovanje«. Odločba nadalje ugotavlja, da deželni trobentači in pavkisti svoja nedavno predpisana pravila precej zanemarjajo in da zaradi tega nastajajo nevšečnosti. Pravila posebej določajo, da mora trobentač, če ni vojnega stanja, spričo letne plače z »vso vdanostjo« streči poslancem. V lontovžu pred posvetovalnico sta morala biti vselej po dva na straži. Priti sta morala dovolj zgodaj in ostati na mestu do razhoda poslancev. Trobentači so bili pri »napovedovanju« sej večkrat zanikrni, zato niso prihajali k sejam niti člani deželnih stanov niti tajniki. To je narekovalo potrebo, da so to točko iz starih pravil vnesli tudi v odločbo. Za zanikrne trobentače so predvideli sredstva, »ki jim ne bodo prijetna, in naj se nobeden ne nadeja boljšega.« Vsak trobentač, ki je podpisal odločbo, je



¹² StLA, Mil. Sch. 3, Heft 6. št. 79; gl. Dodatek C.

bil na to opozorjen in je moral »z besedo in v roko zvesto obljubiti«, da se bo držal pravil. Deželni stanovi so dajali trobentačem vsak mesec po 12 fl, za vzdrževanje konja pa letno 50 fl. Kadar so morali trobentači na bojišče, so dobili vojaško plačo.

O trobentaču Jakobu Globočniku obstaja še en lastnoročno podpisan dokument z njegovim lastnim pečatom (gl. sliko), ki predstavlja v grbu trobentača na konju, grb sam pa je okrašen z viteško čelado in nojevim perjem. Dokument je prošnja za izplačilo novoletne nagrade 20 fl, ki so mu jo leta 1684 — ne vemo zakaj — odtegnili od plače, a nato vendar izplačali.¹³ Splošno je zanimiv naslednji dokument, izdan 27. oktobra 1685, v katerem predsednik in odbornik vojvodine Štajerske odreja, naj bo Jakob Globočnik po predlogu grofa Rottmannsdorffa na službo ne samo generalu grofu Lesllieju, temveč naj opravlja tudi druge posle.¹⁴ Za potnino je dobil Globočnik izplačanih 30 fl.

O nadaljnjem življenju in delovanju Jakoba Globočnika nimamo več podatkov. Vemo le, da je umrl 19. februarja 1702. Po njegovi smrti je žena Marija Skolastika Globočnik vložila prošnjo za posmrtno podporo. Sama prošnja ni ohranjena, pač pa pismeno mnenje deželnega knjigovodje,¹⁵ ki povzema tudi razloge Globočnikove žene in jih po svoje komentira. Prošnjo je namreč oprla na navado, da so vdove podrejenih častnikov in služabnikov po moževi smrti vedno dobile kako podporo. Globočnik je bil v deželnostanovski službi kot trobentač nad 20 let ter so bili z njim vedno zadovoljni. Globočnikova vdova omenja baje v svoji prošnji tudi še nekatere druge podrobnosti iz življenja umrlega. Tako navaja med drugim, da je bil leta 1683 prvič vpoklican ob nevarnem turškem navalu, pri čemer se je »izpostavil največji življenjski nevarnosti, tako da je zaradi prestanih hudih naporov v vročini in mrazu svojemu zdravju pripravil občutno škodo, zaradi česar je zgodaj in še v svojih najboljših letih umrl.« Iz tega podatka sledi, da so Globočnika vpoklicali najbrž v času velikega turškega napada na Dunaj 1683, v času torej, ko Globočnik niti še ni bil redno nastavljen. Res je bil glavni turški cilj osvajitev Dunaja, toda notranje avstrijske dežele so morale skrbeti za obrambo vzhodne štajerske meje. V Gradcu so sklicali deželno brambo, na pomoč pa so prišli tudi kranjski strelci pod vodstvom zgodovinarja Janeza Vajkarda Valvazorja. Ker je bila potreba in stiska huda, Globočnik pa po oceni svojega protektorja, »močan in zdrav mlad mož, ki je preživel šest let v vojaški službi v Vojni krajini (pravilneje v Slavonski krajini)«, je brez dvoma moral imeti kot trobentač svoje mesto tudi pri teh dogodkih. Tu se je najbrž tudi »izpostavil največji življenjski nevarnosti« in iztaknil bolezen, zaradi katere je verjetno ves čas svoje poznejše službe bolehal in zaradi katere je tudi umrl.

Deželni knjigovodja je v svojem mnenju napisal, da vdovam in dedičem deželnostanovskih trobentačev »sub titulo milodari in odpravnine ne

¹³ StLA, Mil. (Sch. 3), št. 1685/192. Novoletna nagrada se je izplačevala redno od leta 1580 dalje, namesto običajnega vsakoletnega novoletnega obiska plemiške in viteške gospode v Gradcu. Prim. še H. Federhofer, 91 ff.

¹⁴ StLA, Mil. (Sch. 3).

¹⁵ StLA, Mil. (Sch. 3), št. 1703. Gl. Dodatek D.

gre ničesar«. Tega se prosilka tudi zaveda, ampak kljub temu »najponižneje prosi za pomoč iz usmiljenja«. Knjigovodja omenja velike Globočnikove zasluge, odločitev pa prepušča naslovu in priporoča, da se morebitna podpora nameni raje otrokom iz Globočnikovega prvega zakona, »ubogim sirotam, ki so pri žičkem samostanu z vsem svojim premoženjem najbrž v veliki nevarnosti«, medtem ko je po njegovem mnenju prosilka docela preskrbljena (völlig abfertiget). Dostavlja, naj očetove zasluge uživajo predvsem njegovi preostali otroci.

Poročilo je datirano s 5. januarjem 1705, torej kar tri leta po Globočnikovi smrti. Kako so otroci prišli v Žiče in zakaj »so s svojim premoženjem v veliki nevarnosti«, iz podatkov, ki so na razpolago, ni mogoče ugotoviti. Pač pa nam drug podatek navaja, da je Globočnikova žena dobila po svojem umrlem možu denar za livrejo, in to 136 fl.¹⁶ Livreja deželnotanovskega trobentača je po preteku enega leta pripadla njemu, po smrti pa dedičem, od katerih jo je dežela odkupila. Livrejo je nato dobil naslednik. Tako je prevzel livrejo Jakoba Globočnika 1703 Joseph Philipp Prugleithner, vdova pa je dobila zanjo že omenjenih 136 fl.

V matrikah mestne fare pri Sv. Krvi v Gradcu najdemo zaznamek o Globočnikovi smrti.¹⁷ Pokopan je bil na pokopališču pri cerkvi sv. Jurija, ki je danes ni več in spominja nanjo le še ime ulice (St. Georgengasse). To graško pokopališče je bilo namenjeno revežem in kužnim bolnikom. Zakaj je bil Globočnik pokopan na tem pokopališču, iz virov ni razvidno. Po stanju in ugledu, ki so ga imeli deželni trobentači, bi mu šlo povsem drugačno mesto.

Kljub pomanjkljivosti nekaterih podatkov pa ostaja osebnost Jakoba Globočnika zanimiva predvsem zato, ker nam spet potrjuje, kako je slovenski živelj odhajal izven meja svoje ožje domovine in se uveljavljal drugod. Med številnimi trobentači, pavkisti in drugimi muzikanti bi našli lahko še vrsto slovenskih imen. Najdeno gradivo avtentično razkriva podrobnosti o glasbenem stanu trobentačev sploh in razkriva tudi usodo enega izmed graških deželnih trobentačev, Slovenca Jakoba Globočnika.

DODATEK

A

Priporočilo predsednika deželnih stanov z dne 1. februarja 1683. deželnim stanovom, naj sprejmejo v službo trobentača Jakoba Globočnika.

Alss Jacob Globotschnigg Trompeter, bisshero auf derer windischen Gränizen beÿ den Herrn General Obrist-Ambtsverwalter und Oberhauptman zu Creüz Herrn Ferdinand Christen Grafen zu Trauttmanstorff, in die Sechs Jahr lange gedienet, und laut Abschied sich woll verhalten, so bittet Er aniezo gehors. die löbl. Stände woltin

¹⁶ Prim. Federhofer, 90.

¹⁷ Gl. Stadtpfarre zum hl. Blut, Graz; Sterbematrikel Bd. 10, fol. 265 (1702). Zaznamek se glasi: Feb. 19. Der Edl Kunstreiche Hr. Jacob Kläwotschnikh, ein Landschaft Tromphedter, ist in gott verschieden, und begraben worden. beÿ. St. Geörgy. Dt. 4 Gld.

Ihn vor einen Landschaft Trompeter aufnemen, desswegen Er ebnermassen umb ein gehors. fürschrift in Ein löbl. Laa. abzugeben, beÿ uns Einkhomben ist.

Nun miessen wir die wahrheit bekennen, das denen löbl: Ständen gar disreputirlich fallet, wann Sie dergleichen Trompeter aufnemen, welche Ihr profession nit in der perfection Exercirn khönnen, zumallen in actibus publicis, oder beÿ vornemen zusamben khünfftthen. die Schand in die Ständ gleichsamb redundirt, dahero beÿ dennen vaccanzen und competirenten Supplicanten nur die besseren Subiecta aufzunehmen sind, in widrigen lauter provisoner mit den Unterhalt, nit aber die Laa. mit dienstleüthen versehen wirt, und obzwar die Stende zweÿen andern Trompetern ein Vertröstung Irer khünfftig vor ander zugedenken: doch aber dabei khein Exspectanz gegeben: so ist solches nur auf starkhe antringente recommendationes eines oder andern Landtsmitglids, nit aber intuitu der Supplicanten fürtröfflichkeit, welche den Verlaut nach, nit genugsambe Satisfaction geben werden, beschehen.

Gleichwie nun dennen particular Landsmitgliedern dergleichen fürbitt zuolässig gewesen; umb sovill mehr hoffet dise gesambte Löbl. Stöll sich dergleichen intercession prävalirn zu dörfen, zummallen es zu kheinen andern Zill und ende angesehen, alss Einer hochlöbl. Landschf: nur perfecte qualificirte Leüth in Irer profession vorzuschlagen.

Weillen dann vermelter Jacob Globotschnigg, nit auss anderwertigen hörn sagen, sonder in der experienz und in der Tath selbst erweist, das Er ein stattlicher woll exercirter in der Music und sonst gelehrnter Trompeter ist, der dreÿer Sprachen, alss windisch od. Croatisch, Teütsch und Lateinisch khündig, die windische Gräniz woll erfahren hat, und also zum schicken heut oder morgen in Khriegs- und Gränizlauffen tauglich, sonst auch noch ein starkher gesunder Junger Mensch ist, der lange Jahr guethe Dienst leisten khan, dergleichen Leüth mit so guten qualiteten hart und selten zu bekomen seind.

Alss wollen Eur... wir com.^o cons.^o mit Herrn Landtschaubtman es gehors. und dienstl. einrathen, das Sie diesen Trompeter vor allen andern, gleich aniezo ohne Besoldung, doch mit ieziger Verleichung der allernechst uazirenden, in gnd: aufnehmen, und Ihn auch gleich alsobald die Landschaft Libreri vergunnen möchten, darzuo wir Ihn hiemit bessermassen recommendirn, verhoffend, weillen es zu reputation und guter bedienung der hochlöbl. Stende gedeÿet, dadurch auch khein Neüe besoldung erwaxet, Eur fürstl. gnädl... werden hierin in gnd. willigen. Dahin wir und gehors. und dienstl. empfelchen. Grätz am 1. febrs: 1683.

B

Prošnja Jakoba Globočnika z dne 11. nov. 1683 za podelitev izpraznjenega mesta trobentača in podelitev mesta (22. nov. 1683).

Auss beÿligentem Landtstags Rathschlag, haben Euer Hochgräfl. Excella... gnedig vuersehen, dass die hochlöbl. Landt Ständte alda, mich unter dato 10. Martÿ 1683. für dero Trompeter doch mit der blossen Librerÿ, und ohne Bestallung auf genomben haben, wan aber ein bestallung vacirendt werden solle, selbige mir zugleich verlichen seÿe.

Wann nun durch Ableiben Johann Lorenzen Ott, Hochgedachter Löbl. Laa. gewesen Veldt Trompeters, sich dessen bestallung den 15. 9bris in stehenten 1683isten, Jahres, erlediget:

Alss gelangt an Euer Hochgr. Excella... mein Untertst bitten Sie geruhen mir, inhaldt gedachtes Landtags remiss, solch vacirendt wordene Bestallung, von obstehenten dato des 15. 9bris an, gnedig zu uerwilligen, und derentwillen an gehörige orth, die gnedige Verordtnung ergehen zu lassen, zu gdiger gewehr mich Unterthst empfilche.

Euer Hochgrf. Excella...

Unterthgst gehorbster

Jacob Globotsching Velt Und Laa. Trompeter

(*Na prošnji sami rešitev:*) In Crafft hienebenligenden Lantags: Remiss will die löbl. Stöll, com.º con.º mit Herrn Landtshaubtman, auf Ableiben des Lorenz Ott, dessen vacirente Trompeter und Pferdbestallung dem Supplicanten von dato. 15. November 683 als von dato der Vaccanz hiemit in gnaden assignirt haben, so bey der gegenschreiberey ad notam zunemen, und bei der Registratur der bestallungsbrief auszuförtigen.

Grätz. den. 22. November 1683.

C

Vzorec besedila odločbe o namestitvi (Bestallung) trobentača in pavkista (izstavljena dne 15. novembra 1683 tudi na ime Jakoba Globočnika).

Neu aufgerichtete Trompeter Bestallung

Wür der Einer löbl. Landschaft des Herzogtumbs Steÿer Praesident, und Verordneter, bekennen hiemit, dss wir auf wolwermelten Einer löbl. Landschaft ergangenen Schluss, und ertailten Rathschlag, N. N. zu einem Landschafttrompeter bestält: an: und aufgenomben haben: nach: folgender gestalt: Und mainung.

Dass Er Erstlich iederzeit Uns in namen E. lobl. la: gewärtig seÿn, und alles dss Jenige, so wir Ihme auflegen, und befehlen, ohne waigerung, angelegenes fleisses volführen und verrichten, daneben auch ein eignes Ross haltten, und mit demselben in Musterung, wan, und wo dieselbe aussgeschriben wirdt, und wohin er beschaiden ist, erscheinen solle, doch die Rüstung zuführen verbunden sein, und wan sichs begibt, dss Eine löbl. La: Rüstung gar, od. zum Theil, wie es die gelegenheit und fürfallende Noth weiset, aufgemahnt wirdt, soll Er, als ein Trompeter, einen löbl. la: Obristen Über die ganze Rüstung wer der sein wirdt, gehen, und vor dem Feindt allen schuldigen Gehorsam laisten, und erzeigen.

So aber dss Aufboth nit gehet, solle er iederzeit seines gehorsams gewärtigkeit, embsiges Aufsehen und gebührenden Respect auf Unss, oder Vnsern Nachkomenden Praesident und Verordneten haben. Und ohne Unser Vorwissen und austrukentlich gebeuter Erlaubnis (: darum er so offts die Noth erfordert persönlich zu bitten schuldig sein wolle :) von der Statt nirgentshin weder aufs landt, noch ausser landt, verraissen, auch gegen denen Herrn und landtleithen sament mit gezimender Veneration und sonst allenthalben dermassen sich erzaigen, und verhalten, damit ein löbl. la: schaft dessen Ehr, Ruhe Wolgefallen und keinen Statt habe, ferners, nach denen Sie Landschaft Trompeter, sambt und sonders, auch Paugger die noch vorlengst Ihnen vorgeschriben, Vnd geförtigte Ordnung seithero zimblich aus der Acht gelassen, uns aber dieselbe gar in die Vergössenheit oder Müssbrauch komen zulassen, nit gemaint ist, sintemaln daraus unterschiedliche invonvenienzen entstanden, Und beschwärdten vorkamen, als wollen wir, dass Er Trompeter gleichwie auch seine mitgesöllen, und vor Hörpaukher derselben allerdings, und bestendig fürtershin nachlebe.

Insonderheit ist Crafft selbiger ordnung unsere befehl hiemit, solang kein Aufboth gehet, und sie Trompeter gegen dem Feindt nit ziehen, so sollen Sie la: Trompeter und Paugger, vermög Ihres jährlichen Bestallungs-Unterhalt, mit aller Unterthenigkeit uns Verordneten aufwarthen: und im Landthaus vor der Rathstuben, als oft Ihr Zween ein wachen, und die andere wachen andere Zween, also abwechselweis sich unfehlbar embsig einfinden, zu Rechter früezeit vor anfangenter Rathsession darzuo erscheinen, wegen der fast stündtlich von allen orhten zurfliessenten Negotien bis zur Von ein ander gehung der Löbl. Stöll aldort verharren.

Und weilen unter anderen wegen Ihrer saumbseligkeit in Ansagen zum Landtügen, teils landsmitglieder, ja sogar die Landschaft Secretarien zu Ihrer dienstsfunction, auss ermangelter Ansag nit erschinen seindt, also ist nothwendig erachtet wordn, denselben Punct aus der vorgeschribenen alten Ordnung hieher in die bestallung, zu mereeren Gedechnus einzuverleiben; dss nemblich Sie landschaftl. Trompeter und Paugger samentlich, im lantag Ausschussen und zu allen anderen der Herrn und landleüth Zusammenkhünften, und Versamlungen, alle miteinander sovil deren, ausser gottes gewalt, es fürkehren mögen aufwartent sich gwis einfinden, vorhin aber, auf eppfangente ordre, denen Herren und landleiten, auch Secretarien, fleissig, und richtig zu denen lantügen (:weilen dem creissbotten allein zugefolgen unmöglich ist:) ansagen sollen:

Welcher nun hierin saumig sein, und seinen Dienst, obbeschriebenen Inhalt, auch der gebühr und billigen Schuldigkeit nach, wie es die Noturft erhaichet, nit bepflichten würde, gegen denselben werden wir solche mitl fürzukehrn wissen, die Ihnen weder angenehm seÿn, noch gefallen werden, und keiner aus Ihnen, der hierwider peccirt, eines bösseren sich zu getrösten habe. Es hat aber Er N. N. la: Trompeter allen disen vorgeschriebenen Inhalt und Ordnung bei Verlierung seines Dienstes fleissig zu volziehen mit Mundt und Handt gelobter Treu, und in Namen E. löbl. la: zugesagt und versprochen.

Entgegen seindt Ihme für solche sein Mühe und fleissig monatlich, welches sich mit dato diser bestallung anfangen thuet, von einer löbl. la: zwölf gulden, ... Jährlich die 50 fl Ross Bestallung zu geben und zuraichen gewilliget, und verordnet worden, die mag Er von E. löbl. la: Einnember Ambt zu quatembers Zeiten empfangen, und damit soll er genzlich zufriden sein. Doch also zu uerstehen, wan er in Kriegs Zeiten in dss Feldt züchet, dss Ihme der KriegSoldt, solang er zu feldt ligt, wie denen andern Trompetern, geraicht: mitler Zeit aber solches sein monatliches wartgeldt bei Einer löbl. la: nit laufen oder einzunemen gebühren solle. Dessen allen zu verkundt, geben wir Ihme dise bestallung mit unsrem fürgetrukhten Ambts Pötschaften, und unseren Handschrüften vorförtigten. Actum Grätz den ...

(*Na str. 7 spisa med drugimi zapiski:*) Unter dato 15. novemb. 683 Ins. an Jacobum Glabutschnig ausgeförtigt wordn.

D

Deželni knjigovodja podaja svoje mnenje o prošnji Marije Skolastike Globočnik, vdove po Jakobu Globočniku, za posmrtno podporo.

Beÿ Euer Excell. ... hat Maria Scolastica Globotschnikhin alss weÿl: Jacob Glowotschnickh gewesten Laa. Trompeters nachgelassene Witib demütig angebracht,

wie dss die löbl: Stöhl etc. Jederzeit Rumbwirdigist gepflogen, die theü gelaiste dienste dero untergebenen Officirn und bedienten auss angebohrer Clemenzen und Güete, nach Hinstorben dem Hinterlassenen Witwen mit einer gnd. gab gnedig zu consolieren.

Wan dan dero verstorbener Eherwüth über 20. Jahr alss ein Trompeter in Laa. diensten sich befunden, wehrent solichen Jahren auch seinen Dienst solicher gestalt verrichtet, und in allen Ihm committürten Commissionen, auch in gefehrlichsten Rüttem sich gebrauchen lassen, dss Er mit solichen seinen praestirten diensten allseitig genougssamben Contento gegeben hatte, wie Er dann An. 1683. in den gefehrlichen Türkhen Auflauff zum ersten gebraucht worden und mithin sich in die greste lebens gefahr gesezt mit denen wegen gross aussgestandener Strapazen in Hüz und Khelten sein Gesuntheit in ein merckliches Decrementum gebracht, dss Er also Ehezeit und noch in besten seines lebens Jähren derentwillen dss Zeitliche in Monath Martÿ 702. Segnen miessen.

Alss hat die löbl:Stöhl etc. Sie Supptin, demittigst gebeten, dss in gdiger beherzigung obangezogener Motiuen unnd Ihress abgelebten Ehewürts über 20. Jahr theü gehors: unnd Embsigen diensten, unnd mithin aussgestandener beschwerlichen Strapazierungen Sie arme Wittib mit einer so gnedig alss meritierten gnaden gab zu Ergözen, welches Sie umb fehrners glücklich Regierung anzuflehen nit in vergessenheit stöllen würde, über welches anbringen ich berichten sollte, ob dergleichen trompetter Witiben etwas zugeben gebühre.

Gehors: bericht

Disser gnedigen Verordnung Unterth: nachzuleben hab ich mithin gehors: berichten sollen, wie dss von selbstem gnedig bewust, dss denen nachgelassenen Laa Trompeters Wittib unnd Erben sub titulo einer gnad unnd abfertigung nichts zu geben gebühre, welches zwar auch gegenwertige Supptin, so gestalten nicht, wohl aber eine gnd. gaab demittigst ansuechet.

In welchen Fahl Euer Excell. ... ohne denen gnedig bevorstent über beÿgebrachte Motiuen der Supptin abgelebten Ehewürts, alss welicher den 15. 9ber 1682. zu einen Laa. Trompeter aufgenommen unnd biss in dss Monath Martÿ 702. in die 20. Jahr, so unterthl: alss Threü unnd gewertig gedient, auch sich in allen Ihme gdig aufgetragenen dienstverrichtungen, wie ein soliches ohne dem genoug bekant, Embssig erzaigt, mithin Erworbene Meriten beherzigt und zu Ausswerffung einer gnd Gab gnedige inclination genomben werden möchte, woher in solichen fahl, mein so unvergreiflich alss unterth. Mainung, die löbl:Stöhl etc. mechte gnedig belieben solichen gdens ausswurff nur mehrern Theill unnd principaliter des Erblassers sel. von seiner Ersten Ehe hinterlassenen Khindern und armen Puppillen, die beÿ den Stüfft Seiz mit Ihren völligen Vermögen in Sichtig grosser gefahr stehen, alss der Supptin alss welche den Vernemen nach schon völlig Entfertiget ist, Zumahlen auch des Vatters meriten nur bevorderist seinen nachgelassenen Khindern zu statten Khomben miessen, nach dero gnedigen Disposition zurkhomben und geniessen zu lassen, welches ich gehors: berichten, unnd mit dem mich unterth. Empfelchen Sollen, Euer... unterthenig gehorsams.

Laa:Buechhalter

den 5. Jenner. 1703.

SUMMARY

Among the numerous provincial trumpeters of Styria in Graz one of the most interesting from the point of view of Slovene musical history is Jakob Globočnik, about whom much information is to be found in the Styrian provincial archives in Graz. Jakob Globočnik was of Carniolan origin and studied philosophy in Graz. He attended the Jesuit »Ferdinandeum« and earned his living as a trumpeter. When he concluded his studies he joined the army in the Slavonian Borderland at Križevci, where he remained for six years. After this in 1683 he applied for a post as one of the provincial trumpeters at Graz and received the post in November of the same year. He died on 19. 2. 1702. His sojourn in Graz is recorded in a number of documents of which the most interesting are published in the supplement. These details make the personality of Jakob Globočnik interesting as they demonstrate once more how Slovene musicians sought employment beyond the homeland and were appreciated elsewhere. On the other hand, these sources give us interesting details of the life of provincial trumpeters and kettle-drummers, in those days highly valued professionals.

LJUBLJANSKI MESTNI MUZIKI

Andrej Ri j a v e c

Z vprašanjem ljubljanskih mestnih muzikov se je doslej ukvarjalo že nekaj avtorjev.¹ Pregledovanje arhivskega gradiva — predvsem v zadnjem desetletju — je ob upoštevanju razprav, ki obravnavajo iste oziroma podobne probleme izven našega slovenskega ozemlja, dopolnilo, deloma pa tudi korigiralo prejšnja naziranja v tej smeri. Temu namenu naj služi tudi pričujoči prispevek, čeprav bo nadaljnje raziskovanje nedvomno prineslo marsikatero izpopolnitev.

Pod pojmom mestnih muzikov je razumeti tako mestne piskalce (Stadt pfeifer, Stadthurner, Stadttürmer, Thurner, Türmer, Türner) kot tudi mestne goslače (Stadtgeiger) za razliko od deželnih muzikov, ki so bili v deželni službi ter znani pod imenom deželni trobentači (Landschaftliche Trommetter, Landestrompeter, Trompeter, Trommeter, Trometter, Trumeter, Trumetter, Trummeter). Ker so se goslači pojavili nekoliko pozneje, se najprej postavlja vprašanje, kdaj so se mestni piskalci, ki so podobno kot deželni trobentači izšli iz srednjeveških potujočih muzikantov, vagantov, ustalili in razvili v stalno zaposlene poklicne godbenike. Zaradi pomanjkljivega gradiva ostaja to vprašanje še vedno odprto.² Z gotovostjo se more trditi le, da so piskalci od leta 1544 dalje delovali v Ljubljani. Njihova prisotnost je izpričana že poprej, vendar viri ne povedo, ali so že takrat sestavljali organizirano telo štirih godbenikov. Tako naj bi »godli« v Ljubljani že leta 1527.³ Leta 1537 je pri prodaji neke hiše na Starem trgu sicer vpisan kot mejaš neki Mathes »Thurner«,⁴ vendar se iz vira ne more sklepati, ali je bil sam ali pa je imel tudi kakega pomočnika.⁵ Za primerjavo je zanimivo ugotoviti, da sta bila na primer leta 1537

¹ Elze T., MHVK XIII/1863, 101, sl.; Radics P. v., Frau Musica in Krain, Laibach 1877, 18, 23, 28; Čerin J., Zgodovinski razvoj vojaških oziroma turških godb, Pevec VII/1927, 27; Isti, Mestni in deželni trobentači, Zbornik zimske pomoči, Ljubljana 1944, 347; Svetina A., Mestni piskalci ljubljanski in ljubljanski mestni godbeniki, SGR III/3—4, 1955, IV/1, 1956; Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, Ljubljana 1958, 92 sl., 203 sl., 284—6.

² Cvetko D., ib., 54—55.

³ Mal J., Stara Ljubljana in njeni ljudje, Ljubljana 1957, 114.

⁴ MAL: I/3, 59.

⁵ Tako tudi ne iz podatka iz leta 1541, ko je po imenu neznani piskalč dobil 2 gld. nagrade. MAL: I/4, 100'.

v Gradcu samo dva piskača.⁶ Kaže, da je tako kot drugod tudi v Ljubljani njihovo število polagoma raslo. Šele leto 1544 dokazuje obstoj stalnega in organiziranega instrumentalnega korpusa, ki je prišel iz Beljaka.⁷ Trubar je — kot je že znano — v svojem posvetilu k pesmarici iz leta 1567 pripisoval zaslugo, da je Ljubljana dobila svoje mestne muzike županu Vidu Khislu, ki da jih je iz ljubezni do glasbene umetnosti privabil v mesto, »gospodo in deželane pa tudi meščane prepričal, da so najeli in plačevali štiri umetnike na različnih instrumentih in godalih, trobentače in piskače«. Sklepati je, da se ti instrumentalisti krijejo s tistimi, ki so omenjenega leta prišli s Koroškega.

Ti Trubarjevi »Trommeter vnd Turner« so bili torej v službi ljubljanskega mesta in zato disciplinsko odgovorni mestnemu svetu, redno pa so jih podpirali tudi deželni stanovi, ne glede na to da so sami istočasno vzdrževali tudi lastne muzike, deželne trobentače.⁸ Osnovna naloga mestnih piskačev je bila v tem, da so z lesenega obhodnega hodnika, ki je bil na posebnem stolpu ljubljanskega gradu,⁹ opravljali stražarsko službo, se ob določenih urah oglašali s svojimi instrumenti, sodelovali ob raznih mestnih slavnostih ter z glasbo pozdravljali posvetne in cerkvene dostojanstvenike, ko so prihajali v Ljubljano.¹⁰ Na omenjenem stolpu je bil tudi poseben rog, ki ga je bilo slišati daleč naokrog in s katerim je bil vsakokrat zavezan eden izmed piskačev. Tako je na primer piskaški mojster Jakob Jukat (Juggat, Jukhat, Jukhat, Jugkhat) leta 1616 za »trettung des horns im Statt Thurn« potrdil prejem 16 gld. (»Horngelt«).¹¹ Med službene dolžnosti piskačev je spadalo tudi navijanje ure na stolpu. To obveznost so piskači včasih dajali v zakup drugim osebam: leta 1691 je mestni svet odločil, da Matija (Matthias) Grambovšek (Grambouschekh) »ne sme od piskaškega mojstra za straženje pri uri, ki ga opravlja zanj, zahtevati več kot šest goldinarjev na leto, od piskaških pomočnikov pa ne več kot dva od vsakega, da bo s tem očuven stari običaj«.¹² Večinoma pa so to službo opravljali sami. Zato v gradivu večkrat beremo, da je bil kdo izmed piskačev obenem »Statt Thurner vnd Vhr Richter«, kot so bili na primer Matija (Mathias) Grabenek (Grabeneg, Grabenekh, Grabnekh; 1723—1740), Franc (Franz) Ksaver (Xaueri) Bensa (Wensa; 1740 do 1752) ali Wolf Žiga (Sigmundt) Ahačič (Achatschitsch), ki je kot mestni piskač leta 1752 zaprosil za službo navijanja ure (»uhr repetiersdienst«).¹³

Število piskačev je bilo po pravilih točno določeno in ni nikoli prekoračilo števila štirih muzikov. Navadno je bil mojster tisti, ki je igral na cink ali kornet, medtem ko so pomočniki igrali pozavne.¹⁴ To je poudaril

⁶ Popelka F., *Geschichte der Stadt Graz*, Graz 1928, Bd. I, 477.

⁷ MAL: I/5, 53 & 56; Svetina A., ib., SGR III/3—4, 1955, 28.

⁸ Leta 1570 jih je mestni svet napotil, naj se za nagrado obrnejo na stanove, pri katerih so tudi uslužbeni (»auch Ainer Ersamen Landschaft diener sein«). Prim. MAL: I/10, 59¹ in ustrezno gradivo v DAS, zlasti protokole deželnega zbora od leta 1530 dalje.

⁹ Valvasor J. W., *Die Ehre des Herzogthums Crain*, 1689, XI/669.

¹⁰ Elze T., *Trubers Briefe*, Tübingen 1897, 115.

¹¹ Radics P. v., ib., 24; MAL: XIII/34, 16¹, 00045.

¹² MAL: I/48, 98¹.

¹³ MAL: I/68, 37; I/79, 126; I/91, 21.

¹⁴ Cvetko D., ib., 93; Svetina A., ib., 28 sl.

Janez (Hans, Johann) Jurič (Georg) Jugovič (Jugouitsch, Jugouiz), ko je leta 1695 zaprosil za mesto piskaškega mojstra. Izjavil je, da od vseh, tudi starejših pomočnikov, samo on obvladal igranje na cink in da je že od nekdaj navada, po kateri se pri izbiri novega piskaškega mojstra daje prednost tistemu, ki zna igrati na cink ali kornet.¹⁵ Tudi piskaški pomočnik Jakob (Jacob) Grohar (Groch, Grochar, Grocher), ki je leta 1638 po naročilu magistrata iskal novega piskaškega mojstra, je pri tem mislil na instrumentalista, ki je bil doma v igri na cink (»Cinkhanisten«).¹⁶ Da so pomočniki igrali predvsem na pozavne, arhivsko gradivo večkrat potrjuje. Tako je »Musicant« Matthes Torman (Thorman) leta 1653 prosil magistrat, da bi ga kot pozavnista sprejeli med piskaške pomočnike.¹⁷ Tudi Matthias Killer (Khillier, Khüller) je v svoji prošnji, ki jo je naslovil na mestni svet leta 1668, poudaril, da je kot piskaški pomočnik 35 let zvesto služil mestu ter igral na pozavno.¹⁸ Podobno je svoje znanje igranja na pozavno navedel Andreas Waldeck (Waldeckh), ko je 1748. prosil za službo mestnega piskača.¹⁹

Seveda pa so piskači obvladali tudi druge instrumente. Že iz »Kratkega poročila, kako se je godilo Pr. Trubarju na poti v deželo Kranjsko in kaj je doživel tam v začetku svojega poklica 1561«, izvemo, da je ob njegovem prihodu v mesto najprej »samo en piskač trobil na pozavno«, nato pa so »vsi štirje s šalmaji in trobentami štiriglasno igrali«.²⁰ Instrumentarij ljubljanskih mestnih piskačev zanimivo dopolnjuje seznam instrumentov, ki jih je vdova po piskaškem mojstru Jakobu Jukatu leta 1619 vrnila škofu Hrenu in ki jih je znova prevzel »Thurner Maister« Matija (Mathes, Mathias, Matthias) Legat (Legath), namreč: 3 pozavne, 1 piščal, 5 ukrivljenih rogov in 4 kornete.²¹ Vendar to še ni vse, kajti kazno je, da so nekateri obvladali tudi igranje na klavikord, saj vemo, da je piskač Mathes Faber leta 1552 zastavil nekemu meščanu svoj »claficordium«.²² Mnogi so bili verzirani v raznih vrstah godal, tako da je Trubar mestne piskače opravičeno označil za »vier Kunstreicher auff allerley Instrumenten vnd Seittenspil«.²³ To je bilo v njihovem lastnem interesu: ne samo da jim je večalo ugled, ampak jim je dajalo možnost dodatnega zaslužka. K slednjemu je vsekakor šteti med drugim tudi poučevanje; ne

¹⁵ »Hans Georg Jugouitsch, Statt Turner gesell, bittet ihne, weillen er die Zinkhen zu blassen gelehret vnnd sonst keiner aus denen mittgesellen auch aus denen eltern die Kunst gelehret, auch alzeith alda obseruirt worden, den der junger Turnergesell den eltern wan er den Corneth oder Zinkhen blasen kan, vorgezogen werde, für einen Türnermaister an- vnd aufzunemben«. MAL: I/50, 22.

¹⁶ MAL: XIII/55, 00151.

¹⁷ »... die Posaun mit der Compagnia zu blasen«. MAL: I/28, 5.

¹⁸ MAL: I/37, 98.

¹⁹ MAL: I/87, 157.

²⁰ Rupel M., Slovenski protestantski pisci, Ljubljana 1934, 160; Elze T., ib.

²¹ Cvetko D., ib., 112, 171.

²² MAL: I/8, 156'.

²³ Matthias Killer je na primer v že omenjeni prošnji navedel, da obvlada tudi bas (»Basgeigen«). MAL: I/37, 98; prim. še I/51, 90; XIII/41, 00133; DAS: Vic. A. I/127, 2—7.

vajencev, katerih uk je šel v njihovo lastno breme,²⁴ ampak drugih — verjetno tudi otrok plemičev in premožnejših meščanov, kar je leta 1693 potrdil Matija (Matthias) Vorinc ali Voranc (Borenz, Woranz, Woreniz, Worinz), ko se je ob prevzemu piskaškega mesta zavezal, da bo tudi druge poučeval v glasbenih instrumentih.²⁵ Zato je bil piskač, ki je obvladal samo svoj instrument gotovo manj cenjen in uporaben od tistega, ki je obvladal še druge instrumente. V tem smislu si je v arhivskem gradivu razlagati navedbe, kot sta na primer »Thurner vnd Musicus« ali »Musicus vnd ausgekhenter Turner«, se pravi instrumentalist, ki je izveden v dveh, če že ne v več instrumentih.²⁶ To je seveda omogočalo instrumentalistom iz vrst piskačev, da so menjavali zaposlitev ter prehajali k trobentačem, in obratno; drugod, pa tudi pri nas.²⁷ Takšno menjavanje službe je bilo možno samo ob istočasnem obvladanju dveh ali več instrumentov, med njimi trobente.²⁸ S tem se seveda popolnoma razjasni Trubarjeva označba »Trommeter vnd Turner«.

Instrumente in note (»Musicalische Instrumenta vnd Partes«) so morali piskači kupovati iz svojega, kolikor si jih niso občasno sposojevali.²⁹ Arhivski material pa dokazuje, da se je morala tudi trgovina z instrumenti v Ljubljani razviti že razmeroma zgodaj. Iz dopisa Jakoba Jukata z dne 20. junija 1613 namreč izvemo, da so piskači od trgovca Georga Lukmana (Luchmann, Lukhman), ki je bil obenem »Statt Camrer«, na svojo prošnjo namesto plačila dobili pozavne in druge instrumente.³⁰ Navedeno trditev podpirajo mnogi drugi podatki, ki govorijo o močni razširjenosti instrumentalne reprodukcije v mestu že v 16. stoletju, ne nazadnje policijski red mesta Ljubljane iz leta 1566, ki je v 4. točki prepovedal, da bi se po deveti uri zvečer glasili kakršnikoli godalni ali pihalni instrumenti ter lutnje.³¹

Svoj prvi vzpon so mestni piskači dosegli v dobi reformacije. Z novim verskim gibanjem idejno sicer še zdaleč niso bili tako povezani kot na

²⁴ Tako je Hans Schremb leta 1615 omenjen kot »Turner Jung«, Janez (Hanns) Marinčič (Marintschitsch) leta 1631 kot »Lehrjung«, Pavel (Paul) Gorjup (Goriup) leta 1660 kot »Thurner Jung«, 1699. pa Wolfgang Crobath (Crabath) kot »Turner Lehr Jung«. MAL: I/31, 156; I/23, 94; I/52, 55; XIII/49, 00102.

²⁵ »... auch andere in den Musicalischen instrumentis vnterweisen«. MAL: I/49, 48; Cvetko D., ib., 94—95.

²⁶ MAL: I/66, 159; XIII/99, 73.

²⁷ Prim. Federhofer H., Die Grazer Stadtmusikanten und die privilegierte Stadtmusikantenkompanie, ZHVSt XLII/1951, 96.

²⁸ DAS: Prot. dež. zbora: 1, 454; 2, 26', 229; 6, 209, 231. Federhofer H., ib. V 17. in 18. stoletju tudi pri nas ne zasledimo več podobnih primerov, kar je gotovo v zvezi s privilegiji, ki jih je leta 1620 podelil trobentačem Ferdinand II. in so jih njegovi nasledniki podaljševali.

²⁹ Cvetko D., ib., 119; MAL: I/17, 44; I/25, 230; XIII/37, 00127.

³⁰ MAL: XIII/31, 00084: »... auf welches vnss Herr Georg Lukhman Burg- vnd Handsman alhie, auf vnsser fleisiges bitten Pussaunen vnd anderi istromenta fier gestreckt ...«.

³¹ »Es solle auch vber 9 Vhr Niemandts weder mit Saitenspiel Leuttenschlagen Fidlern noch Pfeiffen ... an der gassen nicht vmbgehen ...«. Radics P. v., ib., 16; Vrhovec I., Die wohllobliche landesfürstliche Hauptstadt Laibach, Laibach 1888, 35; Cvetko D., ib., 118; MAL: Reg. I, f. 12 (1. V. 1566).

primer protestantski kantorji, vendar so jih protestanti znali koristno vključiti v dve osnovni področji svojih glasbenih prizadevanj, namreč v cerkev in v solo. To potrjuje Trubarjevo posvetilo v Enih psalmih iz leta 1567, ko pravi, da je »vedno občutil v sebi posebno veselje, ljubezen in resnobo do pridiganja«, »kadarkoli so v Ljubljani peli . . . peteroglasno ob spremljavi regala, pozavne, cinka in šalmaja . . .«.³² Še jasneje je to izrazil Frischlinov šolski red iz leta 1584, ki je zahteval, da se pred vsako nedeljo ali praznikom tudi piskachi skupaj z deželnim organistom udeležijo ključne vaje figuralnega zbora stanovske šole.³³

Poleg opravljanja svojih osnovnih obveznosti, igranja v cerkvi sv. Elizabete v mestnem špitalu, sodelovanja na raznih slavnostih in slavnostnih sprejemih je obvladanje najrazličnejših instrumentov prinašalo piskachem donosen dodatni zaslužek.³⁴ Privatniki — gostilničarji, meščani in plemiči — so jih najemali, da so igrali ob raznih krstih, porokah, godovih in podobnih priložnostih. Za to svoje izvenslužbeno delovanje so morali prositi župana za dovoljenje, tudi če so bili zaproseni za igranje izven Ljubljane.³⁵ Toliko bolj so jih seveda prizadele prepovedi igranja, ki jih je izdajal deželni knez zaradi kužnih bolezni, turške nevarnosti³⁶ ali žalovanja ob smrti te ali one ugledne osebnosti. V takih primerih so jih stanovi podpirali,³⁷ a ne vedno. Gradivo potrjuje, da so zaradi pomanjkanja sredstev marsikatero prepoved deželnega kneza vede ali nevede tudi prekršili. Kaže, da se na primer sploh niso ozirali na prepoved vsakršnega — službenega in izvenslužbenega muziciranja, ki jo je poleti 1596 izdal nadvojvoda Ferdinand.³⁸ Tako so igrali predikantu Felicijanu Trubarju in Georgu Clementu, ko sta se tega leta v Ljubljani poročila.³⁹ Bučni ženitvovanjski spreved je odmeval tudi v Gradcu.⁴⁰ Sledile so ostre kazni, čeprav je Felicijan

³² »Vnd als oft man zu Laibach . . . mit fünff Stimmen beim Regal /Posaunen/ Zinken und Schalmeyen in der Kirchen hat gesungen /hab ich dazumal alwegen ein sonderliche frewd/ andach /lieb/ lust /vnnnd ernst zum Predigen vnd Gebet/ in mir empfunden«, Eni psalmi, Tübingen 1567.

³³ Federhofer H., ib., 96; Isti, Die Musikpflege an der evangelischen Stiftskirche in Graz, JGGPÖ 68/69 — 1953, 75; Kätzel H., Musikpflege und Musikerziehung im Reformationsjahrhundert dargestellt am Beispiel der Stadt Hof. Göttingen 1957, 69 sl.; Rijavec A., Glasba v šolskih redih ljubljanske protestantske stanovske šole, Muzikološki zbornik I/1965, 17, 20.

³⁴ Prim. Valvasor J. W., ib., X/353, XI/715—717.

³⁵ »Gleichermassen wenn der StatThurner in die Stat und aufs Lanndt jemand's anzupfeiffen ersuch würde, das er alzeit die Erlaubnis und Zugebung vom Herrn Burgermeister einholen und haben sollk. MAL: I/8, 173'.

³⁶ Prim. DAS: Vic. A., ib., 4.

³⁷ DAS: Prot. dež. zbora 5, 596.

³⁸ »... das bei disen laiden hochbetrübten zeytten, nit allein alle Saitten: vnd freiden Spil, so wol bey tag als nächtlicher weil auf den gassen allerdings verboten. Sonder auch den Turnern Ir gewöndliches Musiciern bis auf weittern beschaidt eingestellt werden solle . . .«. DAS: Vic. A., ib., 5.

³⁹ Elze T., Die evangelischen Prediger Krains im XVI. Jahrhundert, JGGPÖ 21/1900, 162; 22/1901, 65.

⁴⁰ Nadvojvoda je 14. oktobra pisal deželnemu upravitelju: »Wir werden mit sonderer Befremdung glaubwirdig erinnert, wie die zween Predicanten alda zu Laibach, als namblich der Truber vnd noch ein anderer, mit Iren angestellten Hochzeiten, sich offentlich vber den Plaz, mit den Turnern vnd andere Musica Condiciren lassen, wann

Trubar prosil stanove, naj se zanj zavzamejo in jih prepričeval, da ni vedel za prepoved, saj da so piskachi pred poroko in po njej igrali tudi drugim.⁴¹

Med piskachi, ki so v 16. stoletju delovali v Ljubljani, je ohranjena vrsta imen, pri katerih izključno prevladujejo imena nemškega porekla. To je tudi razumljivo. Protestantizem je imel svoje korenine v nemških deželah, tako da so z uveljavljanjem in zavoljo uveljavljanja novega nauka prihajali na Slovensko nemški glasbeniki — kantorji, organisti in drugi instrumentalisti. V skladu s takratno pa tudi poznejšo prakso so mnoga imena latinizirana ali germanizirana in zato samo ime ne more vedno z gotovostjo razkriti nacionalnega porekla posameznika. Poleg tega so pri mnogih viri ohranili samo osebna imena, ki ne zadostujejo za kakršnokoli sklepanje v tej smeri. V 17. in 18. stoletju se — kot bo pokazalo nadaljnje razpravljanje — vse bolj očitno uveljavlja domač element. Ker pridejo imena v poštev zlasti pri ugotavljanju izvora in delovnega področja posameznih muzikov, navajam v naslednjem mestne piskache, tako kot jih v 16. stoletju razkriva gradivo po prvi letnici pojavljanja: Mathes »Turner« (1537), piskaški pomočnik Luchas (1547), Mathes Faber (1552), Steffan »Turner« (1570 do 1575?), Cristoff Sigmundt (1570), Mairholt »Turner« (1570), Sigmund Scharer (1575), Tiboldt (Diebold, Tyboldt) Duren (Duren, Durn; 1579—1580), Hans (Hanns) Khelbl (Claibl, Khelbel, Kehlwel, Khleibl, Khöbel, Khölbl, Kölbl; 1581, 1582, 1586, 1588, 1593—1597), Hans Schmidtperger (1581), Joseph Ney (1581), Zaharias Ekhardt (Eckhart, Eckhardt, Egkhardt, Egkhardt, Ekhard; 1581, 1582, 1584), Casper Prauneysen (1582), Jörg (Jerg) Molle (1582), Abraham »Turner« (1583), Wilhelm (Wilhalb, Wilhelm) Fischer (Vischer; 1584, 1586, 1588, 1590—1592), Gregor Wilfinger (1588), Melhior Hörtnier (1588), Cristoff Standt (1592), Leonhard (Leonhardt) Crainer (Khrainer; 1592—1593), Hieronimus Endriss (Endress, Endriss; 1594, 1595), Gregor Marinič (1595?), Wolf Nidermair (1595), Gregorius Gell (1595).⁴²

Z uveljavljanjem protireformacije je katoliška stran začela pritiskati na mestne piskache, da bi igrali pri službi božji v stolnici sv. Nikolaja. Junija 1596 je piskaški mojster Hans Khelbl prosil stanove zaščite zase in za svoje pomočnike. Stanovski odborniki so se zgražali, kako jih morejo siliti k igranju pri nekem tujem (»fremden«) bogoslužju. Sklenjeno je bilo, da jih bodo denarno podprli, če bi jim mestni svet odpovedal službo. Obenem je bila izražena misel, da bi jih v tem primeru mogli v cerkvi nadomestiti deželni trobentači.⁴³ Kaže, da so morali kmalu izgubiti službo, saj je Khelbl že avgusta v virih omenjen kot »bivši« piskaški mojster.⁴⁴

dann solches wider vnser gemesnes Mandat schreittet...«. DAS: St. A. F. 54/3, 303; Loserth J., Akten und Korrespondenzen, Fontes rerum Austriacarum 58, Wien 1906, 208.

⁴¹ DAS: ib., 305—306, 308—311.

⁴² Prim. ustrezno gradivo v MAL — zapisniki sej, računske knjige, DAS — St. A. f. 54/5 in prot. dež. zbora ter Zbori III/1927, 2.

⁴³ DAS: Prot. dež. zbora 7, 125¹—129¹.

⁴⁴ MAL: XIII/15, 16.

Ostal pa je še nadalje v Ljubljani, prosil stanove za podporo,⁴⁵ dokler ni jeseni leta 1597 s svojimi pomočniki stopil v službo koroških stanov in se umaknil v Celovec, kjer se je protestantizem obdržal nekoliko dlje kot na Kranjskem.⁴⁶ Piskačev poslej v Ljubljani nekaj let ni bilo. To potrjujejo tudi mestne računske knjige, ki za leti 1598 in 1599 ne izpričujejo nobenih zadevnih izdatkov.⁴⁷ Zato je tudi jasno, da so pri ponovnem prevzemu špitalske cerkve s strani škofa Tomaža Hrena 1. novembra 1958 himnus »Te Deum Laudamus« izvajali samo pevci, ne pa tudi instrumentalisti, še zlasti ne piskači, ki so mesto že leto pred tem zapustili.⁴⁸

Šele spomladi leta 1600 je službo piskaškega mojstra prevzel Jakob Jukat, ki je bil po rodu iz Beljaka.⁴⁹ Poleg njega sta imenoma znana še Lucas Ziegler in Gašper (Caspar) Jerin (Jörin).⁵⁰ Od nekdanjih protestantskih mestnih muzikov zasledimo samo Hieronimusa Endrissa (1608),⁵¹ ki je gotovo prestopil h katolicizmu. Vsi ti in nadaljnji mestni piskači so sicer pripadali novemu zgodovinskemu obdobju, vendar so v bistvu nadaljevali prakso svojih protestantskih predhodnikov.⁵² Če so prej s svojimi instrumenti oskrbovali protestantsko bogoslužje, so sedaj igrali na koru stolnice in drugih ljubljanskih cerkva. Tako je na primer piskaški pomočnik Matija (Matthias) Paulin leta 1653 dobil mesto piskaškega mojstra, vendar »mit der condition, das er sich . . . sowoll bey dem Gottesdienst . . . mit der Musica fleissig vnd gewärtig erzaige . . .«.⁵³ Magistrat je ob novoletnem nagrajevanju večkrat pozval piskače, da morajo svoje obveznosti na koru pridno opravljati,⁵⁴ pri čemer jih je opozarjal na zamujanje in kvaliteto njihove igre.⁵⁵ Sklepati bi bilo, da ta ni bila vedno na ustrezni višini. Čeprav so bili piskači torej že kot mestni uslužbenci dolžni sodelovati pri cerkveni glasbi, jih je cerkev denarno še posebej podpirala.⁵⁶ Tudi sodelovanje pri procesijah je morala biti njihova

⁴⁵ DAS: ib., 375'—376.

⁴⁶ Federhofer H., Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens, Carinthia I, 145/1955, 390; DAS: ib., 258; St. A. f. 54/14, 593—594.

⁴⁷ Gl. MAL: XIII/17, XIII/18.

⁴⁸ DAS: Historia annua Collegii Societatis Jesu, 17: »l. statim Nouemb. die omnium Sanctorum festo Xenodochij ciuici templum eis eripuerat, & . . . magna Catholicorum gratulatione . . . hymnum Te Deum Laudamus Musica Symphonica decantari fecit«. Pridevnik »symphonica« je zapeljal Koblarja, da je omenjeno mesto prevedel z »godbo« (prim. Koblar A., Iz letopisov ljubljanskih jezuitov, Izobraževalna knjižnica III, Kranj 1914, 32). Jezuitski kronist je z »Musica Symphonica« gotovo mislil na blagovžno, harmonično petje, kar dokazuje tudi glagol »decantare«. K temu gl. Cvetko D., ib., 171, v KAL pa prim. zadevne računske knjige. Te ne izkazujejo nobenih izdatkov za instrumentalno kapelo, kar kaže, da stolnica v tem času ni imela lastnih instrumentalistov.

⁴⁹ MAL: I/17, 44, 58'; XIII/19, 12.

⁵⁰ MAL: Fabjančič V., Knjiga hiš I, 104.

⁵¹ MAL: I/20, 116; XIII/26, 00033.

⁵² Cvetko D., ib., 203 sl.

⁵³ MAL: I/28, 72'.

⁵⁴ »10 gulden damit sy sich mit ihren dienst so wol in der Khirchen als auf dem Thurn fleissiger vnd gewärtiger erzaigen«. Ib., XIII/73, 00056 in od XIII/30 dalje.

⁵⁵ »... sy zu dem Gottes Dienst gar zu spatt erscheinen und mit der Musica nicht recht zusamben stimben...« MAL: XIII/70, 00043 (10. I. 1653).

⁵⁶ Kapiteljske računske knjige to bogato dokumentirajo (od 1607 dalje), še bolj pa vrsta pobotnic (od 1674 dalje), s katerimi so piskaški mojstri ali njihovi pomočniki

dolžnost, ker sicer ne bi imeli poročil, da je župan avgusta 1657 trem piskacem za kazen odtegnil enotedensko plačo, ker se niso neke procesije udeležili.⁵⁷ Če pa je bilo teh in podobnih cerkvenih obvez, ki so zahtevale njihovo instrumentalno muziciranje, izredno veliko, je kapitelj včasih naklonil piskacem še kako posebno nagrado; prav tako če so sodelovali na koru cerkve sv. Petra, kot to dokazujejo pobotnice za leto 1682, 1686 in 1678.⁵⁸ Podpirali pa so jih tudi stanovi. Tako beremo v sejnih zapisnikih stanovskega odbora z dne 11. junija 1697, ko je ta razpravljal o zmanjšanju stroškov, naj »Thurner Deputat« še nadalje ostane v višini 100 gld.⁵⁹ Ker je bil ta znesek del rednih dohodkov, ki so jih piskachi prejeli od magistrata,⁶⁰ so bili precej slabše plačani od svojih tovarišev, ki so bili v deželni službi.⁶¹ Zato jim skrb za vsakdanje življenje ni dovoljevala kdove kakega poglobljanja v svojo umetnost in ni mogla vzbuditi vplivati na kvaliteto njihove reprodukcije.

Kljub temu pa so bili potrebni in koristni prav povsod, saj brez glasbe ni mogla miniti skoraj nobena prireditev ali slavnost, bodisi javnega ali zasebnega, bodisi cerkvenega ali posvetnega značaja.⁶² Seveda jih je pri tem glede na njihov ne ravno zagotovljen materialni položaj zanimalo tisto muziciranje, ki ni sodilo v njihove osnovne obveznosti in ki jim je zato lahko prineslo kaj postranskega zaslužka. Odtod v arhivskem gradivu toliko prošenj za podporo in pritožb v zvezi s prepovedmi igranja zaradi žalovanj ali vojnih in kužnih nadlog. Večinoma so se piskachi obračali za pomoč magistratu. Tako je bilo leta 1608, 1609, 1612 ali 1623, ko je Matija Legat (»für sich vnd in namen der compagnia«) prosil za podporo, ker je bilo vsakršno igranje na gosli prepovedano in ker zato ni imel ne on ne njegovi pomočniki nobenih dodatnih dohodkov.⁶³ Tudi piskach Matthias Killer je bil leta 1657 v podobnih težavah (»das Saitten-spill vnd die Music wegen dero hochsälligister gedächtnuss Ferdinandi Tertii ... ganz eingestellt vnd prohibiert worden«).⁶⁴ Zategadelj so bili

potrjevali prejeme »wegen vnsern Kirchendienst mit vnsern Musicalischen Instrumentibus«, »wegen vnserer Musicalischer Verichtung«, »per actionem nostris musicalibus instrumentis apud Santum Nicolaum« itd. Prim. računske knjige v KAL.

⁵⁷ »Den 26. deto hat der Herr Burgermeister des Maister vnnd zweyer Thurnergesellen wochentlich gebüerund besoldung zu bestraffung das sy nicht zu Einer procession nicht erschinen«. MAL: XIII/74, 24.

⁵⁸ KAL: Računske knjige — 6. X. 1682, 3. IX. 1686, 19. XII. 1686, 4. IX. 1678.

⁵⁹ »... bey disen ... von alters gebreüchig gewesten possten kan nichts erspart werden«. DAS: Prot. dež. zbora 35, 510'.

⁶⁰ Prim. op. 93.

⁶¹ Takrat je na primer vsak deželni trobentač imel po 194 gld. rednih letnih dohodkov, medtem ko so vsi piskachi skupaj od magistrata prejeli približno 218 do 225 gld. letno! Kar so dobili še od kapitlja, je zneslo samo par goldinarjev na vsakega. Prim. KAL: kapiteljski računi; MAL: XIII/114; DAS: ib., 509'.

⁶² K že znanim podatkom (prim. Kaspert A., Aus dem Tagebuche eines krainischen Edelmannes, MMK VIII/1895, 59; Cvetko D., ib., 210) še tale drobci iz MAL (XIII/97, 62 — 1680): »Specification wieuul auf der hohen Pastei angestellt aber wegen dess Grossen Regen Wetter in einem Neuen Gepeü gehaltenen Mahlzeit, dabey ein Grosser anzahl der Herrn vnd 6 Jesuiter neben der Thurner Gewesen, ist anerlassen als volgt ...«; sledijo stroški.

⁶³ MAL: I/20, 156'; XIII/27, 00041; XIII/30, 00068; XIII/41, 00133.

⁶⁴ MAL: XIII/74, 00137.

preklici prepovedi toliko bolj dobrodošli. Dne 13. avgusta 1666 je bila na primer preklicana prepoved od novembra 1665 in v njej beremo, da »bemeltes Verbott widerumben relaxieren vnd aufheben vnd denen Muscis den Weeg zu den freyen Saintenspill widerumben vnbedencklich eröffnen khönne...«. ⁶⁵ Piskači so se obrnili tudi naravnost na notranjeavstrijsko komoro v Gradcu. In ne vedno brez uspeha. V tem so uspeli leta 1650 (»doch ohne danz, nicht aber auf offnen gassen vnd strassen«), ⁶⁶ medtem ko je bilo januarja 1684 naročeno vicedomu, naj obvesti prosilce, da jim je začasno dovoljeno igrati ob porokah in podobnih priložnostih, vendar pod pogojem, da ne hodo igrali na javnih prostorih in da pri tem ne bo plesa (»tanzen vnd Springen, wie... alle Scandala vnd liederliche Purschieren«). ⁶⁷ Prepoved javnega muziciranja (»offentlichen Music«) pa jih je morala še nadalje ovirati, ker se v zadevi sicer ne bi obrnili na stolni kapitelj in decembra 1686 prosili za pomoč. ⁶⁸ Zadnja v našem domačem arhivskem gradivu doslej zabeležena prepoved je iz avgusta leta 1713, ko je bilo zaradi kužnih bolezni prepovedano vsakršno javno muziciranje (»alle offentliche... fest, Tanz, Saitten vnnd andere klingende spill, wie auch Trompeten vnd Jägerhorn«). ⁶⁹

Poleg piskačev so k rasti instrumentalnega muziciranja v Ljubljani prispevali tudi mestni goslači. Pripadali so socialno šibkejšim slojem meščanov, ki so se poleg rednih poklicev ukvarjali tudi z muziciranjem, seveda vedno za nagrado. Večinoma so igrali na gosli, pa tudi na druge strunske instrumente. Tako je Joseph Rabiding leta 1728 prosil magistrat, da bi bil kot »Passgaiger« sprejet med goslače, ⁷⁰ neki Urban Robačnik (Robatschnikh, Rabauschnighk »geiger«), pa je 1658. omenjen kot igralec na citre »Zitterschlager«. ⁷¹ V Ljubljani so se prvič pojavili leta 1571, medtem ko so v Gradcu zabeleženi tri leta prej. ⁷² Med piskači in mestnimi goslači so iz konkurenčnih razlogov stalno nastajali prepiri. Čeprav je večkrat zaslediti osebna nesoglasja tako med posameznimi muziki znotraj obeh instrumentalnih skupin kot med skupinami samimi, so bolj značilna tista, ki so izhajala iz neurejenih socialnih razmer. Proti tujim muzikantom (»fredter vnd stümpler«, »pedtel Geiger«), kadar so ti prišli v Ljubljano, so sicer družno nastopali, ⁷³ zato pa medsebojni spopadi niso nikoli popolnoma ponehali. Leta 1651 v mestnih sodnih zapisnikih prvič zasedimo, da so se piskači pritožili »wider die anderen Geiger, dass derselben

⁶⁵ DAS: Vic. A. I/127, 2.

⁶⁶ DAS: ib., 7.

⁶⁷ DAS: ib., 3.

⁶⁸ »... in diesen 3 Jahren... vill gesungene... Litaney vnd H. Ämbter mit der... Music Jederzeith vleissig verrichtet haben. Weillen aber wür wegen solliher Extra ordinarie verrichten Music khein besoldung... empfangen, zu deme wür Turner alda ohne das wegen der eingestellten öffentlichen Music kheine dienst gehabt haben... Eur hohwürden... dergleichen vleissige khürchen bedienten jederzeit mit ainem recompens zubegnaden pflegen...« KAL: kapiteljski računi — 5. XII. 1686.

⁶⁹ DAS: ib., 6; MAL: XIII/131, 58; Cvetko D., ib., 204.

⁷⁰ MAL: I/71, 43.

⁷¹ MAL: I/29, 180; Fabjančič V., ib., III, 690.

⁷² MAL: I/11, 17A; Federhofer H., Die Grazer Stadtmusikanten und die privilegierte Stadtmusikantenkompanie, ZHVSt XLII/1951, 98.

⁷³ Prim. MAL: I/34, 107' (12. VI. 1665).

zuuill compagnien sein«. ⁷⁴ Proti koncu stoletja in v začetku 18. stoletja je teh pritožb vedno več: da jim s svojim igranjem odjedajo kruh, da od tujih goslačev kupujejo gosli in druge instrumente (»Geigen vnd Musicalische instrumenta«), da jih je več kot štiri in podobno. ⁷⁵ Mestni piskači so leta 1712 prosili magistrat, naj zaradi nenehnih prepиров izda pravilnik, po katerem naj bi se obe stranki ravnali (»zwischen ihnen vnd denen alhiesigen Stattgeigern ... ein normam einzurichten«). Spori pa so klili tudi poslej. Leta 1719 so se piskači zopet pritožili in 1725. so prosili mestni svet, naj jim ponovno potrdi leta 1712 izdani pravilnik. ⁷⁶ Ker njegova vsebina odlično osvetljuje, kako je magistrat skušal urediti odnose med obema skupinama instrumentalistov, kaže na kratko povzeti jedro njegovih določb: ⁷⁷ 1. Goslači ne smejo nikoli imeti več kot štiri instru-

⁷⁴ MAL: I/27, 136.

⁷⁵ MAL: I/44, 83, 139; I/48, 32'; I/54, 74'; I/56, 139, 149; DAS: Vic. A. I/127, 7; Svetina A., ib., IV/1, 1956, 4.

⁷⁶ MAL: I/58, 202'; I/65, 12; I/70, 132.

⁷⁷ Original je ohranjen v DAS (Vic. A. I/127, 7 — 14. X. 1712) in ga zaradi zanimivosti navajam skoraj v celoti: »Erstlich solle denen Stattgeigern in ihrer Compagnia nihemahlss mehr dan allein Vier persohnen in allem zuführen, vnd ... mit kheinern andern Musicanten vntr wass für einem vorwandt ess immer sein möchte, zu conjugiern oder die Compagnia zuuermehren ... kheines weegs verstattet vnd erlaubt sein. — Zum 2-ten wierdt ihnen Stattgeigern hiemit gänzlichen eingestelt ein oder andern geiger in ihrer Compagnia der vier persohnen für sich selbst zunemben oder mit ihme einigen dienst zuuerichten, ess seye dan das derselbe von Einem Ehrh. Magistrat für einen Stattgeiger aufgenommen vnd mit einem Magistratischen Decret versehen worden, inmassen die aufnembung der Stattgeiger Ein Ehrsamess Magt ... altgebreüchigermassen referiert haben will. — 3-tens so wierdet ihnen Stattgeigern gleichmässig ganz ernstlich auferlegt auf dass sye denen Thurnern in ihren dienst auf kheinerley weiss eingreifen vnd khein dienst als nemblich bey denen Versprechungen, Hoffrechten, Hochzeiten, Primitien, Comedien, Seill: vnd andern Tänzen, vnd dergleichen ohne vorwissen des Thurnermeisters, auch biss vnd solang die Thurner mit dem dienst nicht versehen, annemben, sondern schuldig sein sollen sich bey dem Thurnermeister, oder in dessen abwesenheit, bey einem oder andern Thurnergesellen anzumelden, den vorkhombenden dienst in erzeith anzuzeigen, vnd sich, ob die Thurner schon mit einigen dienst versehen oder nicht zuerkhundigen, wan also die Thurner einigen dienst versichert oder damit albereith versehen sein, so sollen alsdan ihnen Stattgeigern auch nicht verwehrt werden den dienst anzunemben vnd zuuerichten. — Zum 4-ten. Wan bey der Thurner Compagnia einiger abgang der Cammarathen vorhalten sollte, so seint die Thurner befuegt den abgang zuersezen vnd die Jenige so ihnen tauglich vnd anständig seint, von der Stattgeiger Compagnia zunemben, die begehrten aber sich vnwaigerlich zu der Thurner Compagnia zuuerfüegen, verpundten. — Was aber zum 5-ten. Die andere geiger so sich alhier aufhalten möchten, anbelangt soll deneselben weither kheine Compagnia passiert werden, ess seye dan das sye von denen Thurnern dem Herrn Statrichter praesentiert, vnd von ihme Herrn Statrichter guettgehaissen worden, jedoch sollen dieselbe kheinen dienst, so denen Thurner oder Stattgeigern anständig wäre, ehe vnd beuor so woll die Thurner alss Stattgeiger mit dem dienst nicht versehen sein, annemben, sondern in der gleichen fällen bey dem Herrn Statrichter vmb ertheilung der Erlaubnuss sich gebührendt anzumelden vnd zubitten schuldig sein. — 6-tens. Die von dem geü oder anderen Stätten in fashungszeit herein-khombende geiger betreffend, sollen sye gleichmässig vor sich selbstnen kheinen dienst annemben, sye haben sich dan vorhero denen Thurnern vorgestellt vnd hierauff von dem herrn StatRichter die erlaubnuss erhalten, widrigen fahlss aber ... ihnen zur Straff die geigen endtveder gebrochen oder gar hinweggenommen werden sollen. In den vbrigen vnd schlusslichen aber wierdet so wole denen Thurnern als Stattgeigern ganz ernstlich vnd pannfällig hiemit aufgetragen dass sye nicht allein dieser hierabbeschri-

mentaliste. 2. Prav tako ne sme nobeden izmed goslačev bodisi sam bodisi s kom drugim igrati na svojo roko. 3. Piskačev ne smejo izpodrivati pri zarokah, porokah, komedijah, plesih in drugih priložnostih, preden se v sporazumu z njimi ne prepričajo, da so si le-ti zagotovili igranje. 4. Če se izprazni mesto piskača, morajo mestni piskači dati prednost kandidatom iz vrst goslačev. 5. Drugi goslači, ki so v mestu, smejo organizirati godbe šele z vednostjo piskačev in z dovoljenjem mestnega sodnika. Pri dogovarjanju morajo dati prednost mestnim piskačem in mestnim goslačem. 6. Goslači s podeželja ali iz drugih krajev se morajo ob prihodu v mesto najprej predstaviti piskačem, od mestnega sodnika pa dobiti dovoljenje za igranje, ker jim bodo v nasprotnem primeru gosli za kazen ali zlomili ali vzeli.

Z lahkoto je razbrati, da je vodilna misel pravilnika v tem, da so piskači na vsak način skušali obdržati svoj privilegiran položaj, katerega jim redni dohodki sami pač niso zagotavljali. V zvezi s četrto točko pa je zanimivo ugotoviti, kako tudi drugi podatki govore o tem, da so se piskači deloma rekrutirali iz goslaških vrst: včasih uspešno, kot kaže primer Johanna Ludwiga Samba (»er bey vns die manire Ein Ehrsame Compania zu bedienen ergriffen«), včasih pa tudi brez uspeha, ko se Joannes (Johannes) Lukman (Luckman; »Lukhman ... zur prob aufgenombener Geiger«) na primer ni izkazal sposobnega za piskaško službo.⁷⁸ Preizkušnje pa ni delal samo tisti, ki je hotel postati piskač. Tudi pri mestnih goslačih je bila zasedba izpraznjenega mesta vedno zvezana s preizkusom, ki ga je kandidat moral opraviti pred ostalimi goslači.⁷⁹

Ker so goslači izvirali iz nižjih meščanskih slojev, prevladujejo priimki in imena, ki kažejo na slovensko poreklo: Martin Kliger (Khliger; 1604—1616), Thomas (Thoman) »Geiger« (1604—1616), Andrej (Andre) Turk (Turkh; 1623), Christian »pauer geiger« (1623), Jakob (Jacob) Skuban (Skhuban; 1630—1631, 1633—1636), Štefan (Stephan) Turk (Turgkh, Turkh; 1631—1670), Mathias Wolf (1635—1647), Adam Wolf (Wolff; 1640—1658), Urban Robačnik (1642—1643, 1658), Simon Pukler (Pukhler; 1651), Mihael Vogrin (1675), Joannes Lukman (1677, 1684—1686), Vid (Veith) Ingolič (Ingelitsch, Ingolitsch; 1694 do 1696), Matija (Mathias) Klobas (Khlabas, Klabass, Klowass; 1694 do 1696), Jakob Turk (Turkh; 1694—1696), Baltazar Pregelj (Pregl; 1694—1696), Johann Ludwig Samb (1704, 1712, 1720—21), Joseph Prettnner (1724), Joseph Rabiding (1728), Mihael Rupnik (Rupnikh; 1732), Matija (Mathias) Gradišnik (Gradischnigh; 1735), Jakob (Ja-

benen normae vnd ordnung in allein vnd jeden ganz genauist nachgeleben, vnd in geringsten nicht Contraueniern, sich auch miteinander frid: vnd freundlich vertragen, wiezumallen die Jenige so sye mit ihren dienst bedienen werden mit kheiner vbermässig begehrenden belohnung grauiern noch sonst denen selben einige grobheit erweysen, woll aber in allein vnd jeden sich aller Manier vnd bescheidenheit so gewiss betragen, alss im widrigen wider den vbertretter auf die forkhombende beschwör das gezimende Einsehen ex offo vorgekhert werden solle.« Da je pravilnik v marsičem samo potrdil staro prakso, prim. še MAL: I/26, 169⁷; I/27, 46, 151; I/28, 19⁷, 77⁷.

⁷⁸ DAS: Vic. A. I/127, 7; MAL: I/44, 83, 139; I/45, 148.

⁷⁹ MAL: I/74, 44⁷.

cob) Magušar (Manguscher, Maguscher; 1735), Jožef (Joseph) Skalar (Scallar; 1739).⁸⁰

Goslači, razen redkih izjem, niso bili zmožni kvalitetnejšega muziciranja (»sye stattgeiger ... alle der music vnkhündig, weder ein gottesdienst in denen kierchen ... weder ein hoher Adl mit gebührender music bedient werden könte«).⁸¹ To je bilo področje mestnih piskačev. Z ustanovitvijo Academiae Philharmonicorum (1701) so ti seveda vse bolj izgubljali na pomenu, vendar so tudi poslej ostali aktivni. Do konca svojega obstoja so delovali na koru v stolnici. Slednja takrat namreč razen organista verjetno ni imela lastne instrumentalne kapele.⁸² Še celo iz leta 1748 ohranjeni podatek pravi, da so bili piskači obvezani sodelovati pri bogoslužju (»bey denen Gottes Diensten unausbleibentlich sich einfinden«).⁸³ Izvajalna praksa je bila domnevno taka, kot jo beležijo podatki za stolne kore drugod.⁸⁴ Večkrat so jih v svoj sestav vključevali tudi filharmoniki, ki so se sami posvečali predvsem strnskim instrumentom, medtem ko so izvajanje na pihala, trobila in tolkala prepuščali drugim muzikom, skoraj gotovo piskačem in trobentačem.⁸⁵ Gradivo o njihovem sodelovanju pri cerkveni in posvetni glasbeni reprodukciji je že obdelano.⁸⁶ Zagotavljanje dodatnih zaslužkov pa je zahtevalo še nadaljnje izvenslužbeno muziciranje; pri meščanih⁸⁷ in plemičih (»welichen wür ... bis anhero ieder zeit auf das möglichste zu bedienen vnd beflissen haben«).⁸⁸

Za dobo reformacije je bil značilen povečan kulturni in umetnostni pretok med našimi ter drugimi nemškimi in avstrijskimi protestantskimi deželami. Kako se je to kazalo v piskaških vrstah, je pokazal seznam piskačev 16. stoletja. Čeprav so se z zmago protireformacije na široko odprla vrata italijanski glasbeni renesansi, ki jo najbolj očitno izpričuje *Inventarium librorum musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis* (1620), in nato baroku, pa Ljubljana, ki ni bila sedež deželnega kneza, ampak samo ene izmed mnogih škofij, pač ni mogla privlačevati tudi italijanskih muzikov. Ti so odhajali v večja glasbena središča severno in severozahodno od našega ozemlja. Zato teh med piskači ne zasledimo.

⁸⁰ Prim. ustrezno gradivo v MAL: sejni zapisniki, računske knjige, davčne knjige; Fabjančič V., *Knjiga hiš*.

⁸¹ DAS: Vic. A., ib., 7.

⁸² V KAL prim. kapiteljske račune od 1700 do 1760. Ti ne izkazujejo nobenih zadevnih postavk. Še celo posebej nastavljeni pevci, ki so sicer utegnili igrati na kak instrument, so redki; pa še te je moral večinoma vzdrževati vsakokratni organist. Prim. Cvetko D., ib., 307; Isti, *Academia Philharmonicorum Labacensis*, Ljubljana 1962, 78.

⁸³ MAL: I/87, 157.

⁸⁴ Federhofer H., ib., 103—104.

⁸⁵ Cvetko D., ib., 67.

⁸⁶ Ib., 59 sl., 74, 106.

⁸⁷ MAL: I/60, 30.

⁸⁸ Verjetno tudi na plesih, ki so jih organizirali stanovi. V arhivskem gradivu je namreč zaslediti vrsto plesnih učiteljev (»Tanzmaister«), ki so bili v službi deželnih stanov: Peter De Gran Ville (Granuill, Granuill, Grauell; 1670—1686), Peter Zerra (1686), Gabriel Cherier (1713), Mathias Libet (1741), Julius Gabazi (1741), Peter Hörzog (1749). Gl. DAS: Prot. dež. zbora 25, 576'; 26, 13'; 31, 272; 33, 265, 267; 36, 509'; 41, 514; 42, 360; 48, 196, 399; RK, f. 11.

Domači ljudje so se vse bolj uveljavljali, vendar so k nam še vedno prihajali glasbeniki z ožjega avstrijskega ozemlja. Odtod tudi nemška imena, kolikor seveda ni šlo pri tem za domače, a germanizirane ali latinizirane priimke. Tako je leta 1651 omenjen neki po imenu neznani »geselle der von Graz khumben ist«.⁸⁹ Tudi leta 1638, ko je Jakob Grohar iskal novega piskaškega mojstra, se je zanimal zanj razen v Radgoni in Ptujju tudi v Gradcu in na Dunaju ter ga nato v osebi Wenzeslausa Zieglerja našel na Salzburškem.⁹⁰ Arhivski material ima zabeležene naslednje mestne piskače: Jakob Jukat (1600—1617), Gašper Jerin (1600), Lucas Ziegler (1600—1614), Hieronimus Endriss (1608—1613), Matija Legat (1611 do 1634), Jacob Christian (Christianus; 1626), Philip (Phillipp) Buechfelder (Puechfelder; 1634—1635), Jakob Grohar (1635—1651), Wenzeslaus Ziegler (1638—1653), Gregor Paulin (1651—1680), Matthias Killer (1651—1682), Matthes Torman (1653), Karner (Kharner) »Thurner« (1653), Matija (Mathias) Andrič (Andreiz, Andriz; 1658 do 1693), Pavel Gorjup (1660—1697), Wolf (Matthias) Killer (1660 do 1682, 1684—1697?), Matija Vorinc oz. Voranc (1682—1694), Matija Grabenek (1693—1740), Janez Jurij Jugovič (1695—1721), Matija (Mathias) Rode (Rhadde, Rodhe; 1695—1724), Wolfgang (Wolf) Crobath (1697—1699), Johann Ludwig Samb (1714—1719), Franc (Franciscus) Ksaver (Xauerus) Demšar (Dembscha; 1721—1724), Janez (Johann) Prezelj (Presl, Pressl; 1732—1743), Franc Ksaver Bensa (1740—1751), Andreas Waldeck (1748) in Wolf Žiga Ahačič (1752).⁹¹ Zadnji, ki je prosil za mesto piskača in učitelja (»vor einen Thurner und zugleich vor einem Schullmaister«), je bil verjetno Jožef (Joseph) Vehovec (Vehoiuz). Oktobra leta 1753 je dobil mesto učitelja v mestnem špitalu, medtem ko o njegovi piskaški službi v gradivu ne najdemo več odgovora.⁹² Verjetno mu je niso podelili. V zadnjih letih se je materialni položaj piskačev namreč zelo poslabšal. V zvezi z davčnimi reformami Marije Terezije so bili stanovi februarja leta 1748 prisiljeni odegniti vsoto, ki so jo sicer prispevali magistratu za njihove plače.⁹³ Dohodki piskačev so se zato zmanjšali za več kot polovico. Nov upravni sistem, ki je skrčil moč stanov, pa ni prizanesel niti mestom. Da bi vrnil dunajski bankaliteti posojilo v znesku 20.000 gld., ji je ljubljanski mestni svet moral odstopiti mostnino, obenem pa močno skrčiti svoje izdatke. 5. januarja 1754 je magistrat med drugimi uslužbenci odpustil preostale tri piskače (»denen drey in Sold Stechenden Statt-Thurnern den dienst aufsagen«).⁹⁴

⁸⁹ MAL: XIII/68, 00074.

⁹⁰ MAL: XIII/55, 00150.

⁹¹ Prim: KAL — kapiteljski računi 1600—1760, MAL — računske knjige XIII/27—171, zapisniki sej I/17—91, Fabjančič V., ib.

⁹² MAL: I/92, 267.

⁹³ MAL: XIII/165, 16; Grafenauer B., Zgodovina slovenskega naroda V, Ljubljana 1962, 7 sl.

⁹⁴ MAL: I/93, 12.

Brez direktiv od zgoraj ali kakršnegakoli upravnega akta, kot je to bilo pri deželnih trobentačih,⁹⁵ je institucija mestnih muzikov prenehala obstajati. Isti oziroma podobni momenti, ki so zavirali in kmalu tudi popolnoma zavrli delovanje Academiae Philharmonicorum in ki so bili odsev splošnega družbenega razvoja, so zatrli tudi mestne piskalce. Ti so že nekaj desetletij tudi v razvoju glasbene umetnosti zgubljali na pomenu. Razcvet glasbenega baroka jih je pustil zadaj. Umetna glasbena reprodukcija je potrebovala muzike tehtnejših in drugačnih kvalitet, katerim pa piskalci kot preživela glasbena institucija niso več mogli zadostiti. Tudi v tem smislu jih je čas že prehitel.⁹⁶

Kratice:

DAS — Državni arhiv Slovenije
JGGPÖ — Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich
KAL — Kapiteljski arhiv v Ljubljani
MAL — Mestni arhiv v Ljubljani
MHVK — Mitteilungen des Historischen Vereines für Krain
MMK — Mitteilungen des Musealvereines für Krain
SGR — Slovenska glasbena revija
ZHVSt — Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark

SUMMARY

The term »town musicians« is here used to cover the so-called town pipers (Stadt Pfeifer, Stadttürmer) as well as the town fiddlers (Stadtgeiger), as distinct from the provincial musicians, known as provincial trumpeters (Landschaftliche Trompeter).

The town pipers, who had developed from the mediaeval travelling musicians, are mentioned in the Ljubljana archives in the late 1520's and 30's. However, only in 1544 do we have evidence of a permanent organized body of four musicians. The duties of the pipers were various; they stood guard on a special tower of Ljubljana castle, sounded their instruments at certain hours, greeted with music secular and church dignitaries when these visited Ljubljana, took part in church music and in different town celebrations and taught instruments to the children of the wealthier burghers and aristocrats. In short, they were necessary and useful everywhere, for without them no performance, public or private, religious or secular, could take place.

The master was usually the one who played the cornet, whereas his assistants played trombones. Individual members played other instruments as well — trumpets, Krummhorns, shawms, recorders, virginals as well as various string instruments.

They reached the first peak of their development in the 16th century, during the Protestant era. The names of the pipers mostly reveal their German origin, understand-

⁹⁵ Federhofer H., Die landschaftlichen Trompeter und Heerpauker in Steiermark, ZHVSt 40/1949, 93.

⁹⁶ Ne sme nas zapeljati dejstvo, da ponekod zasledimo piskalce tudi pozneje. V Leobnu na primer nastopa marsikateri »Stadttürmer« oziroma »Stadttürmermeister« tudi v 19. stoletju in zadnji celo leta 1899. Pri tem gre seveda samo še za ime. Vsebinska njegovih obveznosti je bila že več kot sto let popolnoma drugačna. »Piskaški mojster« je sedaj ali glasbeni direktor (»Musikdirektor«) ali pa v isti osebi združuje to funkcijo s tisto regensa chori. Prim. Federhofer H., Die Stadttürmermeister von Leoben, Blätter für Heimatkunde, Graz 1949, XXIII/4, 109—116.

dable enough, since Protestantism had its roots in Germany, so that to spread and consolidate the new religion, German musicians came to Slovenia. With the victory of the Counter-Reformation at the beginning of the 17th century the local element is more and more in evidence and in the 18th century comes to prevail.

Apart from the pipers, a contribution to the development of instrumental music in Ljubljana was made by the town fiddlers, first mentioned in the archives in 1571. They belonged to the lower levels of town society and apart from their regular employment they engaged in other music-making, for which, of course, they were paid separately. But for a few exceptions, they were unable to achieve any high quality of performance. However, in part-time playing, which represented an important additional source of income for the never very well paid town pipers, they were unwelcome rivals of the latter. Their quarrels went so far that the town council was obliged in 1712 to issue special regulations which minutely defined their duties and mutual relations.

With the establishment of the Academia Philharmonicorum (1701) the town pipers decreased in importance, though they still remained active. Because of the fiscal and administrative reforms of Maria Theresa the town was obliged to cut its expenses. The town was thus compelled in 1754 to dismiss the town pipers, among other employees. Without any direction from above as was the case with provincial trumpeters, the institution of town pipers ceased to exist. Similar retarding circumstances to those operating on the Academia Philharmonicorum, which were a sign of general social development, brought the institution of town musicians to an end. The latter had for some decades been losing their importance; the efflorescence of the Baroque in music had left them behind. Musical performance demanded better qualified exponents, and the pipers were no longer suitable. Time had overtaken them.

DONIZETTIJEVE OPERE V STANOVSKEM GLEDALIŠČU V LJUBLJANI

Jože Sivec

Nekako v času, ko je za vselej odložil pero kot operni skladatelj G. Rossini, največji mojster italijanske opere v obdobju poznega klasicizma, sta zablesteli na evropskem opernem obzorju imeni njegovih rojakov V. Bellinija in G. Donizettija, dveh najpomembnejših tvorcev italijanske romantične opere pred Verdijevim umetniškim vzponom. Medtem ko je Donizetti že debitiral v Benetkah l. 1818 s svojo opero »Enrico di Borgogna«, pa je minilo še več let, da je mladi skladatelj prišel na repertoar gledališč zunaj svoje domovine. To se je zgodilo l. 1825, ko so uprizorili v Lizboni opero »Zoraida di Granata«, ki predstavlja prvi večji Donizettijev uspeh. Dve leti zatem pa so že peli na Dunaju njegovo komično opero »L'ajo nell'imbarazzo«, katero so l. 1828 tudi uprizorili v Dresdenu. Za Dunajem ni dosti zaostajal glede prve uprizoritve Donizettija Gradec, kjer najdemo l. 1829 na programu njegovo opero »Gli esiliati in Siberia«, ki se ji je l. 1830 pridružila še glasbena komedija »Olivio e Pasquale«. Prvo Donizettijevo delo, ki je vzbudilo pozornost vse glasbene Evrope, pa je »Anna Bolena«, ki je doživela svojo krstno predstavo l. 1830 v Milanu, nakar so jo igrali že l. 1831 v Londonu in Parizu, l. 1833 v Brnu in Budimpešti in l. 1834 v Pragi. S to opero je stopil Donizetti v prvo vrsto italijanskih skladateljev in postal resni tekmeec Rossinija in nekoliko mlajšega Bellinija.¹

Donizetti, ki je sprva pač kot premnogi operni skladatelji tistega časa posnemal Rossinija, čeprav mu pri tem ni uspelo doseči briljantnosti in duhovitosti svojega vzornika, je pozneje, ko je dozorel, razvil svoj lasten romantični glasbeni izraz in dal tehten prispevek razvoju italijanske opere prve polovice 19. stoletja. Tako pa je tudi vplival na mladega Verdija, čigar umetniške rasti si brez njegovih starejših sodobnikov Donizettija in Bellinija ni mogoče zamisliti. Zveze med zrelim Donizettijevim stilom v njegovih resnih operah in stilom zgodnjega Verdija ni mogoče spregledati in tako ne pretiravamo, če trdimo, da so Verdijeva zgodnja dela v podobnem odnosu do Donizettijevih zrelih oper, kot so zgodnje opere

¹ Loewenberg A., *Annals of Opera*, Cambridge 1943, gesla navedenih oper.

le-tega do Rossinijevega stila. Tudi če upoštevamo glasbeno govorico, ki je skupna italijanskim opernim skladateljem nekako v času med l. 1830 in 1850, ne moremo tajiti mnogo odmevov Donizettijevega melodičnega stila v Verdijevih operah vse do »Traviate«.²

Sposobnost za opero buffo postavlja Donizettija bliže Rossiniju kot Belliniju, ki sploh ni pisal komičnih oper, ali kot Verdiju, ki je ustvaril razen mojstrovine »Falstaffa« le še eno komično delo. Podobno kot Rossini je tudi Donizetti pisal izmenoma vedra in tragična dela in skladal zelo naglo. V njegovem masovnem ustvarjanju pa je treba razločevati med rezultati rafinirane obrti, podvržene modi, in pravim izražanjem genija. Med njegovimi 70 operami jih seveda spada v slednjo skupino le malo, vendar pa je le nekaj teh del že dovolj, da so zagotovila Donizettiju pomembno mesto v zgodovini romantične opere. Čeprav očitujejo njegove resne opere podobno kot pri Rossiniju večkrat pomanjkanje izrazne globine, pa je tudi skladatelj imel nenavadno sposobnost za izražanje pretresljivega. Vsekakor so kot celota umetniško uspelejša komična dela, ker je tu Donizetti znal najti tekstom, ki jih je komponiral, ustreznejšo glasbeno podobo. Vsepopovod pa se v enaki meri kaže obvladovanje kompozicijske tehnike z absolutno gotovostjo in nezmoten instinkt za oder.³

Medtem ko srečujemo Donizettijeve opere v evropskih gledališčih zunaj Italije posamič že konec dvajsetih let 19. stol., a od l. 1830 dalje že vse pogosteje, pa je morala Ljubljana čakati na prvo uprizoritev Donizettija vse do jeseni l. 1838, ko je bila v našem Stanovskem gledališču dne 13. oktobra premiera njegove opere »L'elisir d'amor«, kateri pa je že čez nekaj mesecev, dne 22. januarja l. 1839, sledila še »Lucia di Lammermoor«.⁴ Da se je pojavilo ime tega mojstra na repertoarju našega gledališča z zamudo kar precej let, je res čudno. Sicer je res, da italijanskih operistov, ki so navadno predstavljali novitete svoje domače glasbeno-dramatske literature, ni bilo že vse od l. 1824, toda po drugi strani je zopet znano, da je imela Ljubljana vse do jeseni l. 1829 dalje niz sorazmerno bogatih in razgibanih nemških opernih sezon, ko je poslušala naša publika dela opernih skladateljev, kot so Auber, Herold, Bellini, Boieldieu, Meyerbeer in Mercadante.⁵ Omenjena zakasnitev pa preseneča še tem bolj, če vemo, da so začeli Donizettijevega italijanskega sodobnika Bellinija pri nas uprizarjati skoro istočasno kot v raznih večjih evropskih kulturnih središčih in da je bila naša publika sploh zelo naklonjena delom sodobnega italijanskega opernega repertoarja. Tako si dejstva, da je prišel Donizetti na repertoar Stanovskega gledališča tako pozno, pač ni mogoče razložiti drugače kot golo naključje.

² Ashbrook W., Donizetti, London 1965, str. 409—412.

³ Primerjaj še Musik in Geschichte und Gegenwart, Grove's Dictionary of Music and Musicians, London 1956, Riemann H., Musiklexikon, Berlin 1929, vse geslo G. Donizetti; nadalje še Grout J. D., A Short History of Opera, New York 1947, str. 340.

⁴ Državni arhiv Slovenije: (nadalje DAS) Gledališki akti, fasc. 80, seznam dohodkov za sezono 1838/39.

⁵ Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, II., Ljubljana 1959, str. 204.

V razliko od nekaterih drugih mest niso torej v ljubljanskem gledališču uvedli Donizettija z njegovimi zgodnjimi in nepomembnimi deli, ampak takoj z dvema tehtnima stvaritvama trajne vrednosti, ki sta bili prav tedaj na evropskem repertoarju od vseh Donizettijevih oper najbolj aktualni. Tako pa Ljubljancani, če niso imeli priliko, da se seznanijo s skladateljevimi zgodnjimi operami, pravzaprav le niso bili prikrajšani za nekaj bistvenega iz Donizettijeve ustvarjalnosti.

»L'elisir d'amor« (Ljubezenski napoj) na besedilo F. Romanija predstavlja v Donizettijevi ustvarjalnosti prvo dovršeno umetnino komičnega žanra. Prav s to opero si je Donizetti pridobil pravico sedeti ob strani Rossinija kot pomembna skladateljska osebnost opere buffe. Poleg Rossinijevega »Seviljskega brivca«, kasnejše mojstrove vrhunske stvaritve »Don Pasquala« in genialnega Verdijevega »Falstaffa«, predstavlja pravljčni, a hkrati realistični »Ljubezenski napoj« najbolj pristno in najbolj živo noto italijanske komične opere 19. stoletja. Če ob prevladujoči vedrini snovi na eni strani še vedno čutimo nekje v osnovi ton klasicizma, pa se po drugi strani v tej operi ob bolj čustveno poudarjenih momentih že tudi jasno razodeva duh romantike. Prav glede okrepitve tega pa občutimo »Ljubezenski napoj« v razvoju italijanske komične opere kot nekaj izrazno novega.⁶

»Lucia di Lammermoor« velja kot skladateljeva najpomembnejša opera seria in je poleg »Favorite« edino njegovo delo te vrste, ki se je še več ali manj stalno ohranilo na gledališkem repertoarju. Čeprav je Cammaranov libreto, ki se naslanja na Scottov roman »The Bride of Lammermoor«, vse prej kot vzoren, pa je važno to, da je nudil skladatelju dovolj možnosti za glasbeno oblikovanje v dokaj širokem izraznem vzponu. Pri tem je Donizettiju seveda uspelo prepričljiveje izraziti mehka lirska, včasih elegično obarvana občutja kot pa pobesnelo strast in nasilje. Vsekakor je pretirano mnenje tistih, ki trdijo, da sta le vrhunski mesti, kot sta znameniti sekstet in scena Lucijine blaznosti, ohranila to opero pri življenju, saj lahko poleg teh najdemo še več drugih uspelih in izraznih pasusov.⁷ Če primerjamo premiere oper »L'elisir d'amor« in »Lucia di Lammermoor« drugod in pri nas, lahko ugotovimo, da sami ti deli vendarle nista prišli na repertoar našega gledališča z zamudo. Tako so »L'elisir« (Milano 1832) prvič peli v Berlinu l. 1834, na Dunaju l. 1835, v Pragi in Londonu l. 1836 in v Parizu l. 1839. »Lucia« (Neapelj 1835) pa je imela svojo premiero na Dunaju in v Parizu l. 1837, a v Berlinu, Pragi in Londonu l. 1838.⁸ Ne bo odveč, če še omenimo, da so to opero peli v nemškem jeziku prej v Ljubljani kot na Dunaju (1843).

Prva uprizoritev Donizettija na ljubljanskem odru je bila zadnjo sezono triletno entrepize sposobnega in prizadevnega direktorja Ferdinanda Funka, ko je nemška operna reprodukcija v Stanovskem gledališču dosegla najvišjo umetniško raven za obstoja te ustanove v 19. stoletju.

⁶ Barblan G., *L'opera di Donizetti nell'età romantica*, Bergamo 1948, str. 114 do 115, 117 do 122.

⁷ Barblan G., *ib.*, str. 115—128.

⁸ Loewenberg A., *ib.*, gesli navedenih oper.

Premieri obeh omenjenih Donizettijevih oper sta na splošno uspeli, čeprav nista bili od kritike deležni tistih pohvalnih superlativov kot nekatere predstave prejšnjih dveh sezon. Za opero »L'elisir d'amor« ugotavlja recenzent »Carniole« povsem pravilno, da je njena glasba sila privlačna, prikupna in polna vedrine, a dejanje zelo zabavno. Od nastopajočih je posebno ugajala primadona Dlle Eder kot Adina, ki je izvedla svoje briljantne pevske partije ljubko in lahkotno. »Lucia di Lammermoor« sicer recenzenta ni ravno navdušila, vendar pa ji je ta kljub očitkom na račun neskladnosti med vsebino in glasbo priznal učinkovitost za občinstvo. Kar pa se tiče same izvedbe, je sodil, da ta po svoji kvaliteti ni bila izenačena.⁹

Visoko število izvedb — kar 7 v dveh in pol mesecih — ki jih je doživel to sezono »Ljubezenski napoj«, kaže zgovorno, da je bila ta opera našemu občinstvu zelo všeč in da je bil s tem že takoj ustvarjen dovolj trden in uspešen stik Ljubljane z Donizettijevo umetnostjo, ki bo, kot homo videli, že kmalu zavzela dominanten položaj v repertoarju našega gledališča. Nasprotno pa je dosegla »Lucija di Lammermoor« to sezono le tri predstave. Morda ni toliko navdušila prav zaradi manj uspele izvedbe, saj vemo iz poznejših let, da je ta bila pri nas ena od najpogostejše izvajanih Donizettijevih oper.

Tudi naslednja sezona 1839/40, ko je bilo umetniško vodstvo gledališča v rokah impresarija Josefa Glögglja, je prinesla na sporedu dve Ljubljancanom dotlej še nepoznani Donizettijevi deli, in to resni operi »Belisar« (premiera 16. XI. 1839) in »Lucrezia Borgia« (premiera 8. I. 1840).¹⁰

»Belisarja« so sicer peli na Dunaju v italijanščini že isto leto, kot je bila krstna izvedba v Benetkah (1836), vendar pa so sledile nemške uprizoritve v Pragi, Gradcu in Berlinu šele l. 1838, a na Dunaju l. 1839. »Lucrezia Borgia«, ki je bila prvič uprizorjena že leta 1833 v Milanu, pa si je sploh šele zdaj utirala pot v svetovni repertoar. Tako beležimo l. 1839 izvedbe te opere na Dunaju, v Londonu in Berlinu, l. 1840 v Bratislavi in Parizu in l. 1842 v Pragi.¹¹

Opera »Belisar« na tekst poznejšega Verdijevega libretista Cammerana predstavlja po svoji enoviti zgradbi nekaj nenavadnega v skladateljevi ustvarjalnosti. Da bi čim bolj dosegel ideal enovitosti, se je Donizetti posluževal tematskih ponavljanj s točnimi psihološkimi nameni. Navzlic temu, da je »Belisar« ena najbolj uravnovešenih in najbolj izpeljanih Donizettijevih partitur, pa je hkrati tudi ena najbolj brezosebnih, saj v njej pogrešamo tistih značilnih impulzov in nepozabnih izbruhov, v katerih je znal biti tudi Donizetti včasih tako močan.¹²

Izvedbe »Belisarja« beležimo v evropskem repertoarju še vse do kraja prejšnjega stoletja.¹³ Naj še omenim, da je bil »Belisar« poleg »Lucije« v naslednjih desetletjih na odru Stanovskega gledališča najpogostejše izvajana Donizettijeva opera. Kot poroča Ledenik v »Carniolu« je ta opera

⁹ Carniola 1838, št. 53, 1839, št. 79.

¹⁰ DAS: Gledališki akti, fasc. 80, seznam dohodkov za 1839/40.

¹¹ Loewenberg A., ib., gesli navedenih oper.

¹² Barblan G., ib., str. 129—133.

¹³ Loewenberg A., ib., geslo »Belisar«.

v Ljubljani ugajala zaradi njenih dostopnih in ljubkih motivov. Žal pa je ta sicer glasbeno razgledani recenzent v svoji oceni povsem prezrl vzorno zgradbo partiture in tako po načinu tedanje nemške kritike le zabavljal, da je ta glasba daleč od pravega očrtovanja značaje in da vsebujejo melodije razne reminiscence.¹⁴

»Lucrezia Borgia« je v skladateljevem razvoju na področju opere serie v času pred ustvaritvijo »Lucije di Lammermoor« nedvomno precej pomembno delo. Libreto za to opero je napisal po istoimenski Hugojevi drami Felice Romani. Podobno kot pri francoskem pesniku tudi pri Romaniju materinsko čustvo očisti in oplemeniti grešno žensko. Vendar je Romanijev libreto bolj krvavo grozen kot pa resnično tragičen, a tu in tam celo tragikomičen. Navzlic nepomembnim mestom, ki jih vsebuje ta partitura, je treba priznati, da je v bolj človeško resničnih in občutenih situacijah Donizetti našel način, da izkleše kretnje, figure in čustva z izrazom močne dramske intenzitete. Opero »Lucrezia Borgia« tudi v novjšem času še tu in tam izvajajo. Tako so jo uprizorili l. 1933 v Firenci in l. 1904 v New Yorku.¹⁵

Posebno močno pa si je italijanski mojster utrdil in razširil svoje pozicije v repertoarju Stanovskega gledališča l. 1840/41, ko so Ljubljanci poslušali kar pet njegovih oper. To sezono je najprvo uprizoril direktor E. Neufeld dve noviteti iz njegove ustvarjalnosti, in to resni operi »Antonio Grimaldi« (premiera 24. septembra 1840) in »Gemma di Vergy« (premiera 23. januarja 1840), a razen teh še iz prejšnje sezone poznanega »Belisarja«. Spomladi pa so peli izvrstni italijanski operisti, ki jih je vodil N. Fabrici, še »Lucrezijo Borgia« in »Lucijo di Lammermoor«, ki je tokrat dosegla s svojimi petimi izvedbami prav lep uspeh.¹⁶ Tako si je zdaj Donizetti pridobil v repertoarju našega gledališča že močan položaj, ki je poprej, od l. 1835 dalje, pripadal krajši čas njegovemu sodobniku Belliniju. To pa je tudi razumljivo, kajti ustvarjalnost Bellinija je med tem prerana smrt že pretrgala, a kar je bilo tedaj aktualnih njegovih oper, jih je naše občinstvo že spoznalo. Donizetti, ki je bil mnogo plodovitejši, pa piše prav v teh letih še vrsto svojih poslednjih del.

»Antonio Grimaldi« je naslov Ottovega nemškega prevoda Donizettijeve opere »Marino Faliero«. Čeprav jo je skladatelj komponiral z zavzetostjo in skrbjo — saj je tokrat prvič pisal za Pariz — mu ni uspelo ustvariti umetniško pomembnejšega in značilnejšega dela. Vzrok temu ni nazadnje tudi v slabem libretu, ki ga je napisal po Byronovi drami E. Bidera. V glasbi te opere ne zaživi niti ena oseba, a niti en del se ne povzpne do dramske sinteze. Tu se skladatelju ne posreči niti to, da bi sem ter tja obarval neko strast, kar se dogaja vsaj v nekaterih drugih njegovih nepomembnih operah.¹⁷

¹⁴ Carniola 1839/40, št. 60.

¹⁵ Loewenberg A., ib., geslo »Lucrezia Borgia«.

¹⁶ DAS: Gledališki akti, fasc. 80, seznam dohodkov za 1839/40; Škerlj S., Italijanske predstave v Ljubljani, Ljubljana 1936, str. 165—166.

¹⁷ Barblan G., ib., str. 111—113.

Tako je tudi recenzent našega »Ilirskega lista« v bistvu pravilno ugotovil, da vsebuje glasba te opere premalo izvirnega in vsebinsko pomembnega, da bi imela posebno umetniško vrednost.¹⁸

Po pariški premieri l. 1835 so igrali opero »Antonio Grimaldi« v nemškem prevodu l. 1838 v Bratislavi, na Dunaju in v Gradcu, l. 1839 v Berlinu, a isto leto kot pri nas tudi v Pragi.¹⁹

Podobno kot »Antonio Grimaldi« ne spada tudi opera seria »Gemma di Vergy«, ki jo je napisal Donizetti v letu pred »Lucijo«, med njegova kvalitetnejša dela. Libreto je napisal E. Bidera po igri »Charles VII chez ses Gran Vassaux« A. Dumasa. Verzi E. Bidera so bili sila okorni, a bil je tudi nesposoben, da bi razgibal dogajanje in dal osebam kakršenkoli profil. V takšnem libretu je bil le en sam moment, ki je lahko podžigal glasbenikovo fantazijo, in to je Gemmina ljubosumnost. Tako je edino mesto, kjer partituro razvema nekaj isker življenja, divja kletev naslovne junakinje.²⁰

Navzlic svoji povprečnosti pa je bila »Gema di Vergy« svoj čas ena najbolj popularnih Donizettijevih oper in je žela uspehe v Italiji, kjer so jo zadnjič uprizorili l. 1901, in drugod. Naj še omenim, da jo lahko tudi pri nas uvrščamo med pogostejše izvajane opere tega skladatelja.²¹

O prvi ljubljanski izvedbi opere »Gemma di Vergy« ni bilo napisano poročilo, pač pa je leto dni kasneje ob priliki gostovanja družbe impresarijev G. Sacca in G. Pozzesa izrekel svojo oceno o delu Fr. Kaus, ki je med drugim zapisal, da je v tej glasbi zaman iskati karakteristike. Seveda pa je recenzent pretiraval, ko je Donizettiju očital, da je prevzemal iz »Seviljskega brivca«, »Belisarja« in »Lucije«.²²

Kot že v zadnjih treh sezonah so imeli Ljubljancani spet priliko spoznati dve novi Donizettijevi deli tudi v sezoni 1841/42. 18. novembra 1841 je bila premiera opere »Die Römer in Melitone«, ki pa je šla mimo povsem nezapažena v našem tisku.²³ Bržkone uprizoritev ni uspela, saj sicer vemo, da ni bila drugo leto Neufeldove entreprize nemška operna reprodukcija v Stanovskem gledališču nikakor na zadovoljivi umetniški ravni.²⁴

»Die Römer in Melitone« je nemški naslov Donizettijeve francoske opere »Les Martyrs«. To opero je Donizetti prvotno komponiral na italijanski libreto S. Cammarana kot »Poliuto« za Neapelj. Ko pa jo je tamošnja cenzura odklonila, češ da je za gledališče preveč sveta, jo je namenil Parizu. Zato pa se je moral prilagoditi okusu velike opere. V ta namen je E. Scribe preoblikoval Cammaranov libreto, ga razširil od treh na štiri dejanja, napihnil posamezne scene in epizode ter obenem spremenil naslov v ganljivejšega: »Les Martyrs« (Mučenci). Skladatelj pa je predelal vse recitative, napravil nov finale prvemu dejanju, dodal arije, tercete in plesne motive, kakršni so bili v navadi v Parizu. Čeprav opera

¹⁸ Illyrisches Blatt 1840, št. 41.

¹⁹ Loewenberg A., ib., geslo »Marino Faliero«.

²⁰ Barblan G., ib., 108—110.

²¹ Loewenberg A., ib., geslo »Gemma di Vergy«.

²² Illyrisches Blatt 1842, št. 18.

²³ DAS: Gledališki akti, fasc. 80, seznam dohodkov za 1841/42.

²⁴ Carniola 1841/42, št. 58, 62, 91.

»Les Martyrs« ni dosegla velikega uspeha v Parizu, kjer je doživela svojo premiero l. 1840, so jo dosti igrali v raznih drugih deželah in že naslednje leto so jo izvedli v nemškem prevodu C. A. L. v. Lichtensteina najprej v Hamburgu, a nato v predelavi J. Kupelwieserja na Dunaju, v Budimpešti in v Pragi. Tako je torej ta Donizettijeva opera zelo hitro dosegla naš oder, saj gre v tem primeru ljubljanska premiera povsem vstric z izvedbami na pomembnih odrih sveta.²⁵

»Les Martyrs« je zgodba o rimskem državnem oblastniku Poliutu, ki se spreobrne h krščanstvu in gre prostovoljno s svojo ženo Paolino v mučeništvo. Ker pa je religiozni pomen dejanja že skoraj popolnoma nedojemljiv v samem libretu, se tudi ni čuditi, če se skladatelju ni posrečilo zajeti pomena verske preobrazbe in če deluje s te strani njegova glasba blede in neizrazno. Nasprotno pa je glasba na tistih mestih, kjer preneha vzdusje mističnosti in zavladajo topla človeška čustva in strasti, pristno občutena in prepričljiva.²⁶

V razliko od omenjene opere pa je vzbudila pozornost naše gledališke kritike Donizettijeva resna opera »Torquato Tasso«, ki je bila ocenjena prav pohvalno in dosti objektivno. O tem delu, ki je doživelo svojo ljubljansko premiero dne 10. maja 1842 v prav kvalitetni izvedbi italijanske družbe impresarijev G. Sacca in G. Pozzesija, je napisal Fr. Kaus v »Ilirskem listu« med drugim tudi naslednje: »Zdi se, da se je Donizetti lotil pisanja opere »Torquato Tasso« z večjo marljivostjo in manjšo površnostjo, bolj z ustvarjanjem novih misli in manj s sprejemanjem poznanih melodij kot pri mnogih svojih manj uspelih operah.« Recenzent »Carniole« Th. pa je opero »Torquato Tasso« postavljal kot dokaz proti vsem tistim, ki trdijo, da manjka moderni italijanski glasbi sleherna karakteristika in vsa notranja poetska nujnost.²⁷

Iz poročila v »Carnioli« tudi izvemo, da so pri uprizoritvi na našem odru izpustili ženske zборе in skrajšali stranske vloge, kar je bilo neizogibno potrebno zaradi pomanjkanja personala.

Opere »Torquato Tasso« impresarij Sacca prvotno ni nameraval izvesti v Ljubljani. Ko pa je izvedel, da je več oper, ki jih je predlagal za uprizoritev, v Ljubljani že dobro znanih, se je odločil poslati še po to partituro, v kateri ga je zlasti mikala hvaležna vloga buffa, ki jo je namenil svojemu sodružniku.²⁸ Opera »Torquato Tasso«, za katero je napisal libreto J. Feretti, temelji vsebinsko na nesrečni ljubezni pesnika do Eleonore d'Este. Donizetti se jo je lotil s posebno pripravo in skrbjo, saj je študiral razne pesnike, ki so govorili o Tassu. Glasbena faktura te opere je izpeljana z zelo veščo roko. Čeprav je čutiti, da navdih ni bil enak skladateljevi volji in prizadevnosti, pa le redko najdemo kako slabo ali vulgarno stran. Mestoma pa se celo razodevata dramatska moč in čustveni zanos, ki dà že kar misliti na Verdija.²⁹

²⁵ Loewenberg A., ib., geslo »Les Martyrs«.

²⁶ Barblan G., str. 155—161.

²⁷ Illyrisches Blatt 1842, št. 22; Carniola 1842/43, št. 27.

²⁸ DAS: Gledališki akti, fasc. 77, št. 277, 18. III. 1842.

²⁹ Barban G., ib., str. 90—93; Donati—Petteni Giuliano, Donizetti, Milano 1930, str. 114—115, 117—122.

Sicer pa je zavzemal Donizetti kar polovico od šest del obsegajočega repertoarja družbe impresarijev G. Sacca in G. Pozzesa. Tako so Ljubljanci tokrat poslušali v italijanščini še *opera serio* »Gemma di Vergy« in pa komično *opera* »L'elisir d'amor«, katere izvedbo je kritika v obeh listih soglasno ocenila kot najboljšo v okviru tega gostovanja.³⁰ Razen navedenih Donizettijevih oper pa je bil to sezono na repertoarju Stanovskega gledališča tudi že pri nas dlje časa priljubljeni »Belisar«, ki ga je pela v nemščini Neufeldova družba.

Medtem ko nista nudila niti italijanski impresarij N. Fabrici spomladi l. 1843 niti nemški impresarij K. G. Ebell pozimi l. 1843/44 nika kršne Donizettijeve novitete, ampak le reprize njegovih že poznanih del kot »Gemma di Verdy«, »Lucia di Lammermoor«, »Belisar« in »Lucrezia Borgia«,³¹ pa je izvedla poleg »Ljubezenskega napitka« otroška družina G. Vianesija dne 25. aprila 1844 dotlej pri nas še neuprizorjeno komično *opera* »Betly«.³²

Opera »Betly« je ljubko in prikupno delce komičnega žanra. Prvotno so jo predstavili l. 1836 v Neaplju kot enodejanko, še isto leto pa v Palermu v dvodejanski verziji. »Betly« je brez dvoma Donizettijev najuspešnejši poskus, da se uveljavi kot libretist. Skladatelj je napisal tekst s spretnostjo, ki je vredna rojenega libretista, in z domisleki, ki si sledijo v naglem ritmu in sila koncizno. Kar je značilno za glasbo te Donizettijeve opere je predvsem to, da je znal skladatelj tudi izvrstno pogoditi planinsko vzdušje, v katerem se dejanje dogaja. To nam že takoj zgovorno potrjuje uvodna scena opere s klici rogov, z oddaljenimi odmevi *piccolov* in pastoralnimi temami. Še bolj pa je lokalni kolorit izrazit v *cavatini* Betly »In questo semplice modesto asilo«, ki dà čutiti bližino švicarske alpske pesmi in ki spominja na jodler.³³

Kaj je igrala naslednjo spomlad l. 1845 v Stanovskem gledališču družba Alessandra Bettija, ni točno znano.³⁴ Seveda pa ni moglo manjkati na sporedu v tistem času tako priljubljenega italijanskega skladatelja, kot je bil Donizetti. Iz ohranjene korespondence namreč izvemo, da je Betti med drugim predlagal za izvedbo tudi operi »Marino Faliero« in pogojno, če bo čas, še »Gemma di Vergy«.³⁵ Po propadu družbe K. G. Eblla februarja 1844 ni bilo v Ljubljani nemške opere vse do sezone 1850/51, medtem ko so prišli italijanski operisti k nam spet šele spomladi l. 1850. Ta večletna prekinitev sistematične operne reprodukcije v Stanovskem gledališču je imela za neugodno posledico tudi to, da ni mogla naša publika spoznavati opernih novitet, ki so se prav tedaj pojavile v svetu. In tako nič čudno, če so Ljubljanci poslušali dela iz kasnejše Donizettijeve ustvarjalnosti z več ali manjšo zamudo. Vendar pa navzlic omenjeni

³⁰ Carniola 1842/43, št. 2; Illyrisches Blatt 1842, št. 18.

³¹ DAS: Gledališki akti, fasc. 80, sezname dohodkov za 1843/44; gledališki lepaki za 1843/44 v knjižnici Narodnega muzeja.

³² Carniola 1844, št. 38; gledališki lepaki za l. 1844; Škerlj S., ib., str. 169—170.

³³ Barblan G., ib., str. 137—139.

³⁴ Bettijevih predstav ne beleži niti Blasnikov delovodnik niti časopisje. Žal pa manjkajo za ta čas tudi lepaki.

³⁵ DAS: Gled. akti, fasc. 77, 1845, št. 236 in 275; Stanovski arhiv, fasc. 5—10, 1852, št. 130.

prekinitvi operne reprodukcije Donizettijeva glasba v našem gledališču le ni povsem utihnila. Tu in tam se je še oglasila, čeprav v skromni obliki, ko je kak pevec med dejanji dramskih iger zapel kako Donizettijevo arijo. 20. januarja l. 1849 pa so bile ob sodelovanju diletantov izvedene tudi najbolj priljubljene scene iz »Belisarja«.³⁶

Če italijansko gostovanje l. 1850 glede Donizettija ni bilo pomembno, saj je prineslo na spored le že dobro poznano »Gemma di Vergy«, pa je potekla nemška sezona 1850/51 pod direktorjem F. Thométom prav v znamenju rekordnega števila uprizoritev Donizettijevih oper, saj se je tedaj zvrstilo na našem odru kar šest mojstrovih del: »Lucia di Lammermoor«, »Lucrezia Borgia«, »L'elisir d'amor«, »Linda di Chamounix« in »La Fille du Régiment«,³⁷ od katerih sta bili zadnji dve tokrat pri nas šele prvič igrani (premieri dne 9. novembra, oz. 14. decembra 1850).

»La Fille du Régiment« (Die Tochter des Regiments), ki je doživela svojo krstno predstavo l. 1840 v Parizu in ki so jo že naslednje leto peli na Dunaju in v Stuttgartu, a l. 1842 v Berlinu in Pragi, je razen »Ljubzenskega napoja« in »Don Pasquala« ena izmed redkih oper iz Donizettijevega komičnega repertoarja, ki je ohranila še stik z današnjim občinstvom. Ker pa jo je skladatelj napisal za pariško Opéro Comique, je moral upoštevati tam vladajoči tip komične opere. Zato se v tem delu stapljajo poteze italijanske opere buffe z značilnim esprijem francoske komične opere, ki se posebno odraža v živahni ritmiki. Po vrednosti pa tu Donizettijeva glasba ne dosega omenjenih komičnih vrhov, kajti nekatera mesta delujejo razvlečeno in dolgočasno.³⁸

Poročilo o premieri »Hčere polka« manjka, ker je bil recenzent V. Klun odsoten. Vse pa kaže, da delo ni uspelo in da ta, drugje tako priljubljena komična opera v Ljubljani ni ugajala. Kaj je temu vzrok, je definitivno težko reči; verjetno pa ni ugajala zaradi slabe izvedbe. Vse, kar izvem, je le lakonična referentova pripomba, da o tej operi na splošno ni slišal kaj ugodnega. Značilno je še to, da je v naslednjih letih nič več ne zasledimo na repertoarju Stanovskega gledališča. Pač pa je napravila v celoti zelo ugoden vtis uprizoritev opere »Linda di Chamounix«, recenzent V. Klun pa je pohvalil njeno glasbo kot sila ljubko in prikupno.³⁹

»Linda di Chamounix«, ki so jo krstili l. 1842 na Dunaju, je primer tako imenovane opere semiserie, ki ustreza tipu francoske solzave komedije. Vsekakor ne smemo pozabiti, da je tako libretista G. Rossija kot skladatelja vezala moralizujoča ozkost reakcionarnega dunajskega dvora, za katerega sta to delo pisala. Zato pa se tudi ni čuditi, če opera ne razodeva dovolj iskrenosti in če skladatelj ni mogel posamezne osebe nadahniti s tistim žarom strasti, ki bi ga bil lahko sicer sposoben. Vendar moramo priznati, da se je Donizetti znal dobro prilagoditi tekstu, ki ga je kompo-

³⁶ Illyrisches Blatt 1845, št. 46; 1848, št. 103; 1849, št. 5.

³⁷ Laibacher Zeitung 1850, št. 82, 234, 245, 253, 285; 1851, št. 24, 78; Policijski seznam cenzuriranih del za 1850/51 v DAS.

³⁸ Barblan G., ib., str. 161—164; Donati—Petteni G., ib., str. 217—219; Abbiati F., Storia della musica, IV, Milano 1957, str. 123—124.

³⁹ Laibacher Zeitung 1851, št. 6.

niral, in da je tudi temu ustrezno izoblikoval posamezne like. V tej operi je izkazal posebno pozornost harmoniji in instrumentaciji. Harmonija je pretehtana in skrbna, čeprav včasih afektirana, medtem ko je instrumentacija pravi vzor ravnovesja in iskanja prosojnosti. Da bi dosegel čim večjo enovitost opere, skladatelj precej pogosto ponavlja posamezne motive, ki povezujejo med seboj bistvene momente dogajanja.⁴⁰

Donizetti je bil na repertoarju Stanovskega gledališča še nadalje najštevilneje zastopani skladatelj tudi v sezoni 1851/52, 1852/53 in 1853/54, ko je nemški impresarij Jakob Calliano uprizoril naslednja njegova dela: »L'elisir d'amor«, »Lucia di Lammermoor«, »Belisar«, »Lucrezia Borgia«, »Linda di Chamounix«, »Die Römer in Melitone« in »Gemma di Vergy«.

Od Ljubljancanom še nepoznanih oper je v tem času prišla na naš oder, najbrže spomladi l. 1853, ob priliki gostovanja operistov Domenica Scallarija le »Roberto Devereux«.⁴¹ Ta nekoč uspešna Donizettijeva opera, za katero je napisal libreto Cammarano po tragediji »Elisabeth d'Angleterre« François Ancelota, je prispela k nam zelo pozno, saj so jo po krstni predstavi l. 1837 v Neaplju že naslednje leto peli v Parizu in Lizboni, l. 1840 v Bratislavi, l. 1841 v Londonu in l. 1844 na Dunaju.⁴²

»Roberto Devereux« je drama o strastni in tragični ljubezni kraljice Elizabete do herojskega grofa Essex. Donizettijeva partitura se z izjemo nekaj navdihnutih pasov utaplja v povprečnosti in rutini. Tako je skladatelj posebno močno občutil in prepričljivo izrazil mesto, ko Elizabeta zapazi, da je človek, ki ga ljubi, že oddal svoje srce drugi in se kraljevska jeza razbesni v viharju prizadetega ponosa. Omembe vreden je nadalje še spor med Robertom in Saro in pa veličastna scena podpisovanja sodbe, ki po svojem poltonskem stopnjevanju že spominja na analogno sceno iz Verdijeve Aide.⁴³

S sezono 1855/56, ko je imel v Ljubljani entreprizo impresarij Anton Zöllner, pa se je vsaj začasno omajala prevlada Donizettija v repertoarju našega gledališča. Donizetti je bil namreč tokrat predstavljen le s svojo »Lucijo di Lammermoor«, medtem ko Verdi in Flotow vsak z dvema deloma. Zöllner je sicer najbrž nameraval uprizoriti še »Belisarja« in »Mario di Rohan«, ki ju izkazuje policijski seznam cenzuriranih del, toda njune izvedbe ne potrjujejo niti Blasnikov delovodnik niti časopisne vesti.⁴⁴

Spet pa je Donizetti močno prevladoval v repertoarju naslednje sezone, ko je direktor Alois Miller seznanil našo publiko z dvema mojstro-

⁴⁰ Barblan G., ib., str. 191—194; Abbiati F., IV, str. 126—128.

⁴¹ Policijski seznam cenzuriranih del za l. 1852/53 v DAS; Blasnikov delovodnik za 1853. Le-ta ne beleži tokrat posameznih predstav, za katere je Blasnik tiskal lepake v času od 25. III. do 3. V. 1853. Vendar Scallari za svojega gostovanja najbrže ni uprizoril le oper »Lucia di Lammermoor« in »I due Foscari«, o katerih poroča Laibacher Zeitung 1853, št. 71 in 77, ampak vsaj še kakšno od treh ostalih oper, ki jih navaja cit. seznam.

⁴² Loewenberg A., ib., geslo »Roberto Devereux«.

⁴³ Barblan G., ib., str. 145—149; Donati—Petteni G., ib., str. 204—205.

⁴⁴ Policijski seznam cenzuriranih del za 1855/56; Blasnikov delovodnik za 1855 in 1856.

vima novitetama: »Mario di Rohan« (premiera 4. oktobra 1856) in »Don Sebastianom« (premiera 15. novembra 1856), a je razen tega izvedel še njegove opere »Lucrezia Borgia«, »Belisar« in »Lucia di Lammermoor«.⁴⁵

»Maria di Rohan«, ki jo je Donizetti napisal za dunajsko dvorno opero, kjer je bila njena krstna izvedba l. 1843, spada med njegove najvrednejše primere opere serie. Cammaranov libreto s čustvenimi kontrasti, nenavadnimi situacijami, odločilnimi in močnimi zapleti in nenadnimi izbruhi ljubosumnosti je lahko dovolj močno razvnel skladateljevo fantazijo in znova obudil v njem tisto naglo plamtenje čustev in strasti, ki je v nekaterih zadnjih resnih in polresnih operah ugasnilo. To partituro odlikuje zelo sugestivno glasbeno upodabljanje posameznih likov. Tretje dejanje lahko ocenimo kot vzor dramske glasbe, tako polno je energije, rahločutnosti in strasti. Posebno vrednost predstavlja tu finale, ki se s svojo svobodno gradnjo izvrstno prilagaja razvoju drame.⁴⁶

»Don Sebastian«, ki je bil prvič izveden l. 1843 v Parizu in ki predstavlja skladateljev stik z veliko historično opero, pa je po svoji muzikalni kvaliteti dokaj neizenačeno delo. Medtem ko sta l. in 5. dejanje medli, obvladuje skladatelj osrednja tri dejanja s širokim in silnim dahom ter krepkim in zanesljivim slikanjem. Donizetti je tudi znal povezati to obsežno partituro v trdno celoto s pomočjo učinkovitega in smiselnega tematskega ponavljanja. Vendar pa vse kvalitete, ki jih lahko tej operi priznamo, ne morejo izbrisati končnega vtisa dolgoveznosti in enoličnosti.⁴⁷

Ko pa v naslednjih treh sezonah l. 1857/58, 1858/59 in 1859/60 v Ljubljani ni bilo opere, je naša gledališka publika skoro povsem izgubila stik z Donizettijevo glasbo, ki je bil obnovljen šele v zadnjem letu obstoja Stanovskega gledališča, ko so Ljubljancani spomladi l. 1860 zopet poslušali v italijansčini opero »Lucrezia Borgia«, pozimi l. 1860/61 pa v izvedbi nemške družbe C. Stelzerja še »Lucio di Lammermoor« in »Belisarja«.⁴⁸

Pregled repertoarja Stanovskega gledališča od l. 1838, ko je bila prva uprizoritev Donizettija v Ljubljani, pa do l. 1856, ko se srečamo na sporedih te ustanove poslednjič z njegovimi novitetami, nam jasno pokaže, da je Donizetti glede števila uprizorjenih del znatno presegel vse druge v tistem času pri nas izvajane operne skladatelje, saj je bilo v Ljubljani v teh letih izvedenih kar 14 njegovih oper. Prevlada Donizettija je v posameznih opernih sezonah od l. 1840/41 pa je z izjemo l. 1855/56 vse do l. 1856/57 tako izrazita, da lahko upravičeno imenujemo ta čas v zgodovini našega gledališča obdobje Donizettija.

Ob številnih Donizettijevih operah so se dela njegovega mlajšega sodobnika Verdija pojavljala na našem odru od l. 1850 dalje, vendar je značilno, da se je ta veliki mojster pri nas le počasi uveljavljal. Njegovo ime je stopilo nekoliko bolj v ospredje le pri nekaterih krajših italijanskih gostovanjih.

Štirinajst Donizettijevih oper, ki so jih izvedli v Stanovskem gledališču, predstavlja znaten del skladateljeve ustvarjalnosti vse od njegovega

⁴⁵ Gledališki lepaki za 1856/57 v Narodnem muzeju.

⁴⁶ Barblan G., ib., str. 211—214; Donati—Petteni G., ib., str. 204—205.

⁴⁷ Barblan G., ib., str. 214—220.

⁴⁸ Gledališki lepaki za 1860/61; Škerlj S., ib., str. 171.

umetniškega vzpona izza opere »Anna Bolena« do njegovih poslednjih stvaritev. Tako pa je ne glede na nekatere časovne zakasnitve naša publika v obravnavanem obdobju tudi spoznala večino Donizettijevih oper, ki so jih predstavljala tedaj velika gledališča v svetu. Kar preseneča, je le to, da v tem času med številnimi Donizettijevimi operami še ni prišla na naš oder njegova največja komična mojstrovina »Don Pasquale«, katere ljubljanska premiera datira dosti kasneje.

Med Donizettijevimi operami, ki so se zvrstile na odru Stanovskega gledališča, jih je bilo sicer res le malo takih, ki jim pripada trajnejša umetniška vrednost. Toda pri tem ni prezreti dejstva, da imajo svoj razvojni pomen v zgodovini romantične opere tudi tiste skladateljeve partiture, ki vsebujejo le posamezne umetniško vredne pasuse in ki jih v celoti ne moremo označiti kot uspele stvaritve.

SUMMARY

Whereas Donizetti's operas are already found in the repertoire of theatres here and there outside Italy towards the end of the 1820's and more and more often after the triumphant success of »Anna Bolena« in 1830, the first performance of Donizetti in Ljubljana was only in the autumn of 1838 when on October 13th »L'elisir d'amore« was given in the Ljubljana Theatre, which until 1861 continued to be supported by the Provincial Estates. »Lucia di Lammermoor« followed on January 22nd, 1839. Thus, unlike some other towns, Ljubljana, first came to know Donizetti not from his early works but from two important works of art.

It is indeed curious that the name of this master should have taken so many years to appear in our theatrical repertoire. It is true that the Italian companies which usually brought the latest operatic novelties from their own country had not visited Ljubljana since 1824. On the other hand it is known that from the autumn of 1829 onwards Ljubljana had had a series of rich and lively German opera seasons, when the public listened to the works of composers such as Auber, Herold, Bellini, Boieldieu, Meyerbeer and Mercadante. The delay in question is even more surprising since we know that Donizetti's Italian contemporary, V. Bellini, was performed in Ljubljana almost as early as in the great European cultural centres and that our public was on the whole enthusiastic about the contemporary Italian operatic repertoire. Donizetti's late entry into the repertoire of our provincial theatre can be no more than mere chance.

Notwithstanding this initial delay the Ljubljana public over the following two decades heard more of Donizetti's works than of any other opera composer's of the period. A survey of the repertoire of the Ljubljana theatre from 1838, the date of the first Donizetti performance, to 1856 when the last new opera appears in the programme, clearly demonstrates that Donizetti's popularity surpassed that of any other composer, for over this period as many as 14 of his operas were performed; apart from the two already mentioned, the list includes: Belisar (première 16. II. 1839), Lucrezia Borgia (8. I. 1840), Antonio Grimaldi (Marino Faliero, 24. 9. 1840), Gemma di Vergy (23. I. 1841), Die Römer in Melitone (Les Martyrs, 18. II. 1841), Torquato Tasso (10. 5. 1842), Betly (25. 4. 1844), Linda di Chamounix (9. II. 1850), Die Tochter des Regiments (La Fille du Régiment, 14. 12. 1850), Robert Devereux (1853), Maria di Rohan (4. 10. 1856), Don Sebastian (15. II. 1856).

The operas most frequently performed were *Lucia di Lammermoor*, *Belisar*, *Lucrezia Borgia* and *L'elisir d'amore*.

The Ljubljana premières of individual operas of Donizetti's from 1838 to 1844 took place almost parallel with those in important European centres. After 1850 there is quite a delay in this respect, presumably owing to a few years' break in the performing of the operas in Ljubljana.

Donizetti dominates the opera seasons from 1840/1 to 1856/7 (with the exception of 1855/6) to such an extent that we are justified in calling this period in the history of our theatre the Donizetti era.

Among the Donizetti operas produced in the Ljubljana theatre only few are of permanent artistic value. However, we must bear in mind that in the development of Romantic opera a considerable role is played by those works which although not complete artistic triumphs contain individual passages of high artistic value.

SLOVENSKA KLAVIRSKA GLASBA

Marijan Lipovšek

Prvi primer kompozicije za klavir slovenskega avtorja je dokazan šele za konec 18. stoletja oziroma za njegov prehod v 19. stoletje. Skladbe s tega področja so verjetno pri Slovencih nastajale že prej, vendar tega z doslej razpoložljivim gradivom ni mogoče potrditi. V prej omenjenem času pa ni pisal za klavir morda Janez K. Novak, čigar izvrstno glasbo k Linhartovi komediji »Veseli dan ali Matiček se ženi« prištevamo med pomembne slovenske ustvarjalne dosežke. Pač pa je bil Linhart avtor prve skladbe, ki jo lahko uvrstimo med slovenska klavirska dela. Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani hrani rokopis, ki obsega dva lista. Z okorno roko in z nekaterimi pravopisnimi notnimi napakami, ki pa jih je lahko popraviti, je napisana mazurka, o kateri pripoveduje naslov: Mazurka von Linhart. Linhart je bil razgledan prosvetljenec in je napisal tudi pesmi »An Liebchen« in »Lied«. Tako ni razloga, da ne bi verjeli opazki »von Linhart« na cit. rokopisu, katerega kopist sicer ni znan.

V razmerah slovenskega življenja ob koncu 18. stoletja in v začetku 19. stoletja ni mogel zrasti in se razviti kak posebno pomemben skladatelj. Tisti čas je dal klavirski glasbi drugod že neminljive umetnine. Že dosti več kakor sto let se je ta literatura bogatila, nastajale so skladbe, ki so prešle v trajno last človeštva kot najpomembnejše izpovedi človeškega duha. Bachovi predhodniki, Bach sam, njegovi sinovi, vrste odličnih francoskih klavicinistov, Scarlatti, Haydn, Mozart, vse to je bilo tedaj že večidel zgodovina, deloma je vanjo prehajalo, a ostajalo je živo zaradi svojih vsebinskih in formalnih vrednot. Ko je živel Linhart, je ustvarjal že Beethoven. Schubert in drugi znanilci novih časov so vstajali drugod po Evropi. Od vsega tega se kažejo na Slovenskem samo odmevi. Slovenska klavirska literatura tega razvojnega razdobja beleži samo skladbe, ki so odraz preprostih zahtev in potreb, kakor jih je imel tedanji meščan, ne da bi si upal pomisliti, da lahko iz njegovega kroga vzide kaj več ali kaj tehtnejšega. Zato se v tistem času vrste med skladbami predvsem nemški plesi, imenovani »Deutsche«, kar pomeni neposrednega predhodnika valčka. Tudi Beethoven in Schubert sta komponirala veliko število takih plesov. Iz leta 1826 so znani »6 neue brillante original Laibacher Schiessstatt Deutsche (Tänze)« skladatelja Jurija Mihevca. Zložil jih je za karneval in jih posvetil ljubljanskemu županu, »blagorodnemu gospodu Joh. Nep. Hradeckemu«. Mihevec je imenoval plese »Schiessstat«, zato,

ker je bilo na ljubljanskem strelišču plesišče, kraj, kjer so Ljubljancani plesali. Mihevec je bil precej nadarjen glasbenik, živel je na Dunaju in v Parizu, a se je kdaj pa kdaj spomnil tudi svoje domovine. Bil je pianist in skladatelj in slovenska literatura je dobila z njim kar naenkrat celo vrsto skladb za klavir, etud, koračnic, nokturnov, romane, valčkov, nemških plesov. Najbrž je tudi njegov klavirski koncert prvi primerek te vrste v slovenski literaturi.

Od skladateljev te prve dobe slovenske klavirske glasbe je Valentin Klemenčič zložil ples »Redout-Deutsche«. Po Cvetkovih izsledkih je bil v letih 1817—1823 član Filharmonične družbe. Kvalitetno je bilo vse kaj drugega delo nadarjenega skladatelja Alojzija Ipavca. Napisal je za tisti čas precej značilna dela, tako »Fantasie en forme d'une Polonaise«, koncertne valčke in pomembni »Trauermarsch«. Po slogu se je naslonil na velike vzornike iz prvih obdobij romantike.

Nekateri skladatelji so tedaj ubirali patriotske strune. Tako npr. Josip Levičnik s polko »Glasi radosti o vernitvi Nju. ces. apost. Veličanstev Franc Jožefa in Elizabete med Kranjce«. Še malo bolj je bil zanimiv Janez Hinek, župnik iz Stične s svojo skladbo opus 1, imenovano »Gefühle«. Inspiriral jo je atentat na cesarja Franca Jožefa 18. februarja 1853. Kompozicijsko gledano so to variacije oziroma fantazija na avstrijsko himno. Posrečene so opazke in navodila, ki jih je dal komponist. Klavirski stavek je precej težak in kaže na znatno obvladanje klavirsko-tehničnih zahtev. Tudi harmonske zveze so boljše in zanimivejše kakor preproste harmonije prej omenjenih redutnih in strelških plesov.

Ko pa so se začela buditi narodna čustva tedanjih Slovencev, so tudi glasbeniki segli v narodno blago ali vsaj v domoljubno vsebino. Franc Blažke, kapelnik in »glasovodja« 52. rednega pešpolka v Ljubljani, je zložil »Ljubice«, četvorko po slovenskih napevih. Ti nikakor niso zgolj ljudske slovenske pesmi, temveč so v mnogih primerih tedaj znane in popularne pesmi, tako napr. »Zvonikarjeva«, »Sarafan«, »Mila lunica« in druge. Rudolf Degen, ki se uvršča v prvo skupino slovenskih glasbenih romantikov, je komponiral na to temo variacije, ki so zahtevne, briljantne, vendar vsebinsko prazne in polne virtuoznih figur. Miroslav Vilhar je napisal »Polko-Slovenko«, eno od tipičnih skladb, ki so si nadevale domoljubne naslove, potem ko so v vokalnem skladanju nastale že dobre in trajno veljavne pesmi kot Potočnikova »Zvonikarjeva«, Vilharjeva »Po jezeru« in druge. Kako težko si je instrumentalni klavirski stavek pridobival skladatelj, ki bi ga obvladali, dokazuje preproščina skladb iz tega časa. Vilhar na primer ni dobro obvladal klavirskega kompozicijskega stavka. O tem pričajo mnoge napake v njegovih skladbah te vrste.

Kaže, da so se avtorji takih skladb zgledovali v raznih preprostih in večkrat tudi cenjenih salonskih skladbah tedanjega časa. Njihova dela upravičuje v posameznih primerih le morebitna slovenska melodija, če je bila res narodno slovenska. Posebno po letu 1849 ni mogoče zanikati njihovega namena: bil je plemenit, navdušujoč, skladatelj je želel poudariti svoje slovenstvo, zbuditi v poslušalcu vnemo za narodno stvar.

Sčasoma pa so skladbe postajale različne po namenu in skladateljevih nagibih. Leopold Belar, ki je bil sprva povezan še z Riharjevim krogom,

a je živel do konca 19. stoletja, je za klavir napisal »Pavlinino-polko«. Včasih so skladatelji naslavljali svoje kompozicije z nemškimi, včasih s slovenskimi teksti. Fr. L. Koss je napisal napr. »Jezerski valček« kot Seebacher-Walzer, vodja čitalniškega zbora, Anton Stöckl, »Mazurko«, posvečeno spominu neke Anice. Na Dunaju je dal natisniti svojo polko Anton Arzenšek. Druga Arzenškova polka ima naslov »Prijatlom«. Pri kupni naslovi v duhu tedanjega okusa krasijo sicer enake ali zelo si podobne plesne, valčke, polke, mazurke.

To so bili pač prvi skromni, še ne bogljeni, a pogumni poskusi, da bi skladatelji obvladali kompozicijski klavirski stavek, da bi izlili vanj svoja preprosta čustva. Potreb po večjih izraznih oblikah, po pomembnejši vsebini ni bilo, ali vsaj zanje ne vemo, ker o tem zaenkrat ni virov in poročil. Če primerjamo glasbo tega časa s slovensko literaturo, predvsem s pesništvom, ki je poglavalno vrh s Prešernom, moramo reči, da res nismo imeli niti približno takih talentov na glasbenem področju, da za to niso bili ustvarjeni pogoji zadostnega izročila in priprave. Zato je bilo za ustvarjalce to, kar so napisali, kar dovolj, pa tudi za poslušalce; kolikor so ti bili zahtevnejši, so se obračali h koncertom in kompozicijam, ki so jih nudile izvedbe Filharmonične družbe.

To se je aktualiziralo narodnostno vprašanje, pa je postajalo vse bolj jasno, da si bodo morali tudi Slovenci ustvariti svojo lastno reproduktivno in ustvarjalno glasbeno kulturo, ki bo stremela k podobnim dosežkom, kakor jih je ostala Evropa že dolgo imela. Da je bila pot k temu težka, je razumljivo. Težnja po boljši glasbi je rastla tudi na drugih področjih, ki so bila tedanjemu slovenskemu človeku bližja kakor klavirsko. Predvsem se je utrdila kvaliteta na zborovskem področju in deloma v samospěvu, medtem ko je klavirska glasba še dolgo tipala. O tem priča ohranjeno gradivo: razen Alojzija Ipavca in Janeza Hineka ni bilo nikogar, ki bi v prikazanem razdobju zares dobro obvladal klavirski kompozicijski stavek.

Komponisti iz druge polovice 19. stoletja, ki povečini segajo še v prva desetletja 20. stoletja, npr. Ipavci, Gerbič, Parma in drugi, vsi ti so pisali tako polke, mazurke, valčke, kakor so jih pisali Mihevec in njegovi vrstniki. Toda po strukturi se v primerjavi s polpreteklostjo vendarle kaže velik napredek. Poleg tega se pojavljajo večje forme. Čas sicer še ni tedaj dozorel za sonate in podobne oblike. A proti koncu 19. stoletja so bile zelo priljubljene daljše parafraze in fantazije, nekakšne variacije na znane melodije. Ena od teh je bila že omenjena Hinekova skladba Občutki. Od te preproste skladbe je šla pot naprej. Nekaj časa je bila vsebina še vedno na ravni praznega briljiranja, napr. v Tribnikovih »Variacijah«, op. 1. Bolj priljubljene, vsebinsko pa tudi bolj uspele so bile variacije ali fantazije na znane pesmi. Takšna je Danila Fajglja transkripcija pesmi »Luna sij«. Drugačni so bili spet poizkusi, zajeti v skladbo tedaj priljubljena sentimentalna občutja. V tej smeri je Hrabroslav Volarič, pomembni slovenski zgodnji romantik, zložil »Pozdrav iz daljave«. Najboljše tovrstno delo pa je Foersterjeva znana fantazija-parafraza »Po jezeru« na Vilharjev napev.

Foersterjevo in Fajglovo delo je tiskala novo ustanovljena Glasbena matica, prvo leta 1874, drugo leta 1881. Fran S. Vilhar, skladatelj »Djulabij«, pesmi za glas in klavir, med njimi mnogih Prešernovih in Gregorčičevih, je za klavir komponiral »V tihem mraku«. Ta edicija (Glasbena matica) je iz leta 1882. Deset let pozneje, leta 1892, je dala Glasbena matica kar tri pomembne, kvalitetne skladbe te vrste: Foersterjevo »Zagorsko«, Sattnerjevo »Kje so moje rožice« in Hoffmeisterjevo »Rapsodijo na slovenske narodne pesmi«. Izreden napredek, ki ga kažejo te skladbe v primeri s prejšnjimi, npr. s Hinekovo ali Tribnikovo, je rezultat uspešnega razvoja v drugih glasbenih zvrsteh. Delovanje Nedvěda, Foesterja, pozneje Juneka, Procházke in kočno Talicha, izvrstno šolanih glasbenikov, se je čutilo sprva na področju zbora in samospeva. Izredno razširjena cerkvena glasba je tudi blagodejno vplivala s svojo boljšo kvaliteto. Spoznanje, da je povsod potrebna kvaliteta, je vplivalo tudi na rast klavirske glasbe. Njenemu boljšemu, hitrejšemu razvoju so v veliki meri prispevali češki glasbeniki.

Konec 19. stoletja je bil torej vse drugačen kakor začetek. Tedaj je nastala tudi potreba za stalno tiskanje glasbenih del. Najprej si je v tem prizadevala Glasbena zora, ki jo je urejal Gerbič. Od klavirskih skladb ima njen 1. letnik iz leta 1899 dve Gerbičevi skladbi: »Koračnico«, posvečeno Jovanu Sundečiču, in mazurko z naslovom »Salonska mazurka«. Drugi letnik ima dela Benjamina Ipavca, Josefa Procházke in Julija Juneka. Ipavec je napisal »Mazurko« in »Polko«, Junek »Nokturno«, Procházka pa refleksije z naslovom »Iz mojih pesmi«.

Že leto za tem, ko je prenehala izhajati Glasbena zora, je izšla prva številka Novih akordov, ki jih je urejal Gojmir Krek s preudarkom, z znanjem in na visoki kvalitetni ravni. Okrog njega so se zbrali vsi skladatelji, ki so bili pomembni v slovenski glasbi prvih desetletij tega stoletja. Zato so tudi prve pomembne klavirske skladbe našle mesto v Novih akordih. Krek je namreč težil za tem, da bi se slovenska glasba začela približevati evropskemu okviru. Želel je glasbo predvsem strokovno postaviti na trdna tla, hotel je — in to se mu je popolnoma posrečilo — da bi bil kompozicijski stavek neoporečen in urejen. Bil je strog kritik, hkrati svetovalec, mentor, pa spoštljiv do mojstrov, ki so že dokazali svoje znanje in imeli veliko ime. Nagiba k vsebinsko preprostejši glasbi pa tudi on ni mogel zavreti. V Novih akordih po izbiri naslovov, po orientaciji glasbene zvrsti sprva ni bilo dosti boljše kakor neposredno prej v slovenskem skladanju. Kar je bilo drugače in izboljšano, je bil po strokovni in oblikovni strani urejen slog, struktura, ki ji ni kaj oporekati. Ker je bilo glavno delo dotedaj osredotočeno na zборе in samospeve, je Krek mogel zlasti s takimi skladbami prodreti in v tej zvrsti pokazati slovenske dosežke. Tako je Lajovic priobčeval tamkaj svoje odlične pesmi. Toda njegova »Sanjarija« za klavir, edino tovrstno delo, je daleč od izvirnosti in moči njegovih samospevov ali zborov. V »Sanjariji« je kljub formalni dovršenosti ostal konvencionalen. Za tedanje slovensko klavirsko literaturo pa je bilo to vendarle pomembno delo. Ostali skladatelji, ki so z Novimi akordi prej ali pozneje, vsekakor pa s koncem prve svetovne vojne svoje delo v glavnem zaključili, so bili važnejši na drugih področjih kakor na

klavirskem. Nekateri od njih so dali umetnine, ki jih prištevamo med najboljše v slovenski glasbi, npr. samospeve Benjamina Ipavca in Frana Gerbiča.

Na področju klavirske glasbe pa sta bila tako Ipavec kot Gerbič manj pomembna. Razvoj je zorel počasi in tudi v Novih akordih se sprva še vedno vrsté mnoge plesne skladbe, po imenu že zaradi navade in izročila iz prejšnjega stoletja, po strukturi pa res večinoma boljše in pomembnejše. Pojavljajo pa se tudi že novi naslovi, ki jih prej v naši literaturi ni bilo, barkarole, romance, etude, impromptuji. Če npr. Gojmir Krek sam priobči v Novih akordih svojo »Polko française«, je bila ta že podrobno izdelana, z dobrimi idejami in občutljivimi harmonskimi zvezami in prehodi, dasi je bila po obliki še vedno stara shema.

Šele popolni sezname klavirskih skladb iz Novih akordov in njihova slogovna razporeditev povesta, kakšnega pomena je bila revija in kako je rasla. Plesne skladbe, med njimi koračnice, postajajo vse bolj redke, čim bolj gremo proti letu 1914. Na koračnice so se omejevali večinoma le manjši skladatelji, npr. Ocvirk, Vedral, Zupanec, Bunc, dasi so jih pisali tudi Parma, Junek, Josip Ipavec in Krek. Precej je domoljubnih klavirskih skladb, večkrat s poudarkom na slovanstvu: »Slovanski capriccio«, »Slovanski capriccietto«, »Ne vdajmo se!«, »Triglavska koračnica«, »Slovenska rapsodija«, »Nazdar!«, »Straža ob Savi«, »Na delo, bratje!«. Tudi nagib k vtisom iz narave je že tu, tisti, ki smo ga prvič srečali še v Volaričevem »Pozdravu iz daljave« in v Vilharjevem »Tihem mraku«. Sedaj se obračajo skladatelji do narave z naslovi »V planinskem raj«, »Pomlad trka na duri«, »Prvi sneg«, »Po ljubih poteh«, »Zjutraj«, »Morje«, »V mraku«, »Večerna«, »Pomladni dan«. Pogostni so »Spominski listi« ali »Listi v album«, spomini umetnikom (Gregorčiču, Fibichu) in tudi ena »Žalna koračnica« (Emil Adamič). Nekaj je poizkusov, da bi kakor slavni evropski skladatelji komponirali npr. »Karneval« (Procházka) ali pa vtise k slikam (Krek: »K Böcklinovim slikam«, »Pomladni dan«). Ker so vse priložnostne pa tudi druge programske kompozicije vendarle povsem odvisne od moči navdiha, zakaj plesne skladbe se lahko uspešno opirajo še na svojo obliko in konstantni ritem ter s tem učinkujejo, je največji dosežek Novih akordov tja do leta 1910 ravno v številnih plesnih skladbah, ki jih je v vseh letnikih okrog 30. Med njimi so lepi valčki, več polk, npr. zelo uspeli Adamičeva in Krekova, pa nekaj še starejših plesov, gavot, sarabanda in poloneza. V vseh letnikih je le en karakterni odziv na južni folklor: »Kolo« Benjamina Ipavca. Novi akordi so tiskali tudi klavirska dela hrvatskih skladateljev Ružića, Dugana, Albinija in Dobronića. Po značaju in kvaliteti je bila vrednost njihovih prispevkov neznatna in brez pomena.

Do leta 1910 so bile klavirske skladbe po številu nekako v ravnotežju s samospevi, ki so bili najbolj priljubljena zvrst komponiranja. Toda nobena klavirska skladba ne dosega kvalitete in pomembnosti samospevov, med katerimi so bili posamezni odlični in mojstrski po ideji in izvedbi, zlasti Lajovčevi, Benjamina Ipavca in Adamiča. Po letu 1910 pa se obenem z novo zunanjo obliko revije klavirska dela po številu občutno skrčijo, a pridobe po pomenu. Šele tedaj nastanejo na tem področju

slovenske glasbe prva res pomembna, še danes živa in aktualna, za tedanji čas pa izredno nova in drzna dela. Bile so to kompozicije Janka Ravnika. Mlademu komponistu je tedaj Praga razodela nova pota. Tam je prišel v stik z velikim svetom in novi, napol impresionistični, a z razborito skladateljevo nravjo obogateni zvoki so zagledali beli dan v Novih akordih. To so bile skladbe »Čuteči duši«, »Moment«, »Večerna« in »Dolcissimo«. Ravnik se je v Novih akordih uvedel sicer z zborom — »Poljska pesem«, nato s samospevom »Vasovalec«, ki mu je Krek napisal odlično pohvalo in razlago v upanju na nesluten Ravnikov razvoj. A kljub visoki kvaliteti teh skladb so bile njegove klavirske skladbe nekaj izrednega. V samospelih so Slovenci namreč že prej, pri Lajovcu, doživljali umetniško veličino in novost obenem. Pri klavirskih skladbah pa nikoli prej. Mislim, da ta izredna novost za slovenski glasbeni svet do sedaj ni bila zadostno poudarjena.

V Novih akordih so svoje klavirske kompozicije še objavljali Premrl, Mirk in Savin. Stanko Premrl je poleg svojih skladb v Novih akordih, ki so manj važne, izdal v založbi Glasbene matice v letu 1917 tri skladbe (»Ob kolovratu«, »Vzdih« in »Pri otrocih«). Tudi pozneje svojega tu doseženega sloga, odlične strukture in smiselnega motivičnega razpleta ni predrugačil. Znale so še njegove »Variacije« in »Rondo v G.« Vasilij Mirk je skladbe, ki jih je priobčil v Novih akordih, izdal pozneje v samozaložbi in še nekaj skladb dodal. Kakor Premrlova je tudi Mirkova kompozicijska struktura brezhibna, idejno je svež in razgiban, slogovno na istih potih kakor Premrl, le nekoliko manj uporablja alteracijo in kromatiko. Klavirsko je med vsemi tremi najpomembnejši in najbolj prilagodljiv zahtevam klavirske tehnike. Glasbena matica je izdala tudi njegov »Mladinski album klavirskih skladb«. Risto Savin je že od prvega letnika Novih akordov priobčeval svoja klavirska dela, v celoti sedem, ki so bila pozneje ponatisnjena v istem vrstnem redu, kakor so izhajala v omenjeni reviji. Razen tega sta bila objavljena še »Valse des fleurs« in »Rondo v G«. Manj pomemben za klavirsko literaturo je bil Josip Pavčič, ki je bil sicer znan klavirski pedagog in je dal didaktični literaturi precej del. Sicer pa je klavirski literaturi dal le tri skladbe, dve v Novih akordih in eno v Novi muziki.

Komponist, ki je v klavirski glasbi ob prenehanju Novih akordov kazal pot naprej, je bil samo Janko Ravnik. Pozneje pa za klavir ni kdove kaj skladal, toda kar je napisal, je zgrajeno z izrednim smislom za oblikovanje, barvitost in plastično gradacijo. Od njegovih poznejših del so znani »Valse mélancolique«, »Grande Valse caractéristique« in »Groteskna koračnica«. Zlasti ta je segla daleč v kromatiko, da bi jo bilo treba obravnavati med najnovejšimi deli.

Po prvi svetovni vojni slovenski komponisti sprva niso mnogo skladali za klavir. Posebno prva leta so bila pičla. Lucijan M. Škerjanc je začel svojo skladateljsko pot s samospevi, ki so na Slovenskem pomenili izredno novost. Šele potem se je lotil klavirskih del. Ta so izšla najprej v Gutmannovi založbi pod naslovom »4 Klavierstücke«. Za tem se je v slovenski klavirski literaturi za več let ustavilo. Za to so bili različni razlogi, predvsem prelom stilnih orientacij pri večini tedaj nastopajočih

mlajših skladateljev. Romantika je počasi odmirala, novi stilistični prijemi pa še niso dozoreli, da bi bili skladatelji zmožni z idejno in tehnično zanesljivostjo skladati klavirske kompozicije. Med tem so starejši v drugih zvrsteh dosegali lepe uspehe, napr. Adamič z zbori, Lajovic z zbori in samospevi. Le Kogoj, ki je začel z zbori že v Novih akordih, se je držal ob strani in njegova klavirska dela skoraj niso bila znana, niti toliko ne med glasbenimi strokovnjaki samimi, da bi mogla kaj več vplivati in da bi vzbudila zanimanje in polemiko.

Med prvimi, ki se je spet oglasil na klavirskem področju, je bil Škerjanc. Težišče njegovega dela je sicer na simfoničnem in komornem področju, a avtor ni nič manj pomemben na klavirskem. Po omenjenih klavirskih skladbah v Gutmannovi založbi je Škerjančevo naslednje delo izšlo v Novi muziki. Skladba je imela naslov »Variacije, Pro memoria«. Umetna struktura, dasi smiselna in neoporečna, ter izredna tehnična težavnost delajo to skladbo bolj uporno, kakor bi smela biti za pogostnejšo izvedbo na koncertih. Škerjanc je pozneje dal več dragocenih klavirskih del naši literaturi, »Nokturne« in »Improvizacije«, ki nudijo pianistu velik razpon tehničnih možnosti v vznesenih poetičnih idejah. Tudi »Preludiji« so tipični za tega skladatelja, čeprav manj pomembni od prejšnjih zvrsti. Od večjih skladb je Škerjanc razen »Concertina za klavir in godalac«, »Klavirskega koncerta« in »Fantazije za klavir in orkester« napisal še »Sonato« v slogu enovitega, zrelega in lirično bogatega dela. Pomembne so tudi Škerjančeve manjše klavirske skladbe. Med prvimi je treba omeniti izvrstnih 10 mladinskih skladb, ki so najprej izšle v Zvončku, potem pa dvakrat v ponatisu. Tu se je Škerjanc močno približal najboljšim stvaritvam iz mladinske literature nasploh. Nato je napisal 24 diatoničnih preludijev, polnih različnih ubranosti, s tem pa različnih ritmično-melodičnih domislekov, ki so zelo individualizirani in karakteristični, vsi pa na podlagi bistre ideje, da pozicija roke ostaja v istem razponu od prvega do petega prsta skozi vso skladbo na istih tipkah. Ideja je izvirna in do kraja dosledno izpeljana. Pomembno je, da muzikalna ideja posameznih skladbic s tem ni okrnjena ali izmaličena. Od manjših del L. M. Škerjanca je treba še omeniti »Variacije brez teme«, 6 klavirskih skladb za eno roko, 3 za levo, 3 za desno in posebej 5 skladb za levo roko.

Izredno pomemben, dasi v klavirskem ustvarjanju manj plodovit, je bil Marij Kogoj. Njegova klavirska dela oblikovno niso vselej uravnotežena, ker jim manjka kontrast, ki bi bil dovolj logično in muzikalno ustrezno v skladbi razporejen. Toda avtorjeve osnovne ideje so take, kakor bi vstala pred nami prvobitna resnica sama. Brez pretiravanja lahko rečemo, da v njegovem času ni bilo skladatelja, ki bi dal slovenski glasbi kaj podobnega. Najmočnejši je v kratkih skladbah, ki prenesejo tudi idejo brez kontrastov, le da je dovolj intenzivno postavljena. Daljše Kogojeve skladbe dopuščajo več teoretiziranja, več formalizma. Včasih se težko ubranimo vtisa, da obilica spremljajočih kontrapunktičnih glasov in prepletanj slabí osnovno idejo in jo zatira. Toda vselej naletimo tudi na odstavke, ki so vredni najboljšega, kar nam je slovenski skladatelj sploh kdaj napisal. Njegova dela so predvsem »Piano«, tri velikanske fuge

za klavir iz zgodnejše dobe ustvarjanja, in pa »Malenkosti«, 22 krajših skladb. Obenem s Kogojem je nastopil v slovenski moderni po prvi svetovni vojni tudi Matija Bravničar, ki pa se je s svojimi klavirskimi deli uveljavil šele po zadnji vojni. Med njimi so značilne »Étude« in »Caprice«, v veliki klavirski tehniki napisane skladbe, ter 10 komornih skladb za klavir. Manj so znane njegove mladinske skladbe.

Za pravilno vrednotenje skladateljev, ki so se pred zadnjo vojno, zlasti pa po njej posvečali klavirski kompoziciji, si je treba predočiti, da je razvoj vselej nekaj organsko živega. Zato ne drži, da je predvsem šolanje odločilno za skladateljevo usmerjenost. Tudi rojstne letnice povedo kaj malo, saj so bili mnogi starejši skladatelji vsaj do nedavna napredno usmerjeni, celo revolucionarji, nasprotno pa so mnogi mlajši postali umerjenejši.

Med slovenskimi skladatelji lahko govorimo o Škerjančevem in Osterčevem krogu, končno tudi o Kogojevem. Vendar bomo v zadregi, ko ne bo mogoče več iz teh izhodišč sklepati na slog in nadaljnji razvoj. Vsako opredeljevanje sodobnih ustvarjalcev je tvegano, ker so vzori in kompozicije same podvržene precej hitrim spremembam. Po drugi strani pa tudi poteze, ki so sicer jasne in ki se pojavljajo in morebiti celo izrazito ponavljajo v skladateljevem delu, le površno in enostransko kažejo prave vrednosti in vsebine.

Kogoj pravzaprav ni imel svoje »šole«, saj ni poučeval in ni mnogo občeval s širšim krogom skladateljev; kmalu je zbolel in je bil težko dostopen za izmenjavo misli. Vendar sta dva slovenska komponista, ki je o njiju mogoče reči, da pripadata Kogojevim vzorom, čeprav sta po svojem slogu zelo različna od njega in sta različna tudi med seboj: Srečko Koporc in Vilko Ukmar.

Koporčev način komponiranja je blizu Kogojevemu le po zunanji strani, po uporabi precej gostih kontrapunktičnih stranskih misli, ki z njimi prepleta svoj klavirski stavek. Posebno se to kaže pri Koporčevih zgodnjih delih, ki jih je priobčil v Novi muziki: v suiti »Iz dnevnika žalostnega tovariša«, »Menuetu iz male klavirske suite« in »Sonatini«. To pa še niso dognana dela. Pozneje se je skladatelj v izrazu bolj osredotočil, postal v ideji pomembnejši in oblikovno bolj prečiščen. To kažejo zlasti njegove »Časovne konture«. Ukmar je stopil v vrste skladateljev razmeroma pozno, a si je priporil vidno mesto, ker sta ga od vsega početka odlikovali iskrenost, lastna tudi Kogoju, in enaka poglobljena zavzetost za idejo, ki jo oblikuje. Kakor je torej pri Koporcu zunanja stran, ki ga veže s Kogojem, je pri Ukmarju čisto idejna, notranja poteza, ki sili, da ga vezemo z velikim ustvarjalcem slovenskega ekspresionizma. Tudi Ukmar se priznava k ekspresionistom. Tipičen za to je naslov njegovih klavirskih del, »Ekspresij«. Te vsebujejo tu pa tam impresionistične idejne elemente, namreč slikanje vtisov, čeprav konec koncev nismo čisto gotovi, ali se skladatelj s temi zunanje barvitimi sredstvi vendarle nekje ne izpoveduje. Po tem svojem obdobju je Ukmar krenil tudi po poti novejšje glasbe in napisal »Partenije«, v katerih skuša z novimi, motivično razbitimi in bolj barvno-ritmičnimi sredstvi ohraniti svojo pristno izpovednost.

V zvezi s Kogojem ne bi mogli imenovati nobenega drugega skladatelja več. Težko je reči, ali je bila temu vzrok Kogojeva osebnost ali njegov osebni slog ali so bili drugi razlogi za to, da ni moglo biti posnemalcev, kakor pri obeh drugih pomembnih skladateljih, Škerjancu in Ostercu.

Škerjancu precej časa nihče ni sledil, vsaj v klavirski kompoziciji ni bilo znamenj za to. Pač pa si je svojo šolo ustvaril proti koncu minule vojne in po njej. Med njegovimi učenci je Uroš Krek, ki pa v klavirski kompoziciji ni dal ničesar, kar bi bilo vredno omeniti. Zvonimir Ciglič je napisal nekaj dobrih klavirskih skladb, ki so izšle z naslovom »Male skladbe«. Pisane so v tradicionalnem, premišljenem slogu, v katerem vendarle tu pa tam pogleda na dan zvočna novost ali nenaden okret k presenetljivi barvno-ritmični spremembi. Poleg teh skladb, ki obsegajo »Malo suito«, »Nokturno«, »Ostinato«, »Študijo« in »Romanco«, je njihov avtor pozneje objavil še »Suito« v starem slogu. Janez Matičič je šel sprva po poti poznega Skrjabina, kar izpričujejo njegovi odlični »Preludiji«. Po študiju pri Nadji Boulanger pa se je Matičič postopoma preusmeril v zagovornika radikalnejših smeri. V tem razvojnem procesu je za »Preludiji« napisal še »Miniature variacije«, »Etude«, »Suito«, »Sonato«, »Etude za levo roko« in »Groteskne ples«. Njegov razvoj nikakor še ni zaključen. Med Škerjančevimi učenci je treba omeniti še Vlada Lovca z nekaterimi skladbami za klavir (»Tri groteske«, »Pet bagatel«) in Ivana Ščeka, ki obeta s svojimi »Osmimi baletnimi skicami« ugoden razvoj in se utegne razviti v pomembno izpovedujočo osebnost. Ostali Škerjančevi učenci pripadajo danes mlajši vodilni generaciji in so se od svojega učitelja zelo oddaljili.

V skupino radikalnih skladateljev starejše generacije se uvrščata Švara in Pahor. Danilo Švara je v skladu s svojo nemirno, venomer iščočo naravo že zgodaj komponiral klavirsko »Sonato«, pred drugo vojno eno od najbolj brezobzirnih slovenskih atonalnih del, ki ji šele danes moremo dati pravo ceno. Klavirska kompozicija je bila nato Švari nekakšna stranska dejavnost, saj se je uspešno posvečal komponiranju oper in simfonične glasbe. V svojem razvoju se je vzpel na zrelo stopnjo oblikovanja, o čemer pričajo tudi njegovi »Morceaux pour piano«.

Švara je bil deloma tudi Osterčev učenec. Pod vplivom te osebnosti so bili še številni slovenski skladatelji, ki so zvezani z Ostercem spremenili, predrugačili, preusmerili in izboljšali svoj način komponiranja. Eden od teh je Karel Pahor, ki je dal tudi klavirju nekaj pomembnih del, na primer »Arabeske«, »Slovensko suito«, razne skladbe za mladino in odlične »Koncertne etude«.

Obenem z rastočo kvaliteto skladb je raslo tudi število raznolikih načinov klavirskega stavka. Ne samo harmonskih sredstev, temveč tudi najrazličnejših prijemov klavirsko-tehničnih načinov v ožjem instrumentalnem pomenu. Za Ravnikom sta prva obogatila to področje Kogoj in Škerjanc. Tudi že prej omenjeni starejši skladatelji, predvsem Mirk in Premrl, so klavirski stavek postavljali dognano in neoporečno, pianistično zanimivo in dobro, a nova slogovna sredstva in večji razpon tehničnih možnosti, to in ono je najprej pri Škerjancu dalo Slovencem novo podobo klavirskih kompozicij. Skladatelj more bodisi iz prakse

bodisi iz intuicije sam pogoditi čim boljši klavirski slog. Tako je na primer pri Pahorju: njegove »Koncertne etude« povzemajo klavirski slog iz najvišjih stopenj tehničnih zahtev in so zato pomemben dosežek.

Iz Osterčeve šole je treba omeniti še dva komponista starejše generacije. Šivica in Lipovška. Pavel Šivic je po začetnih klavirskih kompozicijah, umetniško precej zrelo oblikovanih, od katerih je bila svojčas znana mična zbirka za otroke z naslovom »Mikijev god«, komponiral celo vrsto skladb. Mednje spadajo »Homimages«, posvečene šesterim različnim skladateljem, »Improvizacije«, ki so zaradi svoje izredne uporabnosti doživele že dva ponatisa, »Bodice« in »Bagatele«, bistri inventozni mali skladbi »Gospod Solfasi« in »Madame Dolare«. Šivic je šel v zadnjih letih po poti najradikalnejših eksperimentatorjev, a še vedno preudarno urejuje fantazijo in skuša dati v izpovedi pravo mero med idejo in obliko. Zato je mogoče od njega še mnogo pričakovati. Marijan Lipovšek je komponiral 20 mladinskih pesmi za klavir, »Sonatoc«, »Impromptuje«, »Variacije na narodno temo« in več miniatur.

Zametek novih smeri se je v slovenski glasbi pojavil deloma že s Kogojem, predvsem pa z Ostercom. Zato spada Slavko Osterc, ki je klasik slovenske moderne, v tisto generacijo, ki jo danes označujemo za napredno. Novost, ki jo je prinesel k Slovencem, je bila v vsem načinu, kakor je komponiral. V melodiki je ostal v posameznih glasovih večkrat tonalen, a je spletal to tonalnost v prosto zvezano tonalnost, ki je vselej zvenela zelo novo. Začel je uporabljati linearne melodične intervale v disonancah in nenavadnih okretih. V akordiki je hodil po atonalnih potih ali pa je dodajal tonalnim zvokom še druge tone, kar je bilo zvočno bolj novo kot še tako močno alterirani akordi iz starega diatonično-kromatičnega funkcionalnega sistema. Nov je bil Osterc tudi v oblikah, kjer je sicer šel skozi neoklasicizem, a ga je pot končno le privedla v tako imenovano atematiko. Klavirskih del nima mnogo. Kar jih je napisal, pa so značilna zanj, tako »Miniature«, »6 malih skladb«, »Pravljice«, »Arabske«, »Aforizmi«, »Koral in fuga« in še najbolj »Klavirski koncert s pihali«, ki odlično združujejo nekatere Osterčeve poteze v kombiniranju diatonike in atonalnosti.

Te vrste glasba, ki je nastajala okrog leta 1930 in pozneje, je še danes polna vpliva na mlajše generacije, dasi so se ji seveda pridružile še nove poteze in nova iskanja. Tako je na primer že drugačen in po svoje zanimiv Osterčev učenec Franc Šturm, ki je z »Miniaturami« in »Malimi klavirskimi skladbami« krenil v presenetljivi linearni tehniki na nova pota. Najpomembnejši med Osterčevimi učenci pa je gotovo Primož Ramovš. Ko se je izšolal pri Ostercu, je odšel h Caselli, kjer je privzel diatonično tehniko (»Suita za klavir«, »Scherzo«, »Preludij-pastoral in tokata«). Diatonične linije so postopoma postajale bitonalne in atonalne (»Sarkazmi«, »6 malih preludijev«, »Sonatina«, »Miniature«, »Mala suita«), dokler ni avtor prišel v čisto atonalnost in serialno ter eksperimentalno kompozicijo (»Variacije«, »Mali nokturno«).

Najmlajša vodilna generacija se je sicer poizkusila tudi na klavirskem področju, kaj bistveno novega pa tu ni dala, ker je težišče njenega dela v komorni glasbi. Morda je med izjemami Alojz Srebotnjak s svojo

»Invenzione variata«, zasnovano na serialni tehniki. Drugi skladatelji te generacije so komponirali za klavir manj, tako Ivo Petrić, Igor Stuhec, Milan Stibilj in Jakob Jež. V tej generaciji je tudi Pavle Merku, ki pa je napisal več klavirskih del (»Diversione e melodia«, »Preludij in fuga« št. 1 in 2, »Drobnice«, »3 skladbe za Evico«, »Dve glasbeni vezili«).

Sredstva, ki jih uporabljajo ti ustvarjalci, so precej nova. Skladbe so grajene po načrtnem, intelektualnem principu, ki je važnejši kakor navdih, ki črpa iz čustvenega razpoloženja. Oblikovanje, ki je vsakokrat novo, pri vsaki skladbi drugačno, je odločilno za nastanek, pa tudi za učinek skladb. Tonalna razmerja so opuščena tako v melodičnem poteku kakor tudi v vertikalnih srečanjih melodičnih linij. Melodika se krči na krajše in najkrajše motive, tone, zvoke, ki se v izrednih kontrastih dinamike in ritma menjavajo in šele kot celota dajo spoznati in razumeti svoj smisel.

V sodobni slovenski glasbi pa se nekateri skladatelji še vedno opirajo na tradicionalnejšo tehniko in na zvočni svet, ki ni tako nenavaden in nov. Med njimi so Samo Vremšak, Matija Tomc, Anton Lavrin, Aleksander Lajovic, Pavle Kalan, Josip Magdić in Dane Škerl.

Od preprostih začetkov pred 150 leti do danes slovenska glasba ni dala na klavirskem področju velikih del. Vendar je v tem času nastala literatura, ki je v splošnem ocenjevanju klavirske glasbe zahodne kulture ni več mogoče obiti. Gotovo je, da se bo odtod uspešno razvijala še naprej.

Viri in literatura

Rokopisno gradivo v Narodni in univerzitetni knjižnici, glasbeni oddelek.

Walter Georgii, Klaviermusik, Zürich 1950.

Georg Schünemann, Geschichte der Klaviermusik, Berlin 1940.

Dragotin Gvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I—III, Ljubljana 1958—1960.

Dragotin Gvetko, Stoletja slovenske glasbe, Ljubljana 1964.

Novi akordi I—XIII.

Nova muzika I—II.

Slovenska glasbena revija I—V.

Edicije Glasbene matice, Državne založbe Slovenije in Društva slovenskih skladateljev.

SUMMARY

Because of the scarcity of archival material there survives no direct evidence of such music having been written in Slovenia until the 18th century, though it is highly probable that organists and harpsichordists, of whose work we know indirectly, wrote keyboard music apart from that for organ. This is proved on one hand by the modest reports of performances on such instruments and by the scores, which all demand the inclusion of a basso continuo. Reports on musical life in Slovenia provide that the harpsichord was as popular as any other instrument, so we can conclude that music must have been written for it. It was only towards the end of the 18th century that musical classicism began to influence Slovene musical life and from this period

we have the first surviving piano composition, Anton Tomaž Linhart's Mazurka. The contribution of the first decades of the nineteenth century consisted mostly of dances. Soon, with the increase of national consciousness, especially after 1849, patriotic compositions began to appear. At first these were the former dances with new Slovene titles. Longer paraphrases and fantasies on national songs soon began to appear. Of great importance is the activity of Czech musicians living in Slovenia whose knowledge and professional skill had great influence in perfecting the technical abilities of local composers. With *Novi akordi*, the musical periodical (1901—1914), Slovene piano music began to take shape; although at first the compositions in the periodical harked back in form and title to the thinking of the past century, their content gradually deepened. Towards the end of *Novi akordi* the Slovenes had piano pieces modern enough for their time (Janko Ravník). After the first world war Lucijan M. Škerjanc began to compose for piano. A new impetus was given by Slavko Osterc, who introduced modern tendencies into contemporary Slovene music. He has also written characteristic piano pieces and his musical orientation even now influences the younger generation. For the development of piano music, composers who have emerged from the school of Škerjanc and Osterc are important. In its achievements Slovene piano music today ranges itself with European piano music not only as regards form as it did with the generation of *Novi akordi* but also in content.

DRAMATURŠKA IN KOMPOZICIJSKA ZASNOVA KOGOJEVE OPERE »KAR HOČETE«

Borut Loparnik

Kogoj se je operne oblike lotil trikrat: prvič ob Prešernovem »Krstu pri Savici«, drugič ob »Črnih maskah« Leonida Andrejeva in tretjič ob Shakespearovi komediji »Kar hočete«. Posvetil ji je največ ustvarjalnih moči in bila mu je osrednje delovno področje; trije načrti, med katerimi je uresničil le »Črne maske«, tudi časovno opredeljujejo njegov dramaturški, kompozicijski in umetniški razvoj.¹ Kdaj se je odločil za Shakespearov tekst, natančno ni mogoče dognati.² Prve zanesljive podatke najdemo v intervjuju junija 1928: »Pripravljam pa komično opero »Kar hočete«, katero bom lokaliziral in v njo vpletel tudi narodno pesem.«³ Da ta čas ni komponiral, temveč verjetno šele razmišljal o delu, dokazuje odlomek naznanila za krstno uprizoritev »Črnih mask« deset mesecev pozneje.⁴

Kaže, da so ga zadrževale skrbi med pripravi na premiero, vrh tega je napisal nekaj krajših skladb. Do maja 1929⁵ zato skoraj gotovo ni končal več kot okvirni načrt opere; preostala so mu torej tri leta, približno toliko, kot je rabil za »Črne maske«.

Na prvi pogled je videti nenavadno, da se je po Andrejevu lotil komičnega teksta, toda že kratek pregled njegovega opusa pokaže, da je bila scherzoznost umetniške vsebine problem, s katerim se je spopadal

¹ Gl. o tem tudi Klemenčič I., Marij Kogoj — Črne maske (diplomska naloga) in Loparnik B., Marij Kogoj — kritik (dipl. nal.), str. 66—67.

² Prvič so to delo uprizorili v Ljubljani 4. V. 1923 v Župančičevem prevodu, ki je izšel tri leta pozneje (1926) v založbi Tiskovne zadruge. Na svojem izvodu te knjige si je Kogoj v glavnih potezah izoblikoval libreto, vendar pa je v zapuščini ohranjen tudi listek z rkp. 2. pr. I. dej. v nemščini (z nekaj, očitno pozneje pripisanimi stavki iz naslednjih prizorov) ter dva listka o razvrstitvi prizorov v II. dej., kjer so osebe spet zapisane po nemško, z nekaterimi slovenskimi besedami. Grafološka analiza Antona Trstenjaka domneva, da je pisava zgodnejša kot opombe v natisnjem Župančičevem prevodu, kar dovoljuje misel, da se je Kogoj morda ukvarjal z načrti za komično opero po Shakespearovi komediji že pred njeno slovensko izdajo.

³ SN LXI, št. 137, 16. VI. 1928 — »Kaj ustvarjajo in snujejo naši umetniki. Nadaljevanje zanimive ankete o delovanju pionirjev slovenske kulture. Marij Kogoj.«

⁴ SN LXII, št. 97, 29. IV. 1929 — »Kogoj: Črne maske: »... Če lahko kaj izdamo, povemo še to, da se g. Kogoj peča z mislijo komponirati Shakespearjevo »Kar hočete'...«

⁵ »Črne maske« so prvič izvedli 7. V. 1929.

domala ves čas ustvarjanja.⁶ Shakespeare, tudi če dramaturški osnutki v nemščini niso bistveno starejši, pomeni zato le največji načrt, ne nove poteze Kogojeve skladateljske fiziognomije. Verjetno pa so bili vzroki tudi psihološki: po velikem naporu ob nedvomno osebno-izpovednem slikanju duševnih stisk vojvode Lorenza je njegova notranjost terjala sprostitvev in narekovala drugačno, psihično manj zahtevno, vendar glasbeno dovolj vabljivo snov. To tezo potrjuje zbor »Vrabci in strašilo« iz 1927. leta. — Kaj je odločalo pri izbiri besedila, iz ohranjene zapuščine ni razvidno. Brez dokazov smo, ali je Kogoj nihal med različnimi možnostmi ali pa ga je komedija »Kar hočete« že ob prvem srečanju pritegnila tako, da ni več iskal boljšega oziroma drugačnega teksta.⁷ Vsekakor mu je Shakespearovo delo nudilo mnogo priložnosti za muzikalno izpoved: polno je situacijske, deloma tudi karakterne komike, ki jo je v libretu skušal še poglobiti, gotovo pa so ga zanimali tudi lirični prizori in zlasti Norčeve pesmi, ki so mu bile nedvomno blizu. Renesančna komedija je potemtakem ustrezala njegovim namenom, še več, imela je večino potez, o katerih je sodil, da jih glasba more izražati.⁸ Čemu jo je hotel predstaviti v domače okolje in uporabiti v njej ljudske pesmi, ne vemo. Morda ga je spodbudila opomba, da se dejanje »godi v ilirskem mestu in na bližnji morski obali«, vendar je bolj verjetna in bliže Kogojevemu umetniškemu bistvu misel, da mu je uporabo folklorne narekovalo vzdusje nekaterih prizorov in je torej ob našo obalo predstavljeno dejanje samo posledica glasbeno-vsebinskih zakonitosti, kakršne si je našel kot samosvoja ustvarjalna osebnost.¹⁰

⁶ Prvič ga zasledimo v želji, da bi napisal schenzzo za glas in klavir, iz katere se je rodil samospev »Res, če me ne maraš« (M. Kogoj, Samospevi za glas in klavir, Ljubljana 1964; gl. urednikovo opombo in pismo avtorja teksta Antona Batagelja z dne 28. XI. 1963 J. Ježu o nastanku skladbe v privatnem urednikovem arhivu). Komičnost srečamo tudi v odlomkih iz scenske glasbe h »Kraljestvu palčkov« J. Ribičiča, v nekaterih Otroških pesmih (zbornik »Otroške pesmi«, Trst 1924), v zboru »Vrabci in strašilo« na Župančičevo besedilo (Nova muzika I, št. 3, s pripisano letnico 1927) in še drugod.

⁷ Tako se je zgodilo ob »Črnih maskah«; pred »Bogomilo« pa je dolgo iskal primerno snov in se šele potem odločil za Prešernov »Krst pri Savici«. Prim. I. Klemenčič, op. cit.; B. Loparnik, op. cit.

⁸ »Glasba izraža vse, kar spada v čas in nosi vse lastnosti značajev, vsako stanje, mir ter vsako pregibanje, od počasnega do najhitrejšega, zaporedno in istočasno, vsako barvo, vse nijanse, svetlobo, temo, vsaki duh, ton, značaj in vse notranje lastnosti v vseh stopnjevanih: strah, mehkobo, pomirjenje, pričakovanje, presenečenje, veselje, odločnost, norost, pobožno vdanost, otožnost, vznemirjenost, pobitost in ljubko sladkost.« (M. Kogoj, O umetnosti, posebno glasbeni, Dom in svet XXXI, str. 93.)

⁹ Na eni izmed skic je napisal: »I. dejanje I. Pristanišče (Sušak)«.

¹⁰ »Narodnim napevom ni pripisovati važnosti toliko kot umetninam, ampak kot kriteriju za karakterizacijo v prejšnjih dobah živečih rodov, kot objektu, ob katerem lahko študiraš sestavne elemente ljudske psihe... Slovenec je lirično razpoložen, zgane ga vsaka senca, vsak še tako rahel giblaj, pogovarja se z melodijo in tolaži. Lahko se reče, da v njem prevladujejo lastnosti, ki so po svoji barvi bolj ženske. Otožnost, resignacija, zamišljenost na eni strani a na drugi prisrčnost, šegavost, veselost.« (M. Kogoj, O narodni pesmi, DS XXXIV, str. 128, 174.) V skladu s to mislijo je uporabil ljudske napeve v komičnih in liričnih prizorih. Ni ga motilo različno družbeno poreklo nastopajočih, sledil je psihološki, čisto glasbeni vsebini dejanja.

V zapuščini je ohranjenih 67 oštevilčenih strani na čisto prepisanega klavirskega izvlečka in 30 strani čistopisa, ki sodi v II. dejanje.¹¹ Dalj očitno ni prišel, saj je tudi med skicami le nekaj bežnih osnutkov za III. in IV. dejanje.¹² Če pomislimo, da je ostala nedokončana že 2. slika II. dejanja, da je v tretji glasbeni višek (Norčeva pesem »Jaz sem tih, jaz sem tih, smrt«) le nakazan, da je zadnja, pa samo v klavirskem partu, komaj začeta, čeprav bi, po skicah sodeč, morala postati obsežen finale, da je instrumentalni, zlasti pa vokalni del tega dejanja marsikje nejasen (domneve, da je čistopis polovičen in so se osnutki pozneje izgubili, ni mogoče dokazati), da celo v I. dejanju manjka nekaj verjetno sploh ne napisanih mest — potem je treba odgovoriti, zakaj Kogoj v približno enakem obdobju, kot ga je potreboval za »Črne maske«, ni končal po obsegu krajšega dela, čeprav ga umetniško ni pritegnilo manj kot drama Andrejeva. Grafološka analiza skladateljevih rokopisov dokazuje, da segajo prvi bolezenski znaki v leti 1921/22 in da je Kogoj v času opere »Kar hočete« duševno že močno bolna, razkrojena osebnost.¹³ Medicinsko simptomov ni mogoče klasificirati kot shizoidno obolenje, temveč kot pravo shizofrenijo, kot popoln razpad duševnosti, ki že pred dokončnim izbruhom zelo ovira kontinuirano umsko, zlasti ustvarjalno

¹¹ Že v oštevilčenem čistopisu, ki ni povsod izdelan do kraja (prehodi med prizori, zaključek I. dej.) in ga je od 1. do 9. in na 27. str. pozneje popravljaj in znova prepisal (str. 1—6, takt 6), kmalu zmanjka taktic (str. 16, 22, 24—25, 28—35, 37—44, 49—56, 59—65; zadnji dve str. sta prazni), še prej pevskih linij (str. 11, 12, 13—14, 15—16, 18—22, 46, 54—55, 59—61, verjetno 62—65) in ponekod celo klavirskega parta (str. 16, 22, ? 25, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 40, ? 41, ? 42, 44, 48, ? 50, 56—58, 61—65). Kaže, da si je načrtal takte ali vsaj napisal ključe, preden je začel prepisovati, pa potem ni delal dosledno, morda mu izpuščeni odlomki v osnutkih niso več ugajali in jih je hotel popraviti ter prepisati pozneje; so manjkali že v skicah? Ni jasno, zakaj se je odločil za čistopis, toliko manj, ker je ponekod pozabil celo na prostor za pevske parte in je osnutke (kot pri »Črnih maskah«) po prepisu verjetno uničil. Kar je ohranjenih (gl. mapo »Kogoj — Kar hočete« v skladateljevi zapuščini), se tako razlikujejo od čistopisa, da jih veže z njim pravzaprav samo še besedilo in kak domislek. Analiza dokazuje, da so res nastali prej, manj poglobljeni so, manj izraziti v melodični dikciji in skromnejši v izpeljavah motivov, vendar je težko sprejeti misel, da je Kogoj ob samem prepisovanju tako bistveno spreminjal fakturo. Kolikor vemo, to ni bil njegov način dela; tudi ohranjeni osnutki ter popravki I. pr. I. dej. dokazujejo, da je prvotna zasnova le počasi in trudoma dozorevala.

Se manj domnev dovoljuje 30 neoštevilčenih str.; ločiti jih moramo v tri dele: v samostojen, odtrgan list, na katerem je začetek II/4 (pri Shakespearu II/5) z uvodno glasbo in prvimi takti Tobijevega foxtrota, na 10 listov, ki sodijo v isti prizor in so verjetno neposredno nadaljevanje (manjkajo vse taktice, pevski parti z besedilom, navodila za izvajanje, ki jih je tudi v oštevilčenem čistopisu bore malo, manj celo kot v konceptih); tretji del, 5 listov (in 3 neuporabljeni) je, sodeč po ohranjenem zasnutku in deloma vpisanem pevskem partu, slaba polovica II/3 (pri Sh. II/4): brez taktic pa razmeroma več navodil za izvedbo.

¹² Motiv bitja ure (Sh. opomba k Olivijinemu tekstu v III/1, str. 62), nepopolna skica za pričetek IV/2 (po Sh.) ter začetek Norčeve pesmi ob koncu V. dej. (po Sh.). Da je delo končal z II. dej., dokazujejo tudi opombe v libretu (tiskani izvod komedije v zapuščini) za IV. in V. dej.; v komponiranih prizorih jih ni toliko, manjkajo pa tudi v III. dej., ki ga je dramaturško predelal.

¹³ Na mojo prošnjo je analizo opravil Anton Trstenjak. Njegove ugotovitve navajam po lastnih zapisih.

delo.¹⁴ Iz takega zornega kota je mogoče razumeti ne samo pomanjkljivosti čistopisa in njegove kompozicijske vrzeli, temveč tudi vzroke, zaradi katerih je opera ostala torzo. Ta torzo sicer dovoljuje domneve o stilno-kompozicijskem in izpovednem razvoju, ne more pa jih več potrditi.

Shakespeareova komedija šteje pet dejanj. Prva tri imajo po pet, četrto tri in zadnje en sam prizor. Osebe so razdeljene v dve skupini (Kogoj jih je imenoval »dve hiši«¹⁵), iz katerih raste dvojje med seboj prepletenih dogajanj in z njima situacijsko-komični zapleti. Vez med taboroma je Norec, najbolj poetična in s filozofskimi sentencami prepletena vloga. Izrazito karakterne komične poteze kažeta vitez Bledica in Olivijin dvornik Malvolio,¹⁶ njuno nasprotje so Orsino, Olivija, plemiča v Orsinovi službi (Valentin, Curio), Antonio in Pomorski kapitan, vsi drugi pa se tako ali drugače znajdejo v smešnih okoliščinah. Glasbeno-dramaturško sta primerni za oblikovanje obe bistveni značilnosti komedije: lirični prizori, ki nihajo od otožnega sanjarjenja in prvih ljubezenskih vzgibov do čiste sreče izpolnjene ljubezni, ter duhovito Norčevo pletenčenje in potegavščine neugnanih veseljakov, iz katerih nastajajo komične prigode. Kompozicijsko se torej ponuja bogata izbira oblik, razporejenj in slikovitih nadržbnosti; Kogojeve opombe in skice kažejo, da jih je hotel dodobra izrabiti. Predvsem so ga mikali komični prizori;¹⁷ to nam odkriva osnovno ustvarjalno pobudo in hkrati skoraj neznano potezo njegovega dela, solistično oblikovane ansamble. Zelo pozorno in tenkočutno je naslikal lirične trenutke, občutja torej, ki so mu bila blizu že od prvih skladateljskih poizkusov,¹⁸ glasbeno pa je hotel zajeti tudi za Shakespeara značilne hitre menjave žalosti in humorja, resnobe in veselja; ker v komediji »Kar hočete« razen v zaporedju prizorov niso posebno izrazite, jih je v libretu poudaril in njim na ljubo ponekod zgostil dogajanje.¹⁹

¹⁴ Naslanjam se na psihiatrično analizo v razgovoru z Jankom Kostenapflom.

¹⁵ Gl. str. 5 tiskanega Župančičevega prevoda (v nadaljevanju: libreto); zanimivo, da ni opredelil Sebastijana in Antonia, ki sta sicer res nekoliko tuj element, a pri Shakespearu dovolj jasno vezana na »hišo« Orsina.

¹⁶ Prvotno je Kogoj značaje in njih dramaturški pomen razumel drugače (gl. cit. mapo): med »resne« je prištel Orsina, med »komične« Malvolia (»karakteren«), Tobijo Riga (»ga lomi«), Andreja Bledico (»ga lomi«) in Marijo, »napol« resna sta se mu zdela Norec in Olivija. Med komponiranjem je tudi vitez Bledica dobil karakterne komične poteze in šele primerjava z Malvoliom v prizorih, kjer se uveljavijo smešne plati njegovega značaja (II/5, III/4, IV/2), bi nam pokazala, ali je Kogoj karakterno komiko pojmoval drugače.

¹⁷ Duet Tobija Rig-Marija in Andrej Bledica-Tobija Rig (I/2) in ansambel v II/2 (Soba v Olivijini hiši, s pripisom »krokarija«; pri Sh. II/3). — Med gradivom je tudi precej zanimivih opomb. Iz koncepta I/2, str. 13 je razvidno, da je hotel part Andreja Bledice popestriti z jecljanjem. Zamisel je opustil in jo srečamo le bežno, kot karikiranje pijanega Tobije Riga v II/2 (gl. čistopis, str. 50). — Precej je dramaturških opomb, ki dokazujejo skrb za komične nadržbnosti.

¹⁸ Ne v libretu ne v beležkah ni (kompozicijskih ali dramaturških) opomb za lirične prizore.

¹⁹ Prehod med I/1 in I/2 so 3 takti, prehod med II/1 in II/2 je celo neposreden, čeprav gre obakrat za zelo divergentna razporejenja. — Že v I/1 spremlja razgovor med Violo in Pomorskim kapitanom vesela pesem odhajajočih mornarjev (mogoče je Kogoj pri tem bolj kot združitev nasprotujočih si razporejenj zanimal zvočni, kompozicijski učinek kratkega dueta ob oddaljujočem se moškem zboru brez orkestralne spremljave), zelo izrazito je nihanje med resnostjo in komiko v duetu Olivija-Norec na začetku

Izmed oseb je izpustil eno samo, Curia, plemiča v Orsinovi službi; »dvorjani, duhovnik, mornarji, biriči, godeci in spremstvo«, ki jih navaja Shakespeare, ostajajo večidel uganka: razen za zbor mornarjev v gradivu ni zanesljivih podatkov o njihovih nastopih, čeprav je zboru, moškemu in mešanemu, brez dvoma hotel odmeriti pomemben delež, računal pa je tudi na balet.²⁰ — Pevska zasedba terja 3 soprane, 1 alt, 2 tenorja, 2 baritona in 2 basa, razen tega dve govorni vlogi (po Kogoju: Sprechrolle) in enega »posnemača«, ²¹ torej 13 oseb. Takšen je bil verjetno prvotni načrt, ²² med komponiranjem pa se je nekoliko spremenil. Pomorski kapitan v 1. sl. I. dejanja ni govorna, temveč baritonska vloga in skoraj gotovo bi tudi Antonio dobil pevski part, saj je njegov delež v razpletu dogodkov še večji; domnevamo lahko, da bi Kogoj verjetno tudi Fabijana, čigar vloga v libretu presega meje »posnemača«, zamenjal s pevcem. Ostalo razdelitev dopolnjuje čistopis: Malvolio, Andrej Bledica in Tobija Rig se gibljejo v običajnih glasovnih mejah, prav tako Viola (lirični sopran) in Marija, čeprav seže ta v nižinah čez ustaljeni obseg. Najbolj zahtevni sta vlogi Olivije in Norca; prva terja razpon g—b², druga (zelo eksponirana v višinah) F—e¹. Skladatelj se torej ni oziral na zahteve

I/3 (str. 27-30 oštevilčenega čistopisa). Kako skrbno se je pripravljaj na tragikomični duet med Norcem in Malvoliem v IV/2, dokazujejo opombe v libretu, večkratne korekture teksta in ritmična skica Norčevega besedila (libreto, str. 90; podobna skica je le še na str. 86). — Tudi na listkih z zasnutki najdemo dve zanimivi beležki: »Ave maris stella + Vesela pesem« (za I/1, ki ga je pozneje izoblikoval drugače) in »Mornarji pri Slonu pojejo živahno pesem« (gre za prizor, s katerim je hotel nadomestiti II/1 in III/3 — gl. op. 27).

²⁰ Ne v I/2 ne v II/3, kjer Shakespeare predpisuje spremstvo, ni uporabljen zbor; Kogoj si verjetno ni zamišljal praznega odra (še celo ne v II/3, kjer nastopajo muzikanti), zato je skrb za popolno scensko podobo le prepustil režiserju. Bolj določno kažejo na zbor opombe v libretu V. dej.: na str. 105, pred Sebastijanovim nastopom, je menda kot intermezzo predvidel pesem »Vsi so prihajali«, na str. 109 »komičen zbor (ensemble)« in večkrat je pri posameznih stavkih pripisal »vsi«, čeprav lahko oboje razumemo tudi za osebe, ki so tačas na odru. — V prvih dveh dejanjih nastopi mešani zbor v predigri in 2 medigrah (I/2-I/3 in II/3-II/4, obakrat za zaveso), beležke pa kažejo, da je imel v mislih tudi (ženski) zbor v III/2 (na odru?), da je razmišljal o »ariji z zborom«, o »solo melodiji + zbor unisono« in o plesih »solistov zbora baletac«.

²¹ Fabijan; mišljen je očitno posnemovalec, oponašalec, torej pantomimična vloga, vendar (po libretu) z dovolj obsežnim govorjenim deležem. Žal so prizori, kjer nastopa, ostali nedokončani.

²² Libreto, str. 5 s Kogojevimi pripisi:

Orsino, vojvoda ilirski	— Bariton 1
Sebastijan, mlad plemič	— Sopran 1
Antonio, pomorski kapitan, Sebastijanov prijatelj	— Sprechrolle 1
Pomorski kapitan, Violin prijatelj	— Sprechrolle 2
Valentin, plemič v vojvodovi službi	— Bas 1
Vitez Tobija Rig, Olivijin stric	— Bariton 2
Vitez Andrej Bledica	— Tenor 1
Malvolio, Olivijin dvornik	— Tenor 2
Fabijan } v službi pri Oliviji	— Posnemač
Norec }	— Bas 2
Olivija, grofica	— Alt 1
Viola, Sebastijanova sestra	— Sopran 2
Marija, Olivijina hišna	— Koloraturen sopran 3

izvedbe, v melodični dikciji je, kot vselej, sledil globlji, glasbeno-vsebinski resničnosti izpovedi. Da je skrbno pazil tudi na kolikor mogoče učinkovit odrski videz, dokazuje vloga Sebastijana, ki jo je namenil sopranistki, brez dvoma zato, da bi bila zamenjava z Violo, na kateri sloni dovršen del komedije, kar najbolj popolna.

Ohranjeni zapiski in dramaturške korekture besedila pričajo, da je libreto temeljito pripravljaj; po eni strani ga je k temu gnalo verjetno spoznanje, da komedija, taka kot je, ni primerna za operni oder, po drugi si je ob »Črnih maskah« nabral mnogo dragocenih izkušenj, zlasti potem, ko jih je bilo treba pripraviti za uprizoritev. Iz libreta in beležk na posameznih listih razberemo, da se je teksta loteval večkrat, se pogosto vračal na že pripravljene prizore, jih znova predeloval ter skušal kolikor mogoče strniti dogajanje, ne da bi prizadel katero bistvenih značilnosti predloge. Delo je teklo v dveh smereh, brez dvoma vzporedno: hotel je kar najbolj skrajšati besedilo in posamezne prizore smiselno razporediti ali združiti v nove enote. Že v libretu je tekst zato zgoščen, primerjava s čistopisom pa pokaže, da ga je še med komponiranjem krčil, izpuščal nepotrebno, spreminjal besedni red, povezoval in s tem krajšal stavke ter le redko dodajal vsebinsko nepomembne, samo za glasbeno oblikovanje nujne besede.²³

Prav tako skrbno, morda celo večkrat, se je lotil dramaturške obdelave celote. Odločil se je za štiri dejanja in hotel povezati zadnji dve (obe sta kratki, peto celo en sam prizor, ki bi v operi težko zaživel samostojno,

²³ N. pr.: Shakespeare, I/5, str. 27-28:

Viola: Premila gospodična —

Olivija: Blagodejen nauk in marsikaj bi se dalo reči o tem. Kje je zapisano vaše besedilo?

V.: V Orsinovem srcu.

O.: V njegovem srcu! V katerem poglavju njegovega srca?

V.: Da odgovorim po metodi, v prvem poglavju njegovega srca.

O.: O, brala sem ga: to je krivoverstvo. Drugega nimate povedati?»

Kogoj, libreto, I/3, str. 27-28:

Viola: Premila gospodična —

Olivija: Kje je zapisano vaše besedilo?

V.: V Orsinovem srcu.

O.: V katerem poglavju njegovega srca?

V.: Odgovorim po metodi, v prvem.

O.: Drugega nimate povedati?

Kogoj, čistopis, str. 37:

Viola: Premila gospodična —

Olivija: Kje je zapisano vaše besedilo?

V.: V Orsinovem srcu.

O.: V katerem poglavju?

V.: V prvem.

O.: To je krivoverstvo.

Največkrat dodaja Kogoj originalu le vzklike in medmete, bolj redko zamenja stavke. N. pr.: Sh. I/3, str. 12: »Vitez Tobija: Kaj šmenta misli moja nečakinja, da si smrt svojega brata tako k srcu žene? Jasno je, da žalost življenje podjeda.« — Kogoj, libreto: »Vitez Tobija: Hvala bogu, da je konec te nevihte.« — Koncept na tem mestu manjka, v čistopisu, str. 9: »Uf, uf! Da nevihta je končala, ta nevihta, ta nevihta, da je le končala! Živijo!« Včasih je besedilo razdeljeno med več oseb.

a je primeren za učinkovit finale).²⁴ Najtežje je bilo vprašanje majhnih prizorov z obrobniimi osebami, ki dejanje samo dopolnjujejo: v operi bi povzročali pogoste zastoje in slabili učinkovite vzpone (oba prizora v Orsinovi palači iz I. in prizor Sebastijanovega prihoda v Ilirijo na začetku II. dejanja). Kogoj se je dobro odločil. Orsino nastopi prvič šele sredi II. dejanja, ko že vemo za njegovo neuslišano ljubezen do Olivije in za čustva, ki jih je zbudil v Violi; njegov prizor je dramaturško utemeljen oddih med razposajenim popivanjem vesele trojice (Bledica, Rig, Norec) in spletko zoper domišljavega Malvolia, s katero se dejanje konča.²⁵ Težje je dognati, kam je hotel uvrstiti prvi Sebastijanov nastop. Verjetno je nameraval najprej obdržati zaporedje izvirnika²⁶ in je šele pozneje, morda med samim komponiranjem, spoznal, da je za smiselni razvoj II. dejanja njegov nastop brez pomena, da zavira potek, ki ga kratko srečanje Viole in Malvolia (II/1) odlično povezuje. V čistopisu je zato Shakespearov 1. prizor izpuščen. Dramski lok obeh dejanj (ekspozicija komedije in njen prvi vzpon) je s tem dobil najboljšo, najbolj zgoščeno obliko, dramaturške skice na posameznih listkih pa dokazujejo, da se je odločil zanjo po temeljitem premisleku.²⁷ Logična posledica je seveda nastop Antonia in Sebastijana v III. dejanju, kjer je njun prizor vsebinsko upravičen in dramaturško potreben, zlasti ker bi ga Kogoj moral razširiti, oba prizora pred njim pa je hotel združiti v novo celoto.²⁸

²⁴ Na enem izmed listkov je tale zasnutek:

Dejanje IV

Slika I.

Kapela Kletka Vhod v hišo Olivije

Kreganje pretep marš uspavanka

Kvartet Duet Solo

Lepota

Slika II

Kapela, kletka in vhod so brez dvoma prizorišča, kakor si jih je zamislil Kogoj, zato so zapisana v obratnem vrstnem redu, kot si sledijo pri Shakespearu. Ker se z njimi IV. dej. konča, je lahko »Slika II« le edini prizor V. dej. Kaj pomeni »Lepota«, ni jasno.

²⁵ Gl. o dozorevanju te razdelitve opombe v libretu ter na posebnem listu v cit. mapi. Ob prvem nastopu Orsina (II/3) niso uporabljeni verzi ali misli iz prizorov I. dej., kjer nastopa, čeprav je Kogoj prvotno imel tak namen.

²⁶ V libretu ni opomb, da bi II/1 sodil kam drugam; besedilo ni prirejeno nič manj skrbno kot drugod in, z novimi spremembami, prepisano celo na poseben listek. Na njem si je Kogoj, brez dvoma prej, razdelil prizore III. in IV. dej. ter pustil Sebastijanov nastop v III. dej. tam, kamor ga je postavil že Shakespeare, v 3. sl.

²⁷ Ohranjene so tri verzije: združitev 1. in 2. pr. II. dej. s 4. pr. I. dej., povezuva 1. in 2. pr. II. dej. ter zveza zadnjega (pri Sh. petega) pr. II. dej. s prvim. Zlasti pri slednji je verjetno odločala slikovitost odrskega dogajanja v zamišljenem scenografskem okolju: Olivijin vrt, kjer Marija in njeni pajdaši nastavijo Malvoliju pismo, je ob cesti, na kateri naj bi se poslovila Antonio in Sebastijan (glasbeno mikaven kontrast!).

²⁸ O razvoju te zamisli je v gradivu več podatkov (n. pr.: »III. dej. — 1. in 2. slika skupaj«) in jo potrjujeta tudi naslednji rešitvi:

III.

Olivijin vrt (dvorana)

Soba Olivije

Sebastijan Antonio

Oli[vi]ji[n] vrt

in

3. dej.

1 2 (Vrt + Soba)

3 Cesta

4 5 (Cesta + Vrt)

Skoraj gotovo sta nastali v navedenem zaporedju. Kakšno obliko naj bi dobil Sebastijanov nastop, iz zapiskov ni docela jasno. Vsekakor bi moral povezati vsebino II/1 in

Z rešitvijo dramaturške vloge Orsina ter Sebastijana in Antonia je Kogoj uskladal vsa bistvena vprašanja libreta. Zaporedja prizorov v IV. dejanju bi verjetno ne spreminjal, ker so dogodki povezani logično in odlično nadaljujejo njegovo varianto III. dejanja, kako in koliko pa bi bil skrčil zadnjo sliko (V. rejanje), iz ohranjenega gradiva ne moremo razbrati.²⁹ Končni načrt dejanj je naslednji:

- I. dejanje: 1. slika — Morska obala (? Sušak)
Viola, Pomorski kapitan, mornarji
2. slika — Soba v Olivijini hiši
Tobija Rig, Marija, Andrej Bledica
3. slika — Soba v Olivijini hiši
Olivija, Norec, Malvolio, Tobija Rig, Marija, Viola
- II. dejanje: 1. slika — Cesta
Viola, Malvolio
2. slika — Klet v Olivijini hiši
Andrej Bledica, Tobija Rig, Norec, Malvolio, Marija
3. slika — Soba (? dvorana) v vojvodovi palači
? Valentin, Orsino, Viola, Norec, godci
4. slika — Olivijin vrt
Tobija Rig, Andrej Bledica, Fabijan, Marija, Malvolio
- III. dejanje: 1. slika — ? Olivijin vrt
Norec, Viola, Andrej Bledica, Tobija Rig, Fabijan

III/3, torej predstaviti Sebastijana kot brodolomca in Violinega brata ter razložiti njegov odnos do Antonia, z Antonievo zgodbo vred in sprejemom denarja, na katerem sloni nadaljnji zaplet. Tako je dogodke razčlenil tudi Kogoj in sklepamo lahko, da bi bil njih zaporedje uresničil; vprašanje je le, ali bi prizor prestavil v gostilno pri Slonu, kot namigujejo nekatere beležke, ali ne. Obe ohranjeni scenografski skici upoštevata to gostilno, o kateri govori Antonio v III/3, in ker je tudi iz nekaterih opomb mogoče razumeti, da je imel Kogoj v mislih shakespearsko sceno, torej odrski prostor, v katerem določajo okolje le najnujnejši elementi, postane teza o novem prizorišču dovolj sprejemljiva. (Shakespearsko sceno je poznal iz ljubljanskih režij Osipa Sesta; prvič jo je lahko videl v »Othellu« 7. III. 1923, torej dva meseca pred premiero »Kar hočete«. Intermezzo med I/2 in I/3 zato ni izhod za silo, temveč glasbeno dopolnilo in poglavitvev odrskega vzdušja.) Umetniško bi mu taka odločitev ponudila vabljive, v izvirniku neizrabljene elemente, kar misel potrjuje.

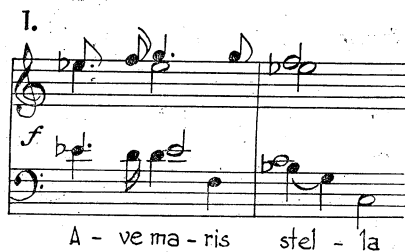
O dokončnem preoblikovanju ostalih prizorov III. dej. dovoljuje gradivo tele zaključke: skladatelj je upošteval vse možnosti in segel celo globlje v Sh. tekst; dvoje skic priča, da je hotel združiti v prvo sliko 1. pr., 2. pr. do nastopa Marije ter nastop Andreja Bledice iz 4. pr., torej vso spletko Tobije Riga zoper Bledico, preden se izteče v dvoboj z Violo — v drugo srečanje Viole in Olivije iz 1. pr. ter 4. pr., kolikor zadeva dogodke okrog Malvolia — v zadnjo pa komične priprave na dvoboj viteza Andreja in Viole iz 4. pr. ter ves 5. pr. Taka razdelitev bi dala Sebastijanovemu prvemu nastopu pri Slonu popolno verjetnost in bi ga, z Antoniem vred, logično vpletla v dogajanje. Novo zaporedje prizorov terja nekaj »notranjih« sprememb in popravkov v besedilu, ki jih Kogoj žal ni več napravil, zato ne moremo z gotovostjo trditi, kako bi se bil končno odločil; večja strnjjenost, ki je zakon operne dramaturgije, oblika I. in II. dej. ter prizor »pri Slonu«, ki ga je glasbeno verjetno mikal, dovoljujejo tezo, da bi se bil oprijel te nove razdelitve prizorov.

²⁹ O IV. dej. najdemo v skicah dvoje načrtov. Prvega je verjetno zavrgel že med delom, drugi predvideva 1 + 2 (Cesta + Soba) in 2 + 3 (Soba + Vrt), kar skoraj gotovo pomeni, enako kot ostale opombe na tem listku, le scenografski osnutek, ker je povezuje vsebinsko nelogična.

2. slika — ? Soba v Olivijini hiši
Olivija, Viola, Malvolio, Marija, ?Tobija Rig, ?Fabijan
3. slika — ? Gostilna pri Slonu
Sebastijan, Antonio, mornarji
4. slika — ? Olivijin vrt, cesta poleg vrta
Viola, Tobija Rig, Fabijan, Andrej Bledica, Antonio, sodni sluge

- IV. dejanje: 1. slika — Cesta poleg Olivijinega vrta
Sebastijan, Norec, Andrej Bledica, Tobija Rig, ?Fabijan, Olivija
2. slika — Kletka
? Marija, Tobija Rig, Norec, Malvolio
 3. slika — Na Olivijinem vrtu
Sebastijan, Olivija, ? duhovnik
 4. slika — Cesta pred Olivijino hišo
Fabijan, Norec, Orsino, Viola, Antonio, Olivija, Andrej Bledica, Tobija Rig, Sebastijan, Malvolio, sodni sluge, spremstvo (?med njimi Valentin, Marija, duhovnik)³⁰

O tem, kako je Kogoj komponiral, ali je delal od prizora do prizora ali pa ga je vodil navdih in je napisane odlomke povezoval šele pozneje, ne vemo mnogo. Nedokončane slike bi lahko potrdile zadnjo domnevo, potrjujejo jo podatki o ustvarjalnem procesu pri »Črnih maskah«, vendar nastajanje libreta dokazuje, da so dramaturška vprašanja, ki jih ob Andrejevu ni poznal, precej ovirala tak postopek in ga usmerjala v bolj načrtno, zaporedno snovanje.³¹ Marsikak odlomek je večkrat popravljal, iskal boljše rešitve, izbiral sredstva in jih skušal uporabiti kar najbolj ekonomično. Nazorno razodeva ta njegov trud uvodni zbor I. dejanja, »Ave maris



³⁰ Osebe navajam po zaporedju njihovega nastopanja v čistopisu, pozneje po Sh. oziroma v III. dej. po logiki razvoja dogodkov. Mogoče je, da bi bil Kogoj med delom 2. in 3. sl. III. dej. zamenjal; Antoniev nastop v 4. sl. bi bil tako še verjetnejši.

³¹ Gl. gradivo za I. dej.; najpopolnejši sta 1. in 2. sl.: koncept je ohranjen str. 5-20 (str. 5-8 nepopolne) ter dokazuje, da je Kogoj, čeprav je večkrat sedel k delu, pisal zapored in tako tudi označeval strani (enako štirje listi koncepta za II/3. brez oštevilčenih str.). V cit. mapi je še nekaj krajših osnutkov: pet listov različne velikosti za uvodni zbor I. dej.; list, ki verjetno sodi na začetek 2. sl.; dva lista za II/1; pet listov različne velikosti za II/2; sedem listov različne velikosti za II/3 in 12 različno velikih listov za II/4. Z gradivom iz op. 12, z ohranjenimi listki, čistopisom (gl. op. 11) in libretom (manjkajo platnice, ovojni list, str. 113-120 = zadnji dve strani besedila in prevajalčeve »Opazke«) je to vsa vsebina mape »Kogoj — Kar hočete«.

stella».³² Začetni motiv je zapisan najprej v $\frac{3}{4}$ taktu, vendar že za moški zbor in v Es-duru.

Skice na tem listu povedo, da je imel v mislih moški zbor, ki se mu pozneje z isto melodijo in podobno fakturo pridruži ženski, preizkušal pa je tudi možnosti za orkestralno spremljavo z diminuiranim motivom. Verjetno je v istem zamahu nastala še prva fraza, ki v basu že kaže dokončne poteze:

2.

A - ve ma - ris stel - la

Na naslednjem ohranjenem osnutku³³ je moški zbor (18 taktov) končan, Kogoj se ukvarja z nadaljevanjem: v 17. taktu vstopi ženski zbor na dominantni (B-dur), v moškem pa podvojena kvinta na G znova utrdi kadenco v c-mol (18. takt). Dvozbore se nadaljuje v širokem melodičnem loku ženskih glasov in figurativnih postopih moških, ki mešajo zloge »tra-la-la« z besedilom himnusa; osnova je začetni motiv. Označen je primeren trenutek za vstop trobil, ki naj bi poudarila slovesno razpoloženje in radost rešenih mornarjev, ni pa razvidno, ali bi spremljala ali samo zaključila spev.³⁴ Začetna fraza je v tem osnutku že precej bolj jasna:

3.

A - ve ma - ris stel - la, a - ve, a - -

Kaže, da se je Kogoj zavedel, do kako obsežnega in dejanju neprimernega uvoda ga lahko pripelje razpredanje dvojnega zbora, zato je načrt zavrgel. V čistopisu I. dejanja vstopi v 17. taktu namesto ženskega zbora orkester, vendar z istim postopom — s sinkopirano ponovitvijo uvodnega

³² Zanj je ohranjenih največ skic, zato je ustvarjalni proces jasen. Besedilo je marijanski himnus. Kogoj ga je verjetno poznal iz slovenskega bogoslužja (»Zdrava, kraljica morska«), ni pa upošteval nobene starih ali pri nas komponiranih melodij. Tekst v latinskem izvirniku (porabil je prvih 5 verzov) mu je služil kot zahvalna pesem mornarjev po prestatnem viharju; z njo opera za spušenim zastorom prične.

³³ Gre za skico in čistopis (nanj je pozneje s svinčnikom dodal »I. dejanje«).

³⁴ V čistopisu skice (ki ob koncu prehaja v nov koncept) vstop trobil (? orkestra) ni označen.

motiva na dominantni (B-dur) in miksolidijskim značajem v spodnjem glasu (b, as, g, f). Moški zbor se z 18. taktom konča v c-molu, orkester pa dva takta pozneje s corono na septakordu d-f-as-c pripravi kadenco za g-mol (pričetek 1. slike). Mimo tega dokončnega zaključka je v pesmi tudi nekaj harmonskih in ritmičnih sprememb ter novosti v poteku glasov. Znova je dopolnjena uvodna fraza.

4.

stel - la, a - ve

A - ve ma-ris stel - - la, a - - ve

A - ve ma-ris stel-la, a - ve, a - -

Kljub zdaj že vzornemu stavku z izglajenimi trdotami prvih skic, Kogoj ni nehal iskati popolnejše fakture: dvakrat je popravljajl čistopis.³⁵ Seveda ni šlo več za bistvene spremembe, ampak za odtenke, ki bi dali glasbeni vsebini primernejše, estetsko globlje zvočne podobe. Novi čistopis uvodnega zbora in dobre polovice 1. sl. I. dejanja nam pokaže dokončno obliko:³⁶

5.

f A - ve ma - ris stel - la, a - ve, a - - - ve -

mf A - ve ma - ris stel - la, a - ve, a - -

Ta neperiodično grajeni, na septakorde in nonakorde naslonjeni in v melodični dikciji zelo izraziti zbor, pravzaprav predigra, je v marsičem značilen za glasbeno-stilno podobo vse opere. Čeprav si, razen v 1. in deloma 2. sliki I. dejanja, zaradi pomanjkljivih oznak za tempo,

³⁵ Zgodnejše korekture so pisane z navadnim, poznejše z vijoličastim svinčnikom. Obakrat se je ustavil ob 2. in 9. taktu ter akordu pred pričetkom 1. sl., sicer pa je skušal izboljšati različne odlomke.

³⁶ Dokončnost potrjuje tudi prepis na posebnem listu, brez orkestralnega nadaljevanja, z oznako tempa »zmerno« (nam. »moderato« kot dotlej) ter malenkostnimi netočnostmi, ki so posledica nepazljivosti. Nov je samo »(f)« v 1. taktu (prej »f«), kar s prepisom vred in dvojno taktnico ob koncu dokazuje, da je Kogoj namenil zbor samostojni izvedbi. List nima naslova, zgoraj desno je skladateljev podpis.

agogičnih opomb in navodil za dinamiko³⁷ ne moremo vselej ustvariti popolne slike ali vsaj ne moremo z gotovostjo trditi, da je skladatelj povsod mislil natančno tako, kot sklepamo iz notnega teksta, so bistvene poteze njegove govorice dovolj očitne.

Odstavki imajo točno določene tonovske načine; to ne pomeni, da se gibljejo samo v okviru izbrane tonalitete, je pa dovolj značilno za Kogojev kompozicijski svet. Zapisani predznaki pomenijo tonalno jedro, središče, okrog katerega se, včasih v zelo širokih lokih, razpleta glasbena misel čisto svobodno, v nenehnih (redko enharmoničnih) modulacijskih prelivih, v »samovoljnih« preskokih, ponekod tudi v zanimivih bitonalnih zaporedjih. Akordi so pretežno štiri- in pet-, redkeje šestglasni, prevladujejo taki z malo terco v spodnjih dveh glasovih osnovne oblike. Večidel nastopajo v obratih, dopolnjeni z alteracijami, zadržki, prehodnimi in dodanimi toni (često posledica polimelodične fature),³⁸ kadenčni red pa se izogiba avtentičnim na ljubo plagalnim, sekundnim in medialnim zaključkom; ostinatna harmonska podlaga je izrazitejša šele ob koncu II. dejanja. Kaj bi tem značilnostim dodala ali morda odvzela instrumentacija, je vprašanje. Verjetno bi novi glasovi harmonije zgostili ter jih dokončno opredelili v poznoromantično-impresionistično območje, kjer bujna kromatika in disonantni obrati sept-, non- in undecimnih akordov ustvarjajo videz atonalnega, ekspresionističnega zvočnega sveta.

Bolj kot harmonski ustroj so za Kogoja značilni novi kontrapunktični odstavki. Od klavirskih fug iz dunajskih let, ki dokazujejo odlično znanje in živ navdih, se čistih polifonih oblik ni več lotil, čeprav marsikatero delo izpričuje izredno domiselnost v razpletanju glasov. Takih primerov je dovolj tudi v operi »Kar hočete«, vendar so zanimivejši in bolj značilni kanonični odstavki v zadnjih dveh slikah II. dejanja, predvsem pa kontrapunktična 2. slika II. dejanja, popivanje vesele trojice v kleti Olivijine hiše, iz katerega bi se moral po nastopu Marije in Malvolia razviti zaključni kvartet ali morda celo kvintet, ki je žal ostal neizdelan.³⁹ Vsa prva polovica slike, verjetno do odločnega Malvolievega ugovaranja ali z njegovimi prvimi stavki vred, je triglasna fuga: ekspozicijo, izpeljavo in stretto ločujeta Norčeva pesem in kanon »Molči, molči, ti capin«. Gradnja, razen v ekspoziciji, ni tako stroga, kot bi jo terjala čista instrumentalna ali vokalna forma, podreja se odrskemu dogajanju in ga deloma ponazarja, a tudi v teh okoliščinah ima Kogoj njen razplet in logiko trdno v rokah. Tonaliteta je E-dur, osnovni taktov način $\frac{3}{8}$. Sedemtaktno temo prinaša sopran (dux). Comes v altu odgovarja v kvarti (v A), torej na

³⁷ Razen za zbor »Ave maris stella« ni navodil za tempo, za dinamiko in agogiko so predpisi redki že proti koncu I/2, pozneje so le še izjema. Natančnejši je Kogoj v konceptih.

³⁸ Kvartne harmonije, predvsem v melodičnih postopih, najdemo šele v II/4.

³⁹ Da je pomenil Kogoju veliko kompozicijsko zanimivost in ga je ustvarjalno močno zaposloval, dokazujejo štiri skice posameznih odlomkov (brez instrumentalne spremljave).

6.



subdominanti in s tem v načinu, ki ga poznamo že iz klavirske fuge v f-molu⁴⁰, ter se zaradi dosledno upoštevanega dis namesto d obrne v dominantno šele ob koncu. Takt pozneje nastopi spet dux v basu (E-dur), nato pa se ekspozicija v svobodnem kontrapunktičnem prepletanju, ki formalno odgovarja medigri, po šestih taktih zaključi s preходом v gis-mol in v nadaljevanje prizora. Ritmično je tema ob vsakem nastopu spremenjena samo v prvem, tretjič zaradi poltonskega premika tudi v tretjem taktu. Mnogo bolj prosto jo obravnava Kogoj v izpeljavi (26 taktov). Ta je z redkimi izjemami podvojenih in dodanih tonov strogo triglasna, tonalno zaporedje pa je: fis-mol/F-dur (comes v sopranu s spremembo glave teme iz sekste v kvinto),⁴¹ C-dur (dux v altu; nastopi že v šestem taktu, kot kratka stretta, in se zaradi modulacije izogne svojemu prvemu vodilnemu tonu), D-dur (dux v basu) ter sedem taktov modulacijske medigre iz ritmičnega in deloma motivičnega materiala spremljevalnih glasov, ki se razpletajo skozi vso izpeljavo. — Najobsežnejši je zaključni del fuge (50 taktov), le da v prvem odstavku, do avgmentacije 3/8 v 6/8 takt, ni popoln. Intervalne spremembe se omejujejo na kromatično izpolnjevanje posameznih postopov, začetek teme pa je ritmično vsakokrat drugačen; zelo pogoste so oktavne podvojitve glasov in tudi akordnih tonov je po drugi stretti vse več. Kolikor sklepamo iz neizdelanega čistopisa, gre za dve tesnitvi. Prva je med altom in basom (dux v Des-duru, po prvem taktu comes v Ges-duru), druga med sopranom in altom (dux v B-duru, z ritmično in melodično spremenjenim koncem; po tretjem taktu comes v Es-duru). Sledi comes v A-duru (podvojene oktave), na katerem je Kogoj, kot kaže nadaljevanje, hotel zgraditi tretjo stretto, verjetno triglasno, ter po dveh taktih prehoda avgmentiran dux v E-duru ($\frac{6}{8}$ takt, začetek že v zadnjih dveh $\frac{3}{8}$ taktih), obakrat v basu. Avgmentacija je ritmično precej svobodna in razširja temo na 8, čeprav gre v bistvu za 6 prvotnih taktov; stavek je ves čas triglasen, sopran in alt kontrapunktirata prosto. Šele sklepna kadenca v cis-mol sprosti akordne tone: motivični material so pretežno variirani odlomki teme, ki nastopi še zadnjič v sopranu, diminuirana (3 takti), z intervalno spremenjeno glavo (velika seksta navzdol namesto navzgor) ter privede v izhodiščno tonaliteto na pedalnem tonu (E). Fuga izzveni verjetno pp, v lahkotnem poigravanju zgornjih dveh glasov med toniko in dominantno.

Oblikovno in kontrapunktično zanimiv je tudi kanon »Molči, molči, ti capin«. Pojo ga trije moški glasovi, tenor (Bledica) in dva basa (I.: Rig, II.: Norec). Prvotno zamisel je Kogoj med delom dopolnil: kanon v terci (ponekod v seksti, sekundi, kvinti) je z začetnim in končnim kanonom

⁴⁰ Gl. Marij Kogoj, Antologija, 2. zvezek, 3 fuge za klavir, št. 3, Ljubljana 1961, in komentar urednika Marijana Lipovška o njihovi oblikovni dognanosti.

⁴¹ Prvi štirje takti teme so v fis-molu z nizko sedmo in peto stopnjo (izjema eis v altu, takt 4), zadnji trije v F-duru.

v sekundi in kvarti povezal v malo tridelno pesemsko obliko.⁴² Imitacije so z redkimi odstopi realne, kar daje poteku politonalen značaj. V isti sliki so izrazito bitonalni (Fis-dur : G-dur) instrumentalni uvod in nekateri pasusi spremljave Norčeve pesmi, pomembna pa je tudi njena formalna zasnova. Obe kitici sta razdeljeni na polovico; v prvi ustreza to smislu izvirnika, v drugi Kogojevi interpretaciji besedila. Čeprav se melodika, z izjemo ene same motivične reminiscence, ne ponavlja, je tonalni načrt zelo jasen.

Norčeva pesem in kanon sta povezana s fugo v obsežnem rondo. Tak prijem je v Kogojevem opernem ustvarjanju nov in ker ga najdemo še le v nekončanem delu čistopisa, kjer je stavek harmonsko najbolj svež (kvartne harmonije, harmonski ostinati, bitonalna zaporedja, nefunkcionalno dodajanje intervalov) in kontrapunktično mnogo strožji kot kjerkoli poprej, je domneva, da je delo nastalo v pretežno zaporednem snovanju še bolj upravičena, saj pojasnjuje skladateljev premik iz poznoromantično-ekspresionističnega stilnega območja v neoklasicizem.⁴³ Potrdilo najdemo tudi v ritmični strukturi opere. Še vedno so pogosti komplementarni ritmi in sinkope, ki jim sledimo skozi vse Kogojovo ustvarjanje, znano sliko dopolnjujejo punktirani postopi, triole in drobne notne vrednosti, nikjer dotlej pa ni tako jasna in poudarjena, še zlasti ne proti koncu čistopisa, ritmična vloga spremljave. Ne samo v plesnih odlomkih, tudi sicer je njeno ostinatno gibanje zelo izrazito in povzema celo plesne formule;⁴⁴ podobne postopke srečamo le še v nekaterih »Malenkostih«. Kako bi bil Kogoj nadaljeval, ne vemo, morda pa ni brez pomena, da se je v zadnji sliki II. dejanja odločil za poliritmično združitev $\frac{3}{4}$ (v melodiji) in $\frac{3}{8}$ takta (v spremljavi).

Seveda je drugačno ritmično strukturo terjala deloma že komična snov, saj jo — manj izrazito sicer — najdemo tudi v samospěvu »Res, če me ne maraš«. Shakespearova komedija in okolje opere buffo sta gotovo vplivala na kompozicijsko fakturo, toda Kogoj je bil premočna in še celo v glasbeno-estetskih vprašanjih preveč samosvoja osebnost, da bi se bil uklonil zunanjim, v bistvu izvenmuzikalnim okoliščinam. Odločilnejši so bili načrti o plesni podobi opere.⁴⁵ Njegovi nazori o vlogi in umetniški vrednosti baleta so jasni že ob prihodu z Dunaja; zagovarjal je Dalcrozove ideje, jih uresničil v »Črnih maskah« in jih očitno želel še popolneje

⁴² Shakespearov tekst »Molči, molči, ti capin!«, za katerega Župančič ne navaja, ali meri na kak znan napev, je nadaljeval sam.

⁴³ Tezo potrjuje tudi opomba na enem izmed listkov: Kogoj je hotel v IV. dej. uporabiti »rondo fugato, valse espagnole, tarantello, scherzo«, torej zaključene oblike (gl. tudi beležko v libretu, str. 89: »Marš-uspavanka« in shemo IV. dej. v op. 24).

⁴⁴ Ritem habanere na začetku prizora Tobije Riga in Marije v I/2, ritem saltarella v II/4.

⁴⁵ V beležkah je več zasnutkov, od čisto splošnih do precej natančno izdelanih. Koncept I/2, str. 12 zahteva, naj Tobija Rig ob koncu dueta z Marijo (pred nastopom Bledice) pleše in tudi v čistopis je vpleten plesni odlomek (G-dur), namenjen verjetno obema junakoma. Enako bi ples poziviljal konec II. dej.; v libretu, str. 56, je pripis »Rajanje«, v konceptu pa več načrtov in opomb.

uveljaviti v novem delu.⁴⁶ Ni ga motilo, da postavlja pred pevce skoraj neizvedljive naloge, hotel je le potrditi svojo misel o glasbi kot prvem in najpomembnejšem činitelju opernega dogajanja. Plesni načrti za »Kar hočete« so verjetno edinstveni v zgodovini komične opere in dobro označujejo avtorjev ustvarjalni svet. Morda je razen čisto baletne imel pred očmi tudi njih pantomimično vrednost, kar bi ustrezalo Shakespearovim situacijsko-komičnim zapletom, vendar neposrednih dokazov za to ni; tezo podpirajo le nekatere opombe.

Zanimiva in značilna za stil dela je melodična dikcija. Njen morebitni slogovni razvoj je težko pregleden, ker je pevskih partov proti koncu čistopisa vedno manj. Kolikor je razvidno, ostaja v znanih mejah. Razponi so izredno veliki, besedilo je interpretirano skoraj brez izjeme silabično,⁴⁷ pogosti so hitri zagoni navzgor in visoke lege glasov, le malo pa je lokov širokega diha. Recitativi na enem tonu so redki. Postopi se izogibajo opisovanju akordov na ljubo lestvičnemu zaporedju, vseskozi pa prevladujejo mali intervali nad kvinto — sekste, septime, (čiste) oktave, none, decime, duodecime, nekajkrat celo večji, tja do zmanjšanje dvojne oktave. Melodična dikcija je tako še vedno ekspresionistično napeta in pozorno sledi čustvenim vzgibom besedila. Frazе, čeprav kratke, so izredno plastične, jedrnate in povedne, stroga silabičnost si podreja metrum (pogoste triole, sinkope, včasih kvintole in sekstole) in kjer se parti ob začetkih in zaključkih prepletajo, nastajajo kdaj pa kdaj zanimive polimetrične kombinacije. Kogoj je tudi tokrat umetniško najmočnejši, najpopolnejši prav v izrazu melodije, čeprav terja od izvajalcev izredne zmogljivosti in je intonančno zelo zahteven. Edino, kar opozarja na slogovno preobrazbo, je skoraj dosledno odrekanje govornih melodij, bistveni potezi »Črnih mask«: v čistopisu jo najdemo le enkrat, v 3. sliki I. dejanja. Kogoj bi jo bil seveda s pridom lahko uporabil v komičnih prizorih, dovolila bi mu karikiranje in precej novih izraznih odtenkov; ker je ni, moremo to razumeti kot stilni odmik iz ekspresionistične kompozicijske tehnike v čisto melodiko, čeprav se zato ni odrekel vsebinsko skrajno intenzivni izpovedi.⁴⁸

Vse drugačen je instrumentalni del opere. Razponi se le redko dvignejo čez oktavo, linije so polne alteriranih intervalov do sekste, zvečanih

⁴⁶ »Za mislečega človeka plesna umetnost ne predstavlja metanja in vrtenja nog in rok, v njej se ima izražati duševno življenje kakor se analogno izvaja v glasbi.« (Trije labodi I/1922, str. 63) — »Absolutna interpretacija glasbe, njenih oblik, barv, značajev in ritmov je njena stvar. Izražati duševno življenje v poziciji in kretnji posameznika in ansambla v njih grupaciji in razsvetljavi« (M. Kogoj, Beleške, DS XXXV, str. 144).

⁴⁷ Izjema so drobni motivi, ki ponazarjajo vsebino kake besede ali igralčev gib, melizmi polifonega ansambla ob koncu II/4, kjer so bistveni kontrapunktični prepleti, ter priredba istrske narodne »Sunce izhaja«, ko prosto nadaljevanje melodije povzema značilnosti citata.

⁴⁸ Govorjeno melodijo iz koncepta Tobijevega parta (I/2) je v čistopisu izpustil. V osnutkih jo je bežno uporabil še dvakrat: v I/1 in I/3. Verjetno je tudi part Pomorskega kapitana (prvotno »Sprechrolle«) posledica tega stilnega razvoja.

kvart in zmanjšanih kvint; ambitus je pretežno ozek, zadostuje mu oktava, duktus pa odkriva pogosta opisovanja, odmike od osnovnega zaporedja tonov ter akordne in lestvične prehode. Tudi tu terja metrum mnogo sinkop, triol in drugih delitev, prevladujejo pa jamb in njemu sorodne enote nad trohejem. V ritmu presenečajo redke spremembe taktovih načinov, ki jih je toliko v »Črnih maskah« ter številni predložki, motivično pa je instrumentalni part bogatejši kot vokalni. Najzanimivejše so, kar zadeva melodično dikcijo in z njo povezano motivično snovanje, obdelave narodnih pesmi, o katerih je Kogoj že prej temeljito razmišljal, a je svoje nazore uresničil le deloma.⁴⁹ Gre za dva prijema: za prave priredbe in za precej svobodno uporabo motivičnega materiala pesmi. Opombe v skicah in libretu dokazujejo, da je preizkušal različne melodije; do konca II. dejanja je uporabil šele nekatere, ali pa je zapiske razumeti kot zbiranje gradiva.⁵⁰

Prava priredba je samo trio za tenor in dva basa (Bledica, Rig, Norec) »Poj, poj, ptiček moj«, čeprav je napev ritmično nekoliko spremenjen.⁵¹ »Sunce izhaja« je že obdelava: med citat sta po prvem polstavku vpletena dva takta, vezana motivično na začetek pesmi, obširno nadaljevanje pa prosto uporablja ritmične in melodične elemente teme (ponovi jo, modificirano, le enkrat) in tako vzdusje še poglobi.⁵² Mimo teh je Tobiasjev in Andrejev ples iz 2. slike I. dejanja parafraza gorenjske narodne

⁴⁹ »O harmonizaciji narodnih napevov se misli, da je dovolj, če je le kolikor mogoče primitivna. Ali v resnici je naloga harmonizatorja podati umetniški vtis napeva, to je: dati s harmonizacijo napevu priliko, da se pokažejo na površju vse one točke, ki so zanj značilne... Glede obdelav narodnih napevov se tudi ne moremo ravno pohvaliti. Prireditve za zbor, v katere so uvedeni solisti, so od prve do zadnje ponesrečene, ker v nikakem oziru ne odgovarjajo zahtevam, ki jih ima prireditelj do napevov. Isto je z vsemi venčki in potpuriji, kjer si slede brezmiselno različni napevi brez vsake notranje motivacije. Splošno se govori, da ni v slovenskih napevih nič samosvojega. Trdim, da to izvira samo iz dejstva, da nimamo dobrih prireditvev in da so srbske narodne pesmi danes tako znamenite le radi tega, ker so doživele dobre prireditve. Da bi bile naše pesmi ravno tako imenitne, če bi že tudi toliko časa imele dobre prireditve, je zame gotovo. Ali nimamo jih.« (M. Kogoj, O narodni pesmi, DS XXXIV, str. 176) Prim. s temi načeli suito za mešani zbor »Trpečim srcem« in klavirske variacije (pravzaprav meditacijo na pesem) »Oj ta soldaški boben«.

⁵⁰ V libretu: »Zato pa rečem jaz«, »Vsi so prihajali« — v skicah: »Kolko tavžent ljudi tam v peklu gori«, »Ko b' sodov ne blo«, »Daj, daj, daj (?srček nazaj)« — v notnih zapisih: »Čuk se je oženil« (»potujoča pesem«, na slovenskem ozemlju povsod v duru; Kogoj jo citira v molu), morda še katera, ki je iz nepopolne skice ni mogoče razbrati, ter »Kje so moje rožice«, ponarodeli zbor Gustava Ipavca (Slovenska pesmarica, ur. Jakob Aljaž, I. zv., Celovec 1896, str. 74, št. 27: »Vse mine«, bes. Valentin Orožen. Kogoj je obdržal F-dur, spremenil pa 3/4 takt in ponekod melodijo).

⁵¹ Uporabljajo ga kot pripev po vseh naših pokrajinah, samostojno le na Gorenjskem; gl. kartoteko Glasbeno-narodopisnega instituta v Ljubljani.

⁵² Pesem je istrska (Franjo Kuhač, Južno-slovske narodne popievke, III. knjiga, Zagreb, 1880, str. 121, št. 931). Kogoj je prevzel F-dur, spremenil pa prvotni 6/4 + 5/4 takt v 3/4; s tem je šesttakti stavek razširil v dvanajsttaktne in zato v predzadnjih taktih obeh polstavkov spremenil 3/4 v 2/4. Citat je sicer dosleden — le zadnji ton je obkrajšan osminka namesto šestnajstinka in v drugem polstavku je predzadnji zaradi harmonskega nadaljevanja pomaknjen za sekundo navzgor (a namesto g).

»Polka je ukazana«,⁵³ »Rasti, rasti rožmarin«⁵⁴ pa se je zdel Kogoju najprimernejši za slikanje otožnih, zamišljenih razpoloženj, zato ga je uporabil v medigri k 3. sliki I. dejanja ter začel in prepletel z njim 3. sliki II. dejanja, kjer Shakespeare in libreto predpisujeta »godbo«.⁵⁵ Kompozicijski rezultat ni značilen samo za njegovo variacijsko fantazijo in stopnjo umetniške dognanosti, ampak tudi kot dokaz kontrapunktične spretnosti, občutka za metrum in melodično dikcijo ter seveda praktičnega odnosa do narodnega melosa.

Kogojeva govorica ni zunanje ilustrativna in redko opisuje. Beležke in koncepti za opero »Kar hočete« sicer odkrivajo nekaj načrtov, ki pa jih je med delom opustil.⁵⁶ Bolj ko se je poglobljal v vzdušje in bistvo prizora, večkrat ko je izpopolnjeval koncept, bolj so postajale glasbene ideje »absolutne«, zgoščene, večji je bil trud za enovito razpletanje misli in brioznost celote.⁵⁷ Polet in šaljivost sta mu bili prva skrb, kar dokazuje, da se je dobro zavedal osnovne vsebinske in oblikovne zahteve komičnega odrsko-glasbenega dela.

Kakšna bi bila končna podoba opere, ne vemo. Bolezen je vse bolj ovirala ustvarjalni proces in ga končno pretrgala prav sredi najbolj zanimivega obdobja, ko so se stilne poteze začele spreminjati in se je razvoj — še bolj kot v »Malenkostih« — nagnil proti neoklasicizmu. Ali bi ga bil Kogoj sprejel v obliki iz tridesetih let ali pa bi uporabil le nekatere njegove poteze in z njimi ravnal po svoje, ni mogoče dognati, upravičeno pa lahko sklepamo, da bi, kot vselej, ubral samosvojo pot genialnega ustvarjalca, ki ne more posnemati, če naj ostane zvest samemu sebi.

SUMMARY

Marij Kogoj dedicated the greater part of his artistic powers to opera. Of his three plans for operatic themes (the first being France Prešeren's poem »Krst pri

⁵³ Melodija ni citirana, posamezni motivi so včasih opisani, včasih prevzeti po pesmi in se večidel kontrapunktično prepletajo.

⁵⁴ Pesem je razširjena po skoraj vseh slovenskih pokrajinah (gl. kartoteko GNI), prvi jo je objavil Janko Žirovnik v 2. zv. Narodnih pesmi z napevi, Ljubljana 1885 (št. 6). V Gradežu pri Turjaku, ki ga je skladatelj zadnja leta pred boleznijo večkrat obiskal, poznajo na isto besedilo drugo melodijo.

⁵⁵ Beseda je v libretu podčrtana, na posebnem listku z opombami je navodilo »Narodna pesem kot godba Orsina«.

⁵⁶ Zelo nazorna je prvotna zamisel predigre, ki naj bi pričela z »gromom (fp)« se nadaljevala z »Ave maris stella«, z »veselo pesmijo«, vstopom orgel in končala spet z »gromom«, po katerem bi se šele dvignil zastor. — Vprašanje je, ali bi bil v III. dej. res uporabil motiv bitja ure (»ura z muziko« ga je mikala že v I/2, a se ji je odrekel). Edino ponazarjanje, spretno in nikakor dosledno »opisno«, najdemo v instrumentalni spremljavi Norčeve pesmi iz II/2.

⁵⁷ Kaj bi spremenila instrumentacija, razodeneta partituri »Črnih mask« ter suite »Če se pleše«: z orkestrom Kogoj ni ilustriral zunanjih dogodkov in spričo stilnega premika tega gotovo tudi v novem delu ne bi bil storil. V potrdilo so nam redke in nepopolne opombe o tehniški instrumentaciji in sestavi orkestra: »orglje, organetto«, »orglje v komediji«, »orglje + flaute-pastorale med tem pogovor[om] se izgubi« (sc. v I/1). Na pihalni orkester (»bando«), s katerim je hotel končati I. in začeti II. dej., ob prepisovanju na čisto ni več mislil.

Savici», the second Leonid Andrejev's drama »Black Masks«, the third Shakespeare's »Twelfth Night«) only the second was realised. The last, which he undertook in 1929 remained unfinished as in autumn 1932 he was incapacitated by schizophrenia. From the surviving material it is clear that he wrote (in the form of a piano score) the first two acts, though especially in the second there remain many gaps. He prepared the libretto himself on the basis of Shakespeare's text. From his arrangement of the action we know that the opera was to have four acts, the fourth and fifth acts of the original being combined. In shortening and combining original scenes and in the abridgement of the original text he displayed an outstanding knowledge of the stage and its rules. He located the action of the comedy on the Adriatic coast and made use of a number of Slovene folksongs as well as one Istrian one, giving them rich and imaginative contrapuntal treatment, considered among the best in Slovene music and displaying the author's contemporary relation with folk-melodies and their role in musical art. In addition to this he wove into the action dances by individual actors and by a ballet ensemble, thus adding to music and text the third most important element of his works for the stage, an element of which he made rich and idiosyncratic use also in »Black Masks«. From the point of view of style and composition technique the two acts show Kogoj developing in a new direction. In the harmonic and also partly in the rhythmic structure and especially in the melodic diction, features of expressionism are most apparent. In frequent rhythmical ostinati and harmonic handling which shows a retreat from the sphere of luxuriant chromaticism and dissonant inversions of chords of the seventh, ninth and eleventh and especially in the rich contrapuntal treatment and polyphonic forms (which appears more and more frequently towards the end of the second act) Kogoj shows that »Twelfth Night« would have been the first piece of his new stylistic orientation, drawing near to neoclassicism.

GLASBENA ESEJISTIKA IN MUZIKOLOGIJA PRI SRBIH

Stana Djurić-Klajn

Politični in ekonomski pogoji, v katerih so Srbi živeli v svoji zgodovinski preteklosti, so šele zelo pozno omogočili svobodnejši in širši razmah kulture. Srbska kultura fevdalnega obdobja, ki je doživela svoj polni razcvet, ki se odraža v likovni umetnosti, arhitekturi, književnosti in glasbi v 14. stol., je bila sredi 15. stol. pretrgana in skoro uničena. Pogosti osvajačni pohodi močnega turškega imperija so se tedaj končali s popolnim okupiranjem srbskega ozemlja, uničenjem kulturnega blaga in z zatiranjem vseh oblik nacionalne kulturne dejavnosti. Popolna tema, ki je potem obdajala nekoliko stoletij vse duhovne napore srbskega naroda, je začela prestajati šele z osvobodilnimi vojnami na začetku 19. stol., ko je v tridesetih letih vstala, čeprav še ne čisto samostojna, nova srbska država.

Čeprav se tedaj začenjajo javljati tudi prvi znaki odpora proti globoko zakoreninjeni nazadnjaški orientalni kulturi in prve manifestacije glasbenega življenja po vzoru zahodne Evrope, a v drugi polovici stoletja tudi prvi pomembnejši skladatelji, pa nastaja muzikološko delo v pravem pomenu besede šele dosti pozneje. Toda priprave in rudimenti takšnega dela se vrste že vse od leta 1862 dalje, ko Kornelije Stanković (1831 do 1865), utemeljitelj nacionalne smeri v srbski glasbeni ustvarjalnosti, odkriva v svojem predgovoru k *Liturgiji* in zbirki srbskih duhovnih napevov, katere je sam zabeležil, bistvene karakteristike srbskega cerkvenega petja in razlaga principe harmonizacije do tedaj samo enoglasno petih melodij.¹ Cerkevna glasba je še nadalje predmet raziskovanja mnogih piscev 19. stol. prav zaradi tega, ker ni bilo v razvoju same glasbene ustvarjalnosti kontinuitete, in tako je bilo potrebno na začetku raziskovati niti, ki bi mogle povezovati preteklost in sedanost. To so napravili duhovniki, dobri poznavalci glasbe, med katerimi je Nićifor Dučić (1832 do 1900) prvi opozoril na srbske glasbene rokopise z bizantinsko notacijo v samostanu Hilandar na gori Athos, čeprav jih seveda ni znal dešifrirati.² Zgodovino cerkvenega petja in oblike sodobne cerkvene glasbe poskušajo potem določiti tudi mnogi drugi pisci preteklega in našega sto-

¹ Kornelije Stanković, Pravoslavno pojanje u srbskoga naroda, Dunaj 1862.

² Nićifor Dučić, Starine hilendarske, Glasnik Srpskog učenog društva, LVI, 1884.

letja.³ K osvetlitvi problema cerkvene glasbe prispeva tudi najpomembnejši srbski skladatelj preteklosti Stevan Mokranjac (1856—1914) v svojem predgovoru za *Osmoglasnik* (Oktoechos), ki ga je zapisal sam po petju duhovnikov svojega časa.⁴

Med prvo in drugo svetovno vojno pa ne dominirajo več v literaturi o glasbi problemi cerkvene glasbe. Vse večje število glasbenih časopisov, ki tedaj krajši ali daljši čas izhajajo (Muzički glasnik 1922, Muzika 1928—1929, Muzički glasnik »Stanković« 1928—1933 in 1938—1941, Zvuk 1932—1936 in Slavenska muzika 1939—1941), posveča vse več pozornosti raznim področjem glasbene prakse, tako da nastajajo s članki, ki imajo priložnostni ali informativni karakter, največkrat povezan z aktualnimi glasbenimi dogodki, tudi prvi poskusi historografije, kakor tudi študije estetsko sociološkega značaja. Vendar je največ pozornosti pritegnilo bogastvo zelo vitalnega glasbenega folklorja, ki je po oblikah raznovrsten in po harmoniji in tonalnih posebnostih zanimiv, in tako je nastalo največje število del iz folkloristike oziroma etnomuzikologije. S temi vprašanji se je začel najprvo ukvarjati Vladimir Djordjević (1869—1938), ki je poleg zbirk s svojimi melografskimi zapisi narodnih melodij iz južne Srbije in Makedonije dal tudi nekoliko del, ki zajemajo tako teoretske probleme narodne glasbe kot narodne instrumente.⁵ Djordjević je bil tudi marljiv raziskovalec zgodovinskega gradiva o srbski umetni glasbi.⁶

Z osebnostima Petra Konjovića (1883—) in Miloja Milojevića (1884—1946), odličnih srbskih skladateljev pretežno impresionistične smeri, pa je povezan v književnem in strokovnem smislu tudi vzpon glasbene kritike, kvalitativna rast esejistike in poglobitev muzikologije.

Medtem ko Konjović v treh zbirkah (*Ličnosti*, Zagreb 1919; *Knjiga o muzici*, Novi Sad 1947; *Ogledi o muzici*, Beograd 1965) zbira prej v časopisih objavljene eseje in članke o osebnostih in problemih inozemske in domače glasbe, pa daje v dveh monografijah poln razmah svojemu književnemu talentu in dobremu poznavanju gradiva. V prvi *Stevan Mokranjac*, (Beograd 1965) prikazuje lik skladatelja, ki mu je bil v mnogočem vzor v glasbeni ustvarjalnosti, v drugi *Miloje Milojević*, (Beograd 1954) pa z veliko afiniteto do svojega vrstnika in tovariša, analizira njegovo delo, pri čemer se v znatni meri poslužuje muzikološke metode.

³ Navedimo samo nekoliko študij, ki bolj bistveno in pregledno zajemajo to snov: Lazar Bogdanović, Srpsko pravoslavno karlovačko pjenije, Srpski Sion, XV, XVI, XVII, Novi Sad 1893; Tihomir Ostojić, Pravoslavno srpsko crkveno pjenije, Novi Sad 1896; Jovan Živković, Crkveno pojanje, Bogoslovni glasnik, IV, Sremski Karlovci 1903; Živojin Stanković, Srpsko crkveno pojanje, Vesnik Srpske pravoslavne crkve, IX, X, XI 1908 in II, III 1909, Beograd.

⁴ Stevan Mokranjac, Osmoglasnik, Beograd 1908¹, 1922². Mokranjac je dal s svojim predgovorom k zbirki Narodne melodije iz Levča od Todora Bušetića, Beograd 1902, tudi prve kačipote poznejši etnomuzikologiji.

⁵ Med drugim je objavil: Turski elementi u našoj muzici, Nova Evropa, VII, 1923; Skopske gajdardžije i njihovi muzički instrumenti, Sveta Cecilija, XXII, 1928; Ogled bibliografije srpske narodne muzike, Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu, VI, 1931.

⁶ Prilozi biografskom rečniku srpskih muzičara, red. Stana Djurić-Klajn, Beograd 1950. — Djordjevićev Ogled srpske muzičke bibliografije do 1910 je v rokopisu v Muzikološkom institutu v Beogradu.

Področje esejističnega in muzikološkega dela Miloja Milojevića, zelo sposobnega pisca in glasbenega erudita, je bilo mnogostrano in raznoliko, ker so ga diktirale potrebe okolja, ki je tedaj najpogosteje zahtevalo literaturo popularizatorskega značaja. Ker se je tem potrebam odzval, je napisal veliko število člankov takšnega tipa (*Muzičke studije i članci*, I—III, Beograd 1926, 1933, 1953), a tudi znatno število znanstvenih del zgodovinske, teoretske in folkloristične vsebine. Po monografiji o Smetani (Beograd 1924) se je globlje posvetil češki glasbi v doktorski disertaciji *Harmonski stil Smetane* (Beograd 1926) kakor tudi v študiji *Ideje Aloisa Hábe*,⁷ v kateri razlaga in tolmači osnovne principe četrtrtonske glasbe. Domači glasbi je Milojević posvetil več del, med katerimi je tudi študija *Muzika i pravoslavna crkva*,⁸ v kateri postavlja s komparativno analizo duhovnih napevov raznih, posebno orientalskih narodov, melodične in harmonske principe, ki služijo kot osnova njihovi cerkveni glasbi. Čeprav se v preučevanju glasbenega folkloru ni držal določenih sistemov in metod, je Milojević dal iz tega gradiva vrsto del, ki ne le odpirajo poti naše poznejše etnomuzikologije, ampak tudi potrjujejo njegovo vedno budno radovednost za vse glasbene panoge.

Področje raziskovanja Bogdana Milankovića (1885—) je drugače usmerjeno; orientirano je izključno na preučevanje instrumentov, njih fizikalnih svojstev in njih reproduktivnega umetniškega učinkovanja. Kot rezultat Milankovićeve pedagoške prakse je nastalo delo *Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst* (Leipzig, 1923), ki je potem v razširjeni izdaji preraslo v *Osnovi pijanističke umetnosti*.⁹ K preučevanju violine je pristopil empirično, tako da je sam gradil violine, in teoretsko-historično.¹⁰ S podobnimi vprašanji grajenja in historiatu violine se strastno ukvarja tudi Svetolik Pašćan (1892—) v svojih brošurah *Istorijski razvoj gudačkih instrumenata*¹¹ in *Antonius Stradivarius* (Beograd 1965).

Zanimanje Koste Manojlovića (1890—1949) je bilo enako usmerjeno na historografijo in na folkloristiko. Kot učenec in vdani pristaš Stevana Mokranjca je svojemu velikemu učitelju najprej posvetil monografijo *Spomenica Stevana Mokranjca* (Beograd 1923), ko pa se je nadalje bavil z življenjem in delom tega pomembnega glasbenika, je objavil dela, s katerimi je dopolnil profil tega lika,¹² v svojih predgovorih k ponovnim in posmrtnim izdajam Mokranjčevih opusov, ki jih je sam revidiral, pa daje izčrpne razlage posameznih problemov, posebno glede cerkvene glasbe, s katero se peča tudi v nekaterih drugih delih.¹³ Kot

⁷ Muzičke studije i članci I, Beograd 1926.

⁸ Godišnjak Srpske pravoslavne crkve, Beograd 1933.

⁹ Posebna izdanja Muzikološkega instituta, 3, Beograd 1952.

¹⁰ Violina, njena istorija i konstrukcija, Beograd 1956; Estetika sviranja na violini (rokopis v Muzikološkem institutu v Beogradu).

¹¹ Posebna izdanja Muzikološkog instituta, 9, Beograd 1956.

¹² Stevan Mokranjac o Wagneru i Parsifalu, Zvuk, 4, 1933; Stevan Mokranjac i njegove muzičke studije u Münchenu, Muzički glasnik, 1938.

¹³ Stevan Mokranjac, Opšte pojanje, predgovor, redakcija in dopolnilo K. P. Manojlovića, Beograd 1935; Zvuci zemlje Raške, Zvuk, 3, 1934; Za tragom naše stare svetovne i crkvene muzičke umetnosti, Glasnik Srpske pravoslavne crkve, XXXVII, 1946.

etnomuzikolog preučuje Manojlović vsestransko glasbeno folkloro tako z etnološke plati (nekoliko študij o svatbenih običajih v Galičniku, Peći, Debru in Župi) kot z glasbene plati, pri čemer analizira melodije, ki jih je večinoma zabeležil sam na terenu, glede na njih formalno, tonalno in ritmično strukturo in jih primerja z zapisi drugih melografov. Na tem področju je najpomembnejše njegovo delo *Narodne melodije iz Istočne Srbije*.¹⁴

Zelo ploden pisec briljantnega in tekočega stila Petar Bingulac (1897—) je izkazal največ pozornosti radijskim komentarjem, s katerimi je večinoma pospremil dolgo vrsto likov in kompozicij iz sodobnega evropskega glasbenega ustvarjanja. Nekoliko esejev o jugoslovanskih skladateljih (St. Mokranjac, J. Marinković, St. Hristić, J. Slavenski) kot tudi sodelovanje pri jugoslovanski glasbeni enciklopediji dopolnjujejo njegovo dejavnost kot glasbenega pisca. Pavle Stefanović (1902—), ki je tudi pogosto zaposlen z radijskimi komentarji in glasbeno kritiko, je našel najboljše področje svojega dela v estetiki in filozofiji glasbe. Kot estetik, čigar analize temelje na materialistični filozofiji, se Bingulac v raziskovanju fenomenov poslužuje dialektične metode, ki pa je vendar ne uporablja dogmatsko togo, ampak s širino in elastičnostjo, ki izhaja iz njegove zelo obsežne splošne in filozofske erudicije. Pojavi, dela, osebnosti in problemi, katere zajema v svojih razmišljanjih, so raznoliki in historično zajetni, vendar so najpogostejše usmerjeni na sodobno ustvarjalnost. Manjši del njegovih študij in esejev je zbran in objavljen v knjigi *Tragom tona* (Sarajevo 1958).

Če doslej nismo navajali teoretsko pedagoških del, sodeč, da ta ne spadajo v okvir te teme, moramo to napraviti, ko gre za delo *Nauka o harmoniji* (Beograd 1947,¹ 1953²) Milenka Živkovića (1902—1961), ker je to v mnogočem originalno teoretsko delo in novost v obravnavi te snovi. Drugo delo, s katerim se je Živković afirmiral kot fin analitik in temeljito podkovan teoretik, je njegova študija *Rukoveti Stevana Mokranjca*,¹⁵ delo, v katerem vsestransko in temeljito analizira te klasične kompozicije srbske glasbe.

Pomembne prispevke etnomuzikologiji na področju preučevanja narodnih plesov sta dali Ljubica (1894—) in Danica Janković (1898 do 1960) v svojih osmih do zdaj objavljenih zbornikih narodnih plesov (Beograd 1934—1961) kakor tudi v mnogih teoretskih spisih. Na področju zbiranja narodnih melodij pa je zelo obsežna dejavnost Miodraga Vasiljevića (1903—1963), ki je poskušal lastno melografsko gradivo tudi teoretsko sistematizirati,¹⁶ pri čemer se je zlasti prizadeval, da najde novo terminologijo za osnove lestvic balkanskega glasbenega folklor.

S historografijo srbske glasbe se bavi tudi Stana Djurić-Klajn (1908—), ki je v svoji knjigi *Muzika i muzičari* (Beograd 1956) obja-

¹⁴ Posebna izdanja Muzikološkog instituta, 10, 1957.

¹⁵ Posebna izdanja Muzikološkog instituta, 10, 1957.

¹⁶ Jugoslovanski muzički folklor, I, Kosmet, Beograd 1950, II Makedonija, Beograd 1953. V publikaciji Posebna izdanja Muzikološkog instituta: Narodne melodije iz Sandžaka, 5, 1953; Narodne melodije iz leskovačkog kraja, 11, 1960; Narodne melodije Crne Gore, 12, 1965.

vila eseje o osebnostih in dogajanjih v glasbenem življenju srbske preteklosti, v delu *Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji* pa je podala celoten zgodovinski pregled srbske glasbe.¹⁷ V polnem razvoju ustvarjalnih moči, je bilo pretrgano življenje zelo nadarjenega esejista in muzikologa Vojslava Vučkovića (1910—1942), ki je padel kot žrtev fašističnih okupatorjev. Že zelo zgodaj orientiran v marksistično ideologijo, je zasnoval tudi svojo doktorsko disertacijo *Glasba kot propagandno sredstvo* (objavljeno leta 1934 v Pragi v češčini) na pragmatičnih osnovah, ki so bile neizbežne v tej dobi borbe za napredne ideje. V nadaljnji vrsti del, ki so objavljena v posameznih časopisih ali kot posebne brošure (*Materialistička filozofija umetnosti*, Beograd 1935 in *Muzički portreti*, Beograd 1939) pa Vučković obravnava tako teme iz aktualne glasbene prakse kot probleme glasbene estetike, gledane z vidika dialektičnega materializma, kar se najbolj odraža v delu, ki ga je zapustil v rokopisu — *Uvod u muzičku estetiku*.¹⁸

Na začetku tega članka smo omenili, da so se v 19. stol. prvi glasbeni spisi nanašali na cerkveno glasbo, pravzaprav na razreševanje skrivnosti njenega nastanka in njenega značaja v preteklosti. Te skrivnosti pa tedanji raziskovalci gradiva niso mogli dognati, ker jim po eni strani ni bila poznana bizantinska neumatska notacija, po drugi strani pa se niso mogli globlje spuščati v čisto muzikološke stvari. Šele v nekako poslednjih desetih letih začenja po strastnem prizadevanju nekaj mladih strokovno izobraženih srbskih muzikologov prihajati na dan srbska duhovna glasba fevdalnega obdobja, torej tistega obdobja, ko se je v državni samostojnosti svobodno razvijala tudi glasbena kultura. Dela Miloša Velimirovića, Dimitrija Stefanovića in Jelene Milojković-Djurić so prispevala k odkritju nekaterih dotlej nepoznatih avtorjev glasbenih produktov in k temu, da se ugotovi obstoj nekaterih teoretskih spisov, da se na osnovi njihove transkripcije približa stara glasba sodobnemu poslušalcu in da se nazadnje tudi osvetli vprašanje odnosa med bizantinsko in srbsko glasbo, vprašanje, o katerem se je tako dolgo razpravljalo, in pa problem vplivanja prve na drugo.¹⁹

¹⁷ Objavljeno v skupni knjigi J. Andreis, D. Cvetko, S. Djurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb 1962. — Od istega avtorja so dela *Gesellschaftsformen und Musikentwicklung, Bericht über Internationalen Musik-Kongress*, Wien 1952; *Un contemporain de Mozart*, Ivan-Mane Jarnović, *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress in Wien 1956, 1958*; *Corrèspodance inédite de Johannes Brahms, Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress*, Köln 1958 itd.

¹⁸ Njegova tiskana in rokopisna dela, med katerimi je tudi *Muzička estetika* in disertacija (v prevodu Djure Jakšića), so objavljena po vojni v dveh zbirkah: *Izbor eseja s predgovorom* in v redakciji S. Djurić-Klajnove, *Posebna izdanja. Muzikološkog instituta*, 7, 1955 in *Umetnost i umetničko delo*, s predgovorom in v redakciji Dušana Plavše, Beograd 1962.

¹⁹ Glede na to, da se dela teh treh muzikologov v nečem med seboj dotikajo, navajamo tu samo najbolj bistvene od njih: M. Velimirović: *Byzantine Elements in Early Slavic Chant* (del doktorske disertacije) skupno s transkripcijo hilandarskega rokopisa 308, *Monumenta Musicae Byzantinae*, IV, Copenhagen 1960; *Stand der Forschung über kirchenslavische Musik*, *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. XXXI, H. 1, 1963; Joakim, monah i domestik Srbije, *Zvuk*, 62, 1964 itd. — D. Stefanović: *Einige Probleme zur Erforschung der slavischen Kirchenmusik*, *Kirchenmusikalisches*

Ko končujemo ta bežni pregled, moramo poudariti, da so ugodne pogoje prilike za razvoj glasbe v vseh njenih aspektih prav gotovo tudi omogočile, da se muzikologija organizirano razvija (z ustanovitvijo Muzikološkega instituta Srbske akademije znanosti leta 1948), da se dela objavljajo tako v časopisih kot v posameznih izdajah in da se končno po ustanovitvi katedre za muzikologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani tudi morejo braniti doktorske disertacije iz muzikologije. Vsa ta dejstva so vplivala na to, da se v zadnjih letih javlja tudi znatno število mladih talentiranih muzikologov in glasbenih piscev, katerih interesi so usmerjeni v historiografijo (Roksanda Pejović) v glasbeno estetiko (Dragutin Gostuški, doktorska disertacija *Umetnosti u evoluciji stilova*), v analitične študije (Vlastimir Perićić, Nadežda Mosusova), v glasbeno esejistiko (Djura Jakšić, Dušan Skovran, Marija Koren, Dejan Despić, Dušan Plavša, Dragomir Papadopolos) in v folkloristiko (Milica Iljin, Radmila Petrović, Dragoslav Dević).

O vseh teh pa bo nedvomno lahko še kaj povedala bodoča historiografija.

SUMMARY

The political and economic conditions, or rather the centuries-long occupation under which the Serbs lived until the first quarter of the 19th century, did not allow musical culture to develop freely and independently. Hence the first appearances of musical activity among the bourgeois come towards the middle of the last century, and rudiments of musicological research only towards the end of the century.

The attention of the writers, mostly priests, who were connoisseurs of music, was at that time almost exclusively concentrated on Serbian church music, in which field exist a considerable number of works. These are often accompanied by melographic notations of contemporary church tunes, as was done also by composers Kornelije Stanković (1831—1865) and Stevan Mokranjac (1856—1914).

At the beginning of the 20th century we have the first studies of folk-music, while between the first and second world wars musical literature divides into various branches, including, apart from the study of folk-music, essays, historiography, musical aesthetics and sociology. After 1945 the Serbian writers' areas of research spread even wider to include not only the above-mentioned categories but also the study of mediaeval music in Serbia. With palaeographic analysis and transcription of neumatic manuscripts surviving on Mount Athos and in various libraries abroad, musical treasures unknown and neglected for centuries are being brought to light.

Jahrbuch, 43, Köln 1959; Nekoliko podataka o grčkom uticaju na srpsko crkveno pojanje, Bogoslovlje, V, 1—2, 1961; The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant, zbornik radova Bizantološkog instituta, 7, 1961; Melody Construction in Byzantine Chant — rapport complémentaire de Egon Wellesz —, Actes du XII^e congrès international d'études byzantines, 1961 itd. — J. Milojković-Djurić: Neka mišljenja o poreklu narodnog crkvenog pojanja, Zvuk 53, 1962; Some Aspects of the Byzantine Origin of the Serbian Chant, Byzantinoslavica XXIII, 1. 1962; On the Serbian Chant in the XVIIIth Century, Actes du XII^e Congrès international des études byzantines, II, 1964; Papadika u hilendarskom neumskom rukopisu broj 311, Zbornik radova Vizantološkog instituta, VIII, 1964 itd.

BAROK IN SKLADATELJI 20. STOLETJA

Halsey Stevens

Ni dolgo od tega — bilo je pred nekaj leti — ko se je s frazo »nazaj k Bachu« kar povprek označevala glasba tistih skladateljev, ki so v svojem pisanju uporabljali določene značilnosti kompozicijske prakse poznega baroka. Bila je to pripravna etiketa, ki pa je podobno kot vse take popularne parole zavajala v zmoto. Noben pomembnejši del glasbe 20. stoletja ne dolguje svoje osnovne naklonjenosti Bachu. Ni ga komponista, ki bi se predvsem zanimal za rekonstrukcijo glasbe neke minule dobe, čeprav si svobodno izposoja njene transformirane elemente pri oblikovanju lastnega izraza.

Glasba, ki je usmerjena v prihodnost, lahko od časa do časa vrže koristen pogled tudi v preteklost. Videli smo že mnogo primerov. Eden takih je na primer vloga, ki so jo v glasbi 20. stoletja imeli stari cerkveni modusi, potem ko so jih že zdavnaj opustili in nadomestili z durovskimi in molovskimi lestvicami. Skladatelji Debussy, Ravel, Stravinski, Bartók in mnogi drugi, ki so se jim ti modusi zdeli sugestivni, niso imeli namena, da bi jih uporabljali zato, da bi glasbo modalnega obdobja podvojevali ali jo posnemali, ampak je svobodna uporaba modalnih lestvic osvežila njihove melodije in harmonije. In tako so pisali modalno obarvana dela, ki so se svobodno gibala od enega modusa k drugemu, ne da bi jih pri tem ovirala kakšna tradicionalna modalna teorija.

Razvijanje tonalnosti je bilo seveda eno izmed velikih prispevkov baroka, saj je polifoniji zagotovilo tako harmonsko osnovo kot melodično gradnjo ter obenem omogočilo harmonske okvire, na katere so se lahko napele večje forme. Važen problem, ki je mučil dunajske kromatike 20. stoletja, potem ko so opustili tonalnost, je bilo izgrajevanje velikih form. Nekdo je nekoč dejal, da je v klasični sonati glavna funkcija izpeljave povratek k toniki; če pa ni tonike, h kateri bi se lahko vrnili, izgubi forma svoj pomen.

To je morda preveliko poenostavljanje vloge izpeljave. Zdi se mi, da je enako pomembna njena vloga v prikazovanju materiala z najrazličnejših vidikov, torej neka dinamična funkcija v nasprotju s statično v smislu ponavljanja; in ta je še vedno možna, tudi če se opusti tonalnost. Schönberg je to kmalu spoznal. Takšno delo, kot je 4. godalni kvartet, ki je sicer popolnoma serialen, ima kljub temu obliko sonate, ki sloni na motivni jasnosti in izpeljavi. Toda zgodnejša serialna dela Schönberga in

njegovih učencev, zlasti Weberna, so bile miniature, in Weberneve so take tudi ostale.

Eden izmed ponavljajočih se čudežev v glasbi je njena zmožnost, da se nenehno obnavlja. V naglici bi se lahko čudili, čemu niso bile že zdavnaj izčrpane vse možne permutacije zvokov, ki so nam na razpolago. Tu in tam, ko poslušamo novo delo, ki nam je utrudljivo znano, še preden se zaključi, bomo morda za trenutek prepričani, da so zares izčrpane in da ni več možno pisati smiselne glasbe, ne da bi obenem iznašli popolnoma nove estetike.

Tako naziranje seveda vodi k elektronski glasbi, k popolni determiniranosti in k vsem najrazličnejšim šolam »aleatorične« glasbe, v kateri je sosledje zvokov in sozvočij prepuščeno naključju oziroma svobodni volji izvajalca. Mnogi, ki se ukvarjajo s temi različnimi obrtni, hoté ignorirajo ali celo zanikajo vsakršno sorodnost svojih postopkov s postopki predhodnikov. Seveda lahko človek po mili volji obrezuje svoje lastne korenine in bo tako početje lahko koristno; če pa poreže prav vse, tvega izgubo stika s svetom okoli sebe.

Ocenitev vpliva baroka na skladanje v 20. stoletju se lahko začne z raziskavo izraza »baročen«. Kaže, da se niti dva avtorja med seboj ne strinjata glede izvora besede in njene aplikacije. V nekem slovarju iz leta 1911 sem bral, da označuje besedo »baročen« brez kakršnekoli nadaljnje razlage z izrazoma »slabega okusa; grotesken«. Res je sicer, da je v minulih časih beseda imela pejorativen pomen ne glede na to, ali se je nanašala na nepravilno oblikovanost bisera ali na bizarnost izumetničene arhitekture. Måle pravi, da se mu zdi, da baročno slikarstvo »prikazuje pomlad triumfalne cerkve, izraženo v obilju oblik, ekstazi in nepremagljivi potrebi po neskončnem«.¹ Po D'Orsu je osnovna razlika med klasicizmom in barokom v tem, da klasicizem izhaja iz intelekta, barok pa iz vitalnosti in instinkta.² Za Suzanne Clercx je barok »umetnost gibanja, to je umetnost, v kateri se dinamizem pojavlja kot njena stalna značilnost«.³

V prehodnem obdobju med renesanso in barokom je bila glasba razcepljena med elastično horizontalnost polifonije in nekoliko manj prožno vertikalnost harmonskega pisanja, ki se je izteklo v princip *bassa continua*. Ta boj še vedno traja, čeprav s spreminjajočo se težo. Skozi klasično in romantično razdobje je polifonija — z nekaj izjemami — dobila drugoten pomen. Razen nekaj osamljenih stavkov, kot sta na primer finale »Jupiter« simfonije in »Die grosse Fuge«, je bilo težišče na homofoniji. *Superius* se je ločil od spodnjih glasov, bodi zavoljo konture bodi zaradi tonske višine, tako da so le-ti sedaj dobili spremljevalno vlogo. Šele v tem stoletju je nihalo vidno zanihalo v nasprotni smeri.

Baročno obravnavanje disonanc se je močno razlikovalo od renesančnega. V zgodnejšem obdobju so bile disonance možne kot prehajalni toni na lahki dobi in kot zadržki na težki.

¹ Måle Emile, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932.

² D'Ors Eugenio y Rovira, *Du baroque*, Paris 1936.

³ Clercx Suzanne, *Le Baroque et la musique. Essai d'esthétique musicale*, Bruxelles 1948.

»Harmonski rezultat kombinacije glasov,« piše Bukofzer, »so občutili bolj kot zvezo intervalov kakor pa en sam akord. Ta intervalna harmonija renesanse je bila diametralno nasprotna akordni harmoniji baroka. Če je bila harmonija akordno občutena, je bilo možno uvesti disonantno noto kadarkoli, seveda v primeru, da je bil obris akorda kot takega jasen. Bas, ki je v baročni glasbi zastopal akorde, je omogočil zgornjim glasovom, da so svobodneje kot prej oblikovali disonance. Razvez ... se je lahko dosegel s tem, da se je disonantni glas bodisi spustil bodisi dvignil v najbližji akordni ton.«⁴

Bukofzer nadalje obravnava učinek disonantnega tretiranja na harmonski ritem — na »spremembo harmonije na časovno enoto«.

»V hitrem harmonskem ritmu je renesančni skladatelj komaj lahko uporabil kakšno disonanco in zato so vsi tridobni hitri deli izstopali zaradi redkih disonanc. Disonantno tretiranje baročne glasbe pa ni le dovoljevalo hitrega harmonskega ritma, ampak je dalo tudi osnovna tehnična sredstva za afektivni stil recitativa.«⁵

Poudarek na basu kot glasu, ki nosi in ustvarja akord, je bila naravna posledica baročnega obravnavanja disonanc. Odnos med basom in *superiusom*, ki se je sedaj pojavil v obliki »harmonske polaritete«, je obarval vsak aspekt melodije, harmonije in kontrapunkta. Ta odnos je obdržal svojo pomembnost skoraj do današnjih dni in celo dandanes bi komaj lahko rekli, da je izgubil svoj vpliv. Spomnimo se na Brahmsa, ki je najraje presojal skladbo s tem, da se je oziral na odnos med basom in glavno zgornjo linijo, ker je menil, da se vse ostalo lahko prilagodi, če sta ti dve liniji v prepričljivi povezavi. Tudi Hindemith je polagal poudarek na tisto, kar je imenoval »dvoglasno ogrodje«, od katerega je bila odvisna ostala glasbena faktura.⁶ Šele pred kratkim, zlasti med serialnimi komponisti, je prišlo do znatnejše reakcije proti temu principu.

Novi harmonski koncept je v zgodnjem baroku vodil k uporabi novih melodičnih intervalov, tako tudi kromatičnih, zvečanih in zmanjšanih. Ritem baroka se je odmaknil od *tactus*a renesanse, od enakomernega toka udarcev, ki so ga obvladovali, v dveh smereh: v recitativni stil, kjer so bili ritmi pravzaprav ritmi govora z majhnim poudarkom, in v mehanično ponavljajoče se utripanje plesne ter stilizirane instrumentalne glasbe. Med tema poloma je baročna glasba uporabljala vse vmesne stopnje ritma.

Če je bila baročna faktura — kljub praksi *bassa continua* — v glavnem polifona, so baročne forme — vsaj v instrumentalni glasbi — slonele predvsem na aditivnem principu. Glasba za instrumente s tipkami in za lutnjo je uporabljala rapsodične, nekoliko improvizacijske forme: preludij, tokato, fantazijo, intonazione, medtem ko se je koncertantna glasba razvijala v smeri koncerta grossa in končno v solo koncert, pri čemer so jo vzpodbujali zakoni antiteze in kontrasta. Ne more biti nobenega dvoma, da je od celotne baročne glasbe ravno concerto grosso imel največji vpliv na glasbo našega časa. Corelliju in njegovim naslednikom, ki so prenesli

⁴ Bukofzer Manfred, *Music in the Baroque Era*, New York 1947.

⁵ Ibid.

⁶ Hindemith Paul, *Unterweisung im Tonsatz*, I. Theoretischer Teil, Mainz 1937.

ustrezne tipe tradicionalne sonate v *concerto da chiesa* in *concerto da camera*, se imamo zahvaliti za deli, kot sta *Dumbarton Oaks Concerto* Stravinskega in Bartókova *Glasba za godala, tolkala in celesto*.

Za zgodnji ali primitivni barok je značilen pojav čiste instrumentalne glasbe, zlasti sonate, čeprav je ta še vedno imela precej negotovo obliko. V tem obdobju se je prvič posvetila pozornost idiomatskim zmožnostim glasov in instrumentov, kar je do dandanes obdržalo pomembno vlogo v komponiranju. Od renesanse, v kateri so posamezne parte lahko izvajali bodisi instrumenti bodisi pevski glasovi, samo da so imeli potreben obseg, je velik korak do razvoja posebnih stilov in do predstave o glasbi v smislu specifičnih instrumentalnih zvočnosti.

Potem ko je odkril in izrabil razlike v idiomatskih zmožnostih, je baročni skladatelj kasneje odkril še finese, ki so na voljo z izmenjavanjem idiomov samih — s prenašanjem godalnih okraskov na instrumente s tipkami, z imitacijo godalnih figur v pihalih itd. Bogastvo instrumentalnega komponiranja v poznem baroku dolguje marsikaj temu odkritju.

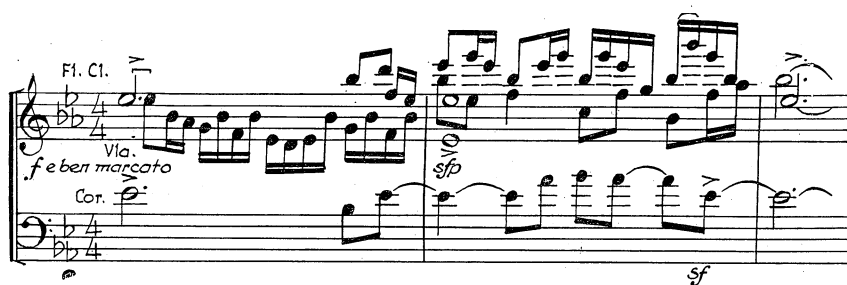
V 17. stoletju je obenem z razcvetom vokalnih form — opere, oratorija in kantate — prišlo do razvoja instrumentalne glasbe in vzpona koncerta. S poznim barokom, za katerega se lahko reče, da se je v Mannheimu, Parizu in na Dunaju končal med letoma 1740 in 1765, so bili živi medsebojni vplivi vseh teh form. Prišlo je do zlitja cerkvenega in posvetnega. V instrumentalni glasbi sta bila sonata in koncert njuna dediča, obenem pa že daleč na poti klasičnega zaporedja »hitro-počasi-hitro« namesto konservativne forme petih ali več stavkov. V teh so bili adagii često drobni po obsegu, saj so služili samo kot prehod med glavnimi stavki.

Komorni koncerti so svojo najbolj zamotano polifonijo razkrivali večinoma v preludijih, medtem ko so bili plesi, ki so jim sledili, manj kontrapunktski. Morda bi bilo koristno preučiti že omenjeno delo Stravinskega *Dumbarton Oaks Concerto*, da bi videli, kakšne so podobnosti prvega stavka z njegovim baročnim predhodnikom.

Roman Vlad citira skladatelja, kakor da bi »priznal«, da delo »sloni na Bachovih Brandenburških koncertih«. ⁷ To »priznanje« sproža zanimivo vprašanje: zdi se namreč, da vključuje občutek neugodja ali zadrege s strani skladatelja. Seveda je dvomljivo, da je Stravinski imel to za »priznanje«, ampak je samo obrnil pozornost na nekaj, kar je bilo že precej jasno: na močan bachovski priokus prvega stavka, katerega struktura in konture imajo mnogo skupnega z ustreznimi deli v vrsti Brandenburških koncertov.

Tukaj so isti gibčni ritmi, iste linije, ki izhajajo iz akorda in lestvice, ponavljajoči se pedalni ton, ista diatonika. Odnosi med tonovskimi načini so nekoliko bolj statični in taki izmiki iz Es-dura, kakršni se pojavljajo na prvi strani, so samo prehodnega značaja in nimajo vpliva na polariteto tonovskega načina.

⁷ Vlad Roman, Stravinsky, London & New York 1960.



V delu ni jasne meje med *concertinom* in *ripienom*, čeprav pihala in godala le redko izmenjujejo tematsko gradivo. Tudi takrat, ko vsi sodelujejo, so motivi obdelani bolj ali manj antifonalno. Samo v enem obsežnejšem delu stavka se zgodi, da godala skoraj izključno spremljajo, medtem ko je fagotom in rogovom zaupano tematsko delo:



V obliki fugata z mnogimi metričnimi spremembami se v enem izmed naslednjih delov to kompenzira: izvajajo ga izključno godala:



Ni nobene ponovitve, vendar začetni motivi v modificirani formi izoblikujejo kodo.

Struktura stavka je torej popolnoma aditivna, pri čemer ponovna uporaba tematskih motivov zagotavlja kontinuiteto. To je v skladu z Bachovo tradicijo, čeprav on sam navadno ne bi uporabil toliko različnih tematskih idej v enem samem stavku, kot je to tukaj storil Stravinski.

Divertimento Béle Bartóka, ki je nastal leto pozneje za koncertom *Dumbarton Oaks*, prav tako išče inspiracijo v *concertu grossu*. Nobeno izmed teh del ne pomeni prvega ekskurza skladateljev v forme in stile baroka; zato pa morda najjasneje kažeta njun tovrsten interes.

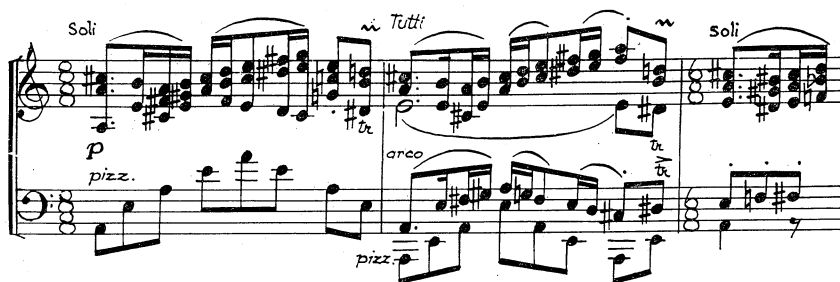
V nasprotju z *Dumbarton Oaks Concertom* deli *Divertimento* izvajalce na *concertino* (v tem primeru godalni kvartet) in na *ripieno* (godalni orkester) ter se tako bolj približa tradiciji 18. stoletja. Na drugi strani je forma jasna, sonatna, in s te strani kaže na vpliv poznejšega obdobja shematskega izpeljavanja. Delo je nekoliko manj kontrapunktsko kot kompozicija Stravinskega, pri tem pa mu ne manjka polifonskih pri-

jemov. Dobro je znana Bartókova sposobnost, da poveže najenostavnejšo fakturo s precej zamotano — ne da bi pri tem povzročil vtis heterogenosti.

Prva tematska skupina ima tako kot pri Stravinskem v svojih postopih nekaj poskočnega, kar odkriva njeno naklonjenost baroku. Bartókova tema je sinkopirana, metrum — zanj nenavaden — pa je devet oziroma šestosminski. S sinkopami pridejo kratke note na poudarjene dobe, dolge na nepoudarjene, ker daje skladbi madžarski videz, čeprav metrumi sploh niso madžarski. Razširitev linije z variranjem ritmično-melodičnih motivov doseže skladatelj s sredstvi, ki so očitno baročna.



Prvi del izvajajo skoraj izključno *tutti*. V drugem delu se takt za taktom solo instrumenti vedno z novim tematskim materialom antifonalno izmenjujejo s *tutti*.



Od tu dalje uporablja v nasprotju s Stravinskim prijeme, ki so v glavnem značilni za izpeljavo. Čeprav ni jasno ločene reprize, se proti koncu stavka pogosto pojavljajo motivi prve in druge skupine ter tako opravičujejo uvrstitev stavka v sonatno formo.

Imamo torej opraviti z delom, ki po svojem duhu izvira iz koncerta grossa poznega baroka, medtem ko je njegova forma odvisna od poznejših vzorov. Isto bi lahko dejali za mnoga dela, ki so nastala v zadnjih petindvajsetih ali tridesetih letih. Zlasti ritmi — s precejšnjim poudarkom na nenehno ponavljajoče se pulziranje — so vplivali na oblikovanje razmera modernega izraza.

Ti ritmi baročnega tipa se pojavijo tudi tam, kjer jih je najmanj pričakovati. Melodična linija, ki služi kot osnova kanonu v št. 18 Schönbergovega dela *Pierrot Lunaire* (o katerem bomo takoj razpravljali z drugega vidika), je karakteristična, ritmično bi lahko skoraj izvirala iz kakenga baročnega koncerta.



Mislim, da tudi v *II. simfoniji* Walterja Pistona, v finalu *Suite* Richarda Donovana ter v mnogih drugih delih zadnjih dveh ali treh desetletij prihaja na dan okus po ritmu poznega baroka.

Antifonalno tretiranje (ki je postalo deloma nujno zaradi razlik v izvajalnih zmožnostih posameznih instrumentov) je bilo, kot smo videli značilno za barok. Skladatelj je lahko zaradi zvočnega kontrasta razdelil izvajalce v večje ali manjše skupine — *concertino* in *ripieno*; na drugi strani pa so ga k temu lahko vodile tudi neenakosti v izraznih možnostih njegovih instrumentov. Zlasti se to zgodi takrat, ko glasba modulira in ko tisti instrumenti, ki ne morejo slediti, ostanejo zadaj. Znana nam je tako imenovana »terasna dinamika«, ki je še vedno del klasične orkestralne prakse: medtem ko godala raziskujejo oddaljenejsše tonovske načine, pi-hala molčijo, ker v slednjih ne morejo igrati; vrnitev v osnovno tonaliteto s srečno združitvijo vseh pa poudarijo *tutti* v fortissimu.

S tem da vzame kot izhodišče idejo antifonalnosti zaradi zvočnega kontrasta in ne toliko zavoljo nuje, porazdeli Bartók v svoji *Glasbi za godala, tolkala in celesto* godala v točnem ravnotežju na enake skupine ter jim doda še druge instrumente. Začetna fuga ni antifonalna, vendar je učinek ostalih stavkov odvisen od razporeditve instrumentov: od obeh skupin godal na nasprotnih straneh odra ter od ostalih instrumentov med njima. Čut za smer je važen faktor v zvočnih kombinacijah. Ta skladba, bolj kot katerakoli druga Bartókova nedramatska partitura, je izrazito tridimenzionalna, pri čemer imajo prostorni odnosi velik pomen.

Drugi stavek je v glavnem homofonski, čeprav vsebuje tudi nekaj polifonskih delov, ki sodelujejo pri izgrajevanju forme. Med temi je najbolj važen fugato, ki se pojavi razmeroma pozno in ki s postopnim komprimiranjem teme povzroči občutek neke nuje. Ta prijem je značilen za Bartókovo polifonsko pisanje: namesto da bi obdržal svoj tematski material v prvotnem sorazmerju, ga nenehno oblikuje, pri tem pa ne žrtvuje njegove identitete ali kontinuitete dela.

Nekatera dela Stravinskega, ki so nastala pred *Dumbarton Oaks Concertom*, kažejo v tem ali onem smislu njegov dolg baroku. *Concerto in D* za violino in orkester je blizu baročnim idejam. Naslovi štirih stavkov nudijo ključ za razumevanje: *Toccata*, *Aria I*, *Aria II*, *Capriccio*. Tu ne gre za prevzemanje starih naslovov, ne oziraje se na njihove zgodovinske implikacije: tri od štirih stavkov preveva duh poznega baroka. Druga *Aria*, na primer, mnogo dolguje s svojo razkošno okrašeno melodijo, ki je ohlapno vezana na zmerno gibajoči se bas, takim skladbam, kot je Bachova *Kromatična fantazija* ali pa drugi stavek *Italijanskega koncerta*. Čeprav se *Toccata* v resnici ne sklada s karakterjem baročne solistične skladbe istega imena, za katero so »značilni rapsodični deli z zadržanimi akordi, bujnimi lestvičnimi pasažami ter lomljenimi figurami na mogočnih pedalnih tonih, ki so se nenadoma izmenjevali s fugiranimi

odstavki»,⁸ pa kljub temu po svojem razpoloženju in fakturi spominja na mnoge Bachove kompozicije za instrumente s tipkami. Tudi njena forma, čeprav na zunaj nekoliko podobna sonatni, je veliko bolj svobodna; razen tega ni v njej izpeljave kot take. *Capriccio*, ki služi za finale, je poln bachovskih melodičnih figur, razloženih akordov, hitrih lestvic in drugih značilnosti, ki jasno kažejo na njegove predhodnike.

To je barok v obdobju *bassa continua*, ko je bilo zanimanje za kontrapunkt majhno, z izjemo odnosa med melodijo in basom. Večji del kompozicije je izključno homofonski. Velja pripomniti, da so njeni vzori očitno Bachova solistična dela za instrumente s tipkami in njegove koncertantne skladbe. Zdi se popolnoma naravno, da je na Stravinskega kot skladatelja za instrumente s tipkami (saj on dela izključno pri klavirju) pri oblikovanju stavka vplival mehanizem pianistove roke; prav tako je bilo pričakovati, da bo bolj doma v baročni glasbi za instrumente s tipkami kot pa v ansambelski glasbi, ki so jo v zgodnjih tridesetih letih le malo izvajali.

Roman Vlad pravi o tem delu naslednje:

»Čeprav ni nobenega namiga, da bi si kaj dejansko izposodil, bi bilo pravično, če rečemo, da aluzij — če že so — na pretekla dela ne uporabljaja za groteskne, parodne efekte. Prav nasprotno: zdi se, da mu služijo kot sredstvo za izražanje tihega hrepenenja za polno ekspresivnostjo, ki jo je nekoč imela glasba. Zares, ... Stravinski opusti svoj odnos upora proti romantizmu in se preda nostalgичnemu *rechercher du temps perdu*.«⁹

Seveda lahko vsak v skladu s svojim osebnim tolmačenjem razlaga glasbo, kakor hoče. »Tiho hrepenenje za polno ekspresivnostjo, ki jo je nekoč imela glasba« je lahko, ali pa tudi ne, vzpodbudilo Stravinskega, da je skomponiral *Violinski koncert*; bolj verjetno, da ni. Vsaj meni je to manj izraz domotožja za minulimi časi in bolj zavestna in hotena vaja v uporabi starih form za nove izrazne namene.

Duo Concertant za violino in klavir ima mnogo skupnih značilnosti z *Violinskim koncertom*. Zelo pogosto lahko opazimo, če pregledujemo seznam del kakega skladatelja, da ga momentum, ki se je akumuliral ob skladanju enega dela, žene skozi drugo delo istega ali podobnega značaja, preden se njegova pozornost usmeri drugam. Tukaj so močne podobnosti glede strukture, karakterja in stila. Namesto *Toccate* je *Cantilena*; dve Eklogi nadomestita obe *Ariji*; *Gigue* prevzame mesto *Capriccia*; na koncu je še *Dithyramb*, ki v *Violinskem koncertu* sicer nima paralele, a je po svojem karakterju zelo podoben drugi *Ariji*.

Baročne značilnosti imajo nekaj časa važno vlogo v delu Igorja Stravinskega. Tako bi med drugim lahko preučili na primer *Koncert za dva klavirja* in *Simfonijo psalmov*. Ker se bomo vrnili k Stravinskemu še enkrat v zvezi z njegovo serialno glasbo zadnjih let, se ozmimo h glasbi Paula Hindemitha, ki se je morda bolj kot kak drug pomemben novejši skladatelj okoristil s kompozicijskimi prijemi poznega baroka.

⁸ Bukofzer, op. cit.

⁹ Vlad, op. cit.

Hindemithove najbolj zgodnje partiture, ki so nam dostopne, kažejo avtorja kot skladatelja s tekočo kontrapunktsko tehniko, doma v fugi in ostali imitacijski polifoniji kakor tudi v variacijski tehniki. Njegov tematski material — celo v mladostnih delih — se nagiba k »motoričnosti« koncerta grossa, »motoričnosti«, ki je bila zares značilna za precejšen del glasbe dvajsetih in tridesetih let tega stoletja. Bilo bi naivno, če bi dejali, da dolguje Hindemith več baroku kot drugim obdobjem glasbene zgodovine. On je pravi eklektik, ki si za dosego svojih ciljev sposoja, kar mu pride pod roko, in vendar zna napraviti te »izposoje«, kot da bi bile njemu lastne.

Tako ga leta 1922, na začetku njegove kariere, vidimo, kako ustvarja dela, ki so po svojih tehnikah in vidikih zelo različna: 3. godalni kvartet s fugiranim začetkom in potezami bitonalnosti (principa, ki se ga je kasneje izogibal), Pihalni kvintet, ki je svobodno kromatičen in tonalno protisloven, dalje, nekoliko brahmsovska 1. sonata za violo in klavirska suita »1922«, s svojim tevtonsko obteženim jazzom. Z letom 1925, s 4. godalnim kvartetom, pa so se ti elementi zlili v znani »Hindemithov stil«, po katerem kljub modifikacijam ni bilo nadaljnjih stilističnih neskladij.

Prvi stavek 4. kvarteta je značilen za »Hindemithov stil«. Lahko ga imamo za nekakšno trojno fugo, katere prvi del eksponira in na široko razvije krepko »motorično« temo:



Hindemithove fuge redko uporabljajo običajne intervale imitacije; v obravnavani ekspoziciji si štirje vstopi sledijo v naslednjem vrstnem redu: cis, e, gis in a. Ni nobenega kontrasubjekta, čeprav se motivi iz asociativnega gradiva neredno pojavljajo med procesom obdelave.

Srednji del stavka prinese popolno spremembo razpoloženja. Istočasno eksponira in razvije dve temi:



ki (z ostalimi motivi) polagoma obnovita hitrost in značaj prvega dela, ko se po nekaj predhodnih ponovitvah osnovnega motiva pojavi glavna tema v povezavi z ostalima dvema. Koda je posvečena samo prvi temi.

Tukaj imamo v malem opraviti z naziranjem, ki ga je Hindemith poslej obdržal v svojem skladanju. Če bi bili potrebni nadaljnji dokazi za njegov naslon na barok, bi lahko prelistali partituro in našli, da sestoji zadnji stavek iz passacaglie z zaključnim fugatom. Melodično razkošje, bujnost fature, sila ritmov, vse to priča o njihovem izvoru.

Skoraj dvajset let je minilo, preden je Hindemith napisal naslednji godalni kvartet. Če bi ne poznal glasbe, ki jo je ustvaril v tem obdobju, bi človek pričakoval bistvene razlike; leta 1925 je bil skladatelj komaj trideset let star, medtem ko je bil 1943 blizu petdeset. In vendar se zdi, da je v času od svoje mladosti do zrelosti samo okrepil svoja načela in in utrdil svojo tehniko. V 4. kvartetu se je zadovoljil s tem, da je vrsto stavkov, ki so si bili po značaju kontrastni in ki jih ni vezal noben skupen material, postavil drugega poleg drugega. V 5. pa se je ukvarjal z vseobsežno organizacijo, tako da je lahko tisto, kar ni povedal v prvih stavkih, zaključil v finalu.

Kot 3. začenja tudi 5. kvartet s počasnim fugatom na kromatično temo. Ekspozicijo sestavlja pet vstopov (na d, a, gis, c in d) skupaj z razširjeno kadenco.



V nadaljnjem delu stavka pride samo še do petih popolnih nastopov teme. Tako je stavek nepopoln in zato nekakšen razširjen uvod k živahnemu sonati podobnemu delu, ki sledi. Tudi tukaj je forma okrnjena; jasno nakazani ekspoziciji dveh tematskih kompleksov



sledi obsežna izpeljava. Ni pa nobene prave reprize, čeprav se stavek zaključí s polnim E-durovim trozvokom.

Tretji stavek predstavlja variacije na šesttaktno temo:

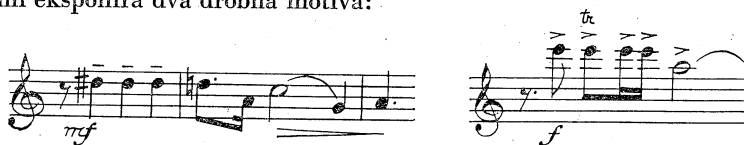


Sledijo štiri variacije, ki se po karakterju med seboj močno razlikujejo. To je prvi stavek, za katerega bi lahko rekli, da je popoln, čeprav pomenijo — z drugega vidika — variacije formo, ki je odprta in ki se lahko nadaljuje v nedogled, ne da bi pri tem vzbudila potrebo po zaključku.

Zadnji stavek je tisti, v katerem doseže Hindemithova uporaba zamotanosti baročne polifonije svoj višek. Zdi se najprej, kakor da bi pripravljaj še eno sonati podobno formo, saj spominja začetna tema po svoji konturi na temo fugata prvega stavka:



To je šele prvi namig, ki nakazuje ponovno uporabo starega materiala, vendar pa skladatelj za nekaj strani odloži potrditev svoje namere. Pred nami eksponira dva drobna motiva:



Nato vzame prvega in začne z glavnim delom stavka, kar je nekdo nekoč imenoval »superfugo«. Njen začetek je enostaven: štirje vstopi (na e, b, fis in e) in kratka obdelava. Sledi obsežen stretto na fugino temo, potem pa skladatelj postopoma vnaša v tkivo ves prejšnji material: temo prve fuge, obe temi drugega stavka, temo variacij in končno, otvoritveno temo finala, s čimer zgradi širok vrhunec in quasikadenco. Razpoložanje se nenadoma spremeni s kodo, ki sloni na drugem izmed obeh prej omenjenih motivov s citati iz ostalega tematičnega materiala.

Fuga je imela razmeroma nepomembno vlogo v postbaročni glasbi vse do 20. stoletja. Oživljeno zanimanje zanjo imamo lahko za znak interesa za barok. Kaže, da so fugo na eno samo temo — za razliko od zgodnejšega politematskega *ricercara* — v poznem 17. in zgodnjem 18. stoletju razvili taki skladatelji, kot so bili Pasquini, Casini in Bencini. Potem je fuga v Italiji upadla. Domenico Scarlatti, ki bi bil lahko podedoval tradicijo, je kazal malo zanimanja zanjo. Njegovim fugam manjka samostojnost kontrapunktskega pisanja in njegove sonate za cembalo jasno anticipirajo homofonijo klasicizma.

Kot bi bilo pričakovati, sloni velik del fug 20. stoletja na Bachovi tehniki. Tudi tukaj gre morda za vprašanje sorodnosti: Bachove fuge so znamenite in v mnogočem sploh višek fuge. Zato je naravno, da služijo za vzor.

V podrobnostih Hindemithove fuge niso nujno bachovske. *Ludus Tonalis* raziskuje na primer različne tipe oblikovanja fuge, vendar brez kontrasubjektov, brez tonalnih odgovorov in v vrsti primerov, s poudarkom na kombinacijah tem, na kontrapunktskih prijemih inverzije in

avgmentacije in, v eni fugi, na popolnem raku prve polovice v drugem delu.

Bartokovih fug je razmeroma malo, čeprav je najti fugato odstavke v vrsti njegovih del.¹⁰ Edini popolni stavek v obliki fuge je otvoritveni Andante v *Glasbi za godala, tolkala in celesto*. Sloni na eni sami kromatični temi s štirimi različnimi motivi, ki imajo nato pomembno vlogo v naslednjih stavkih. Imitacije nastopajo izmenoma za kvinto višje oziroma nižje: a-e-d-h-g itd., z viškom na es, ko se fuga obrne nazaj proti začetku z obrnjeno temo.



»Izredna ekonomičnost stavka se kaže v odsotnosti kakršnegakoli materiala, ki ne bi bil del teme. Ni nobenega kontrastsubjekta, nobenih »svobodnih« kontrapunktskih linij. Celotno tkivo je stekano iz ene same niti. Seveda pride do intervalnih sprememb in drugih modifikacij, katerim so Bartókove teme v fugah normalno podvržene, namreč do skrajšav in podaljšav. Kljub temu pa lahko vsaki noti sledimo nazaj v samo temo.

Posledica tega je skoraj brez primere zgoščen stavek; šest in pol minut, kolikor traja, predstavlja en sam crescendo k vrhuncu, dokler zopet ne izzveni v tišino.«¹¹

Ta enovitost je skoraj enkratna v novejši glasbi, pa tudi sicer jo je Bartók le redko dosegel.

Ostala sredstva baročne polifonije — kanon, obrnitev, avgmentacija, deminucija, rak itd. (ki so seveda obstajala že prej, a jih je barok okrepil) — so se tako ali drugače večinoma vključila v sodobno prakso. Bilo bi skoraj nemogoče najti kakršnokoli novejšo partituro, v kateri to ali ono bi ne imelo kakšne vloge. Tehnična prijema obrnitve in raka sta bistveno prispevala k »tehnikam komponiranja z dvanajstimi toni« ter omogočila, da se osnovni material serialne skladbe lahko prikaže v štirih različnih oblikah, brez transponiranja ali kakšnega drugega manipuliranja.

Stravinskega *Dvojni kanon* za godalni kvartet, ki obsega eno stran in je bil napisan v spomin Raoula Dufyja (1959) se zdi domiselno, dokler ga pozorno ne preučimo. Notna slika — brez taktne ter z notnim črtovjem, ki v spodnjih dveh glasovih kasneje začne in prej konča — ga dela navidezno *avantgardnega*. Vendar se pokaže, da je delo sterilno, saj mehanično obdeluje dvanajsttotsko vrsto, ki jo ob spreminjajočih se intervalih

¹⁰ Npr.: Suita št. 2, Čudežni mandarin, 4. in 5. kvartet, Divertimento, Koncert za orkester itd.

¹¹ Stevens H., *The life and music of Béla Bartók*, New York 1953, rev. ed. 1964.

imitira z rakom in obrnitvami; vse fraze so enako dolge, sozvočja ne vedno ravno posrečena.¹² V primerjavi z dvojnimi kanoni v št. 18 Schönbergovega dela *Pierrot Lunaire* je to dolgočasna, dlakocepska vaja, tako da komaj občudujemo skladatelja, ki je menil, da je vredna objave.

Schönberg je vsaj s tehničnega stališča veliko zahtevnejši. Klarinet, ki ga tri dobe pozneje kanonično imitira pikolo, in violina, ki jo štiri dobe kasneje imitira čelo, igrata dvojni kanon, ki se sredi desetega takta obrne proti svojemu začetku. Istočasno igra klavir ob dodanih imitacijsko-kontrapunktskih glasovih avgmentirano verzijo kanona, ki ga izvajata klarinet in pikolo. Ko prispe do točke, na kateri so se ostali obrnili, ti med tem dosežejo izhodišče in stavek se zaključi. Klavirju je dodana tudi *Sprechstimme*, deloma péta deloma govorjena, ki se quasi imitacijsko razvija, ne da bi se pri tem vrnila na svoj začetek. Seveda bi bilo težko pričakovati, da bi bile te in take vaje jasne poslušalcu. Rakove forme so samo izjemoma dojemljive ušesom, ker je njihov ritem obrnjen. Vendar je razmerna enostavno oblikovati take ritmične formule, ki bodo iste tudi v raku, se pravi palindromske ritme, kot jih kaže naslednja melodična linija. Tukaj je vsak takt palindromski; zategadelj je rakovo formo možno identificirati.



Odnos med višino posameznih tonov je manj pomemben. Podobnost bi bila skoraj enaka, če bi bili toni popolnoma drugi, samo da bi bili seveda ohranjeni ritmi.



Punktirani ritmi, anakruze in podobne neenake figure popolnoma spremenijo svoj značaj, ko jih obrnemo; tako je rak le redko dojemljiv ušesu.

Zato je optimistično pričakovati, da bo poslušalec vedel, kaj se v resnici s tehničnega stališča dogaja v kompoziciji *Der Mondfleck*. Večina ritmov je tako komplicirana, da bi jih težko zaznali, ko so zaigrani nazaj. Mislim, da to ni važno. Ne verjamem, da bi se skladatelj moral ozirati na

¹² Npr. tisto mesto v drugem sistemu, kjer violina, viola in čelo igrajo ais, druga violina pa eis-cis.

poslušalčevo zmožnost razreševanja njegovih metod, dokler se mu zdi glasba, ki jo piše, smiselna.

To je seveda preddodekafonsko delo, vendar preroškega značaja za nadaljnji razvoj. Govoril sem že o uporabi baročnih polifonskih sredstev v dvanajsttotskem skladanju. Če bi prostor dovoljeval, bi lahko šli v detajle teh procesov — toda to bi pomenilo novo obsežno poglavje. Skladatelji, ki sedaj sledijo Webernu, pomenijo v nekem smislu naključje, če že ne anomalijo. Okoli leta 1590 je florentinska *Camerata* pod vodstvom grofov Bardija in Corsija napadla renesančno glasbo ter postavila teorije, na podlagi katerih je bilo sedaj treba skladati. Navadno vzamemo teoretiziranje v okviru *Camerate* kot začetek baročne dobe.

Od takrat naprej se je vrstni red obrnil; skladatelji so pisali glasbo in prepuščali analitikom, da so iz samih del izvajali teorije. V zadnjih nekaj letih pa zopet najdemo skladatelje najbolj »naprednih« tendenc, kako razglašajo teorije pred glasbo. Morda smo v tem smislu zaključili krog in smo zopet na pragu nekega novega baroka.

Vendar je ena velika razlika. Publika, ki razume in uživa v delih teh »naprednih« skladateljev, je zares maloštevilna. Svoje poslušalce so namreč skladatelji pustili zadaj.

»Usoden prepad med skladateljem in poslušalci, ki je značilen za moderno glasbeno življenje,« piše Bukofzer,¹³ »ni obstajal v baročnem obdobju. Skladatelji so samo po sebi umevno pisali v jeziku, ki je bil takrat 'moderen'. Niso se bali . . ., da bi bil njihov genij morda priznan šele takrat, ko bi bili v grobu že toliko časa, da bi jih proglasili za 'klasike'. Aristokrati in patriciji so imeli dovolj tehničnega znanja, da so lahko šli vstric z glasbenimi novostmi svojega časa . . . Ni se zgodilo, da bi skladatelji pisali za 'široko' publiko, niti jih ni mučila ideja, da bi skladali za večnost . . . Ravno zato, ker je Bach pisal 'za današnjo rabo,' kolikor je mogel dovršeno in 'umetelno,' je skomponiral glasbo, ki ni pripadala samo eni dobi, ampak vsem časom.«

Naj bo vzrok že kakršenkoli, skladatelj nima več tako tesnega stika s svojo publiko, kakršen je bil običajno v baroku. Če bi bil ta stik spet možen, bi bil za skladatelja bolj koristen kot kakršnokoli število pohvalnih kritik in kot je odobravanje majhne skupine prijateljev. V takem primeru bi — če nič drugega — lahko komaj ostal vzvišen nad potencialnimi potrošniki njegove glasbe in trosil neprebavljive slaščice z višin v upanju, da se bo na koncu odkrilo, da so okusne.

SUMMARY

Free borrowing and use of transformed elements of the music of past periods when forming contemporary music enables musical art, while incorporating the new, to maintain the continuity of its development; otherwise music risks losing contact with the world around. Many characteristics of baroque composition have found application in a number of 20th century works: rhythm, polyphonic texture, the additive principle of formal construction, the use of idiomatic idiosyncrasies of individual

¹³ Op. cit.

instruments and the interchange of these idioms, the harmonic polarity between bass and superius, called by Hindemith the »two-voice framework«, etc. There can be no doubt that out of the whole of Baroque music it is the Concerto Grosso which has had the greatest influence on the music of today. Thus the contours and structure of Stravinsky's Dumbarton Oaks Concerto have much in common with corresponding parts in a number of the Brandenburg Concertos. We can also trace Baroque characteristics in some of Stravinsky's other works — in Concerto in D, Concerto for Two Solo Pianos and in the Symphony of Psalms. The Divertimento of Béla Bartók also seeks inspiration in the concerto grosso, in dividing the performers into concertino and ripieno and in baroque rhythms, which appear even in such a work as Schönberg's Pierrot Lunaire. Antiphonality is intensified in Bartók's Music for Strings, Percussion and Celesta serving him as a departure for the achievement of sonorous contrasts. Hindemith owes much to the Baroque. His treatment of the fugue is typical of the characteristic »Hindemith style« which has essentially remained unchanged but seems to have consolidated from youth to maturity. A revived interest in the fugue may be considered a sign of interest in the baroque, as is also interest in other features of baroque polyphony — canon, inversion, augmentation, diminution and retrogression, etc., which have all been incorporated in contemporary compositional practice.

If the use of such features as these becomes an aim in itself so that music loses its point, we come to that abyss between composer and listener which distinguishes contemporary musical life. The baroque composer wrote as a matter of course in an idiom which was »modern« and comprehensible at the time. He wrote for the day but as elaborately and »artificially« as he could. The audience had sufficient technical knowledge to keep abreast with the musical innovations of the time. Today, for whatever reason, a »progressive« composer no longer has the close contact with his audience that was usual in the Baroque age. If it were once more possible it might be more beneficial to the composer than any number of laudatory reviews or the approbation of a small group of friends. In such a case, at least, he could hardly remain aloof from the potential consumers of his music and scatter indigestible tidbits from a height, in the hope that they would ultimately be found palatable.

The quotations are reprinted by kind permission of:

Bartók: Universal-Edition AG, Wien; Boosey & Hawkes, London & New York
 Hindemith: B. Schott's Söhne, Mainz
 Stravinsky: B. Schott's Söhne, Mainz
 Schönberg: Universal-Edition AG, Wien

SOCIOLOGIJA GLASBE IN MUZIKOLOGIJA

Ivo Supičić

Pred popolno vključitvijo sociologije glasbe kot samostojne in enakovredne znanstvene discipline v sodobno muzikologijo je nekoliko težav, ki vplivajo v nekem smislu negativno tudi na pozitivna sociološka raziskovanja na glasbenem področju.

Ena glavnih težav je morda v še zelo razširjenih in vplivnih elementih romantične mentalitete pri glasbenikih in deloma muzikologih, zaradi katere obstaja bolj ali manj zavestna ali nezavestna bojazen pred gotovim ponižanjem glasbe v zvezi s sociološkim pristopom in poskusom socioloških tolmačenj nekih njenih aspektov. Če gre za zavračanje sociološkega prijema, ki izhaja iz asociološke koncepcije samega bistva glasbe, ki jo imajo za zaseben, zaprt in izoliran svet, katerega je treba spoznati izključno v njem samem, potem tako stališče ne more prenesti znanstvene kritike in je neupravičeno. V drugih primerih pa se takšno bojazen lahko razume. Ta se namreč upravičeno upira določenim sociološkim smerem, ki izhajajo iz preteklega stoletja in ki rade reducirajo umetniške, potem-takem tudi glasbene pojave, v prvi vrsti na sociološke in družbene činitele brez avtonomne vrednosti. Tudi na področju sociologije literature so sicer umestno opozorili na nevarnost reduciranja umetniškega dela na nekaj izvenumetniškega, kakor sploh na nevarnost negativnega delovanja minuciozne znanstvene analize na umetniški objekt in na njegov celokupen pomen in smisel.¹ Sociologizem ruši samo specifičnost glasbenega fenomena v korist neadekvatne razširitve pojma socioloških fenomenov. Zato so negativne reakcije pred tem ne le razumljive, ampak tudi upravičene, in to tem bolj, ker se je glasba skozi vso svojo zgodovino morala boriti za lastno emancipacijo in samostojnost, ki so ji jo oporekali še mnogi estetiki XIX. in zlasti XVIII. stoletja, ko so jo v načelu podrejali drugim disciplinam, kot so gramatika, poezija, aritmetika, ali pa jo celo imeli za nepopolno umetnost ali umetnost nižjega reda (npr. Kant). Vse od svojih začetkov v antiki, ko sta Pitagora in njegova šola poudarjala matematični aspekt spoznavanja glasbe, pa do svojega razvoja v moderni

¹ Prim. Memmi (Albert), *Cinq propositions pour une sociologie de la littérature*, Cahiers internationaux de sociologie, Paris 1959, zv. XXVI, str. 149—159, i ID., *Problèmes de la sociologie de la littérature*, v Gurvitch (Georges) in sod., *Traité de sociologie*, t. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, str. 299—314.

muzikologiji, je bil spoznavi pristop k glasbi neprestano obremenjen z izvenglasbenimi primesmi.

Vendar pa je pravilna zamisel sociologije glasbe, njenih predmetov, metod in nalog takšne narave, da izključuje vsako neupravičeno tuje poseganje v glasbo, ki bi moglo deformirati pojmovanje njene prave narave ali zmanjšati njene izvirne vrednosti.² Zato je seveda treba poudariti koristnost sociologije glasbe, ki ne odkriva samo družbene vrednosti glasbe, ampak poudarja tudi njeno sposobnost življenja po lastni umetniški vrednosti tistih družbenozgodovinskih pogojev in okoliščin, ki so vplivale na njeno ustvarjanje in življenje skozi stoletja. Kolikor bolj se poudari ne samo družbeno, ampak tudi umetniško človeško poslanstvo in vrednost glasbe, toliko bolj temeljito se more na podlagi sociološkega raziskovanja ugotoviti in pokazati, da je glasba bila navzlic svoji globoki družbeni zakoreninjenosti sposobna, da se dvigne iznad omejitev prostora in časa prav zaradi svojih umetniških in človeških vrednosti.

Druga osnovna težava prihaja od tega, ker prav takšna pravilna koncepcija sociologije glasbe, ki je sposobna prispevati k popolnejšemu in mnogostranejšemu spoznavanju glasbe, še ni dovolj izdelana, kot tudi od tega, ker so doslej dala sociološka raziskovanja glasbe v glavnem skromne rezultate. Doslej so upravičeno očitali enemu delu pristopov k sociologiji glasbe abstraktnost, verbalizem, zahajanje v filozofiranje o tem, kaj je ali kaj bi mogla ali kaj bi morala biti sociologija glasbe in sama glasba v družbi in za družbo, na škodo pozitivnih analiz zgodovinskega gradiva s sociološkega stališča. Dejstvo pa je, da takšne pozitivne analize ne vodijo daleč v smeri sinteze brez izdelave vsaj osnovnega teoretično metodološkega uvoda o predmetu, nalogi in metodah te discipline.

Tretja težava ima svoj izvor v tem, ker se včasih sociologiji glasbe ne prizna položaj samostojne znanosti ali pa se jo izključuje iz muzikologije s tem, da se jo ima za del sociologije, medtem ko stoji dejansko po gradivu, ki ga preučuje, docela na muzikoloških tleh, se poslužuje kot pomožnih znanosti vseh muzikoloških disciplin in daje za muzikologijo zelo pomembne sklepe, a je odvisna od sociologije samo po predmetu in metodi. Tako piše Vladimir Fedorov o glasbeni govorici srednjega veka, da je važno, preden bi hoteli odkriti skrivnost njene tehnike, spoznati njen smisel in pomen, ker je imela glasbena govorica srednjega veka zelo določeno družbeno in duhovno funkcijo; brez razumevanja te funkcije tudi ne bi mogli razumeti njene zgodovine.³ Fedorov torej v tem primeru ne le povezuje na neki način sociološko analizo s historično, ampak jo tudi postavlja kot osnovo. Sicer pa takšno stališče ni upravičeno samo v tem primeru: sociološki študij je upravičen tudi v drugih primerih.

Kljub temu je zanimivo kako mnogi muzikologi, kot npr. Lloyd Hibberd v svoji »rekonsiderirani«⁴ muzikologiji, ne dajejo sociologiji

² Prim. Supićić (Ivo), *Elementi sociologije muzike*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1964, str. 16—19 in 34—35.

³ Prim. Fedorov (Vladimir), *Notes sur la musicologie médiévale: son objet de demain*, Polyphonie, Paris, 1949, št. 3, str. 32.

⁴ Prim. Hibberd (Lloyd), *Musicology reconsidered*, Acta musicologica, Basel 1959, zvez. XXI. št. 1, str. 25—31.

glasbe niti teoretsko ustreznega mesta. Tako tudi ni v muzikološkem »precisu« Jacquesa Chailleya posvečeno nikakršno posebno mesto tej disciplini,⁵ medtem ko Suzanne Clercx sicer sumarično omenja družbeno »vlogo« glasbe (ki bi jo preje bilo imenovati družbeno »funkcijo«, ker se daje termin »vloga« samo subjektom) kot enega od predmetov muzikologije, toda ne kot predmet posebne discipline.⁶ Ti primeri pričajo o pomembnih vrzelih in o eni od posledic prej omenjenih težav, ki se pojavljajo v zvezi z integracijo sociologije glasbe v muzikologijo. To pa niso edini primeri te vrste.

Probleme sociologije glasbe so prvič postavili šele na začetku tega stoletja Karl Bücher, Jules Combarieu, Max Weber in Charles Lalo.⁷ Ti problemi so dozoreli z ene strani kot posledica muzikoloških odkritij, z druge kot posledica razvoja same sociologije, končno pa tudi sociologije umetnosti. Ko pa so jih postavljali znotraj muzikologije nasploh, a posebej zgodovine glasbe, so se problemi sociologije postopoma diferencirali. Z njihovim razvojem kakor tudi poglobitvijo razvoja pozitivnih raziskovanj raznih aspektov glasbene umetnosti je postopoma prišlo do odkritja pomembnosti in tehtnosti socioloških aspektov glasbene umetnosti. Boljše poznavanje družbene pogojenosti glasbene dejavnosti, družbenega položaja skladatelja in izvajalca v različnih zgodovinskih obdobjih in družbenih okoljih je orientiralo znanstvena raziskovanja v sociološki smeri. Problemi sodobne glasbe so sprožili važno vprašanje glasbene publike. Aktualnost tega vprašanja pa je dala vzpodbudo za njegovo retrospektivno preučevanje v glasbeni preteklosti. Končno so postavila mnoge sociološke probleme tudi etnomuzikološka raziskovanja, med drugim tudi z vse pomembnejšimi odkritji o praktični uporabi in družbenih funkcijah ljudske glasbe.⁸

Da so ostala ta vprašanja poleg mnogih drugih doslej ne dovolj poglobljena, je povsem razumljivo: odkrili so jih muzikologi, etnomuzikologi in estetiki glasbe, ne sociologi. Razumljivo je torej, da so jih morali pustiti odprta, medtem ko so se omejili le na neka splošna zapazanja ali na neke zelo specializirane prispevke in razlage posameznosti. Zato tudi nosijo prvi poskusi obravnavanja glasbenega gradiva s sociološkega stališča pečat delnih ali posameznih raziskovanj kakor tudi razlage elementov, ne sintetiziranja. Sociološke elemente za večji del glasbene zgodovine

⁵ Prim. Chailley (Jacques) in sodel., *Précis de musicologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

⁶ Prim. Clercx (Suzanne), *Définition de la musicologie et sa position à l'égard des disciplines qui lui sont connexes*, *Revue belge de musicologie*, Anvers 1946—1947, zv. I., str. 114—116.

⁷ Prim. Bücher (Karl), *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, Teubner, 1902, 3. izd.; Combarieu (Jules), *La musique, ses lois, son évolution*, Paris, Flammarion, 1907; Weber (Max), *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München, Drei Masken Verlag, 1921; O začetku sociologije glasbe prim. Serauky (Walter), *Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, 1934, zv. XVI, št. 4, str. 232—244.

⁸ Prim. Kunst (Jaap), *Ethnomusicology*, Haag, Martinus Nijhoff, 1955 (obširna bibliografija, ki se tiče etnomuzikologije in sociologije glasbe).

prinašajo na primer v splošnih črtah Paul H. Lang in Roman I. Gruber.⁹ Za posamezna razdobja zgodovine glasbe pa nahajamo takšne elemente npr. v delih, katerih avtorji so André Pirro, Jacques Chailley in Manfred F.F. Bukofzer¹⁰ in v ožjem okviru za posamezne dežele znotraj nekega obdobja pri avtorjih, kot sta Wilfrid Mellers in Nanie Bridgman.¹¹ Leo Balet, Marcel Beaufils in Eberhard Preussner pa so preučevali meščansko glasbo, glasbeno publiko in življenje Nemčije v XVIII. stoletju.¹² Važen prispevek k poznavanju odnosov skladatelja z okoljem je dal Walter Wiora.¹³ S posebnimi vprašanji sociološkega značaja so se pečali tudi Ernst Meyer, Walter L. Woodfill in Karl G. Fellerer.¹⁴ V mnogo ožjem okviru sta sociološko pristopila h glasbi Max Kaplan in Constantin Brailoiu.¹⁵ Nekateri pa so se približali sociološkim problemom glasbe na radiju¹⁶ in tako imenovane funkcionalne glasbe.¹⁷

Od dežel, v katerih so se pojavila bodisi v originalu ali prevodu sicer maloštevilna dela širšega obsega, ki se ali po teoretskem pristopu ali po pozitivni analizi konkretnih dejstev približujejo nekim začetnim sintezam ali pomembnejšim prijemom, čeprav ne tako, kot bi to bilo glede na njihove naslove pričakovati, je treba navesti predvsem Nemčijo, v manjši

⁹ Prim. Lang (Paul H.), *Music in Western Civilization*, New York, Norton, 1941; Gruber (Roman I.), *Istoriya muzykal'noj kulturi*, 2 zvezka, Moskva—Lenjingrad, Gosizd, 1941—1959.

¹⁰ Prim. Pirro (André), *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris, H. Laurens; Chailley (Jacques), *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950; Bukofzer (Manfred F.), *Music in the baroque era*, New York, Norton, 1947.

¹¹ Prim. Mellers (Wilfrid), *Music and Society, England and the European Tradition*, London, Dennis Dobson, 1950; Bridgman (Nanie), *La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400—1530)*, Paris, Gallimard, 1964.

¹² Prim. Balet (Leo), *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Leipzig—Strassbourg—Zürich, Heitz, 1936; Beaufils (Marcel), *Par la musique vers l'obscur, Essai sur la musique bourgeoise et l'éveil d'une conscience allemande au XVIII^e siècle et aux origines du XIX^e siècle*, Marseille, F. Robert, 1942; Preussner (Eberhard), *Die bürgerliche Musikkultur; Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Kassel-Basel, Bärenreiter Verlag, 1950, 2. izd.

¹³ Prim. Wiora (Walter), *Komponist und Mitwelt*, Kassel-Basel, Bärenreiter Verlag, 1964.

¹⁴ Prim. Meyer (Ernst), *English Chamber Music*, London, Laurence and Wishart, 1946; Woodfill (Walter), *Musicians in English Society, from Elisabeth to Charles I*, Princeton University Press, 1953; Fellerer (Karl G.), *Soziologie der Kirchenmusik*, Köln, Westdeutscher Verlag, 1963.

¹⁵ Prim. Kaplan (Max), *Music in the City, a Sociological Survey of Musical Facilities and Activities in Pueblo, Colorado*, Pueblo (Colorado), M. Kaplan, 1944; Brailoiu (Constantin), *Vie musicale d'un village (Recherches sur le répertoire de Dragus—Roumanie, (1929—1932))*, Paris, Institut Universitaire Roumain, 1960.

¹⁶ Prim. npr. Silbermann (Alphons), *La musique, la radio et l'auditeur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954; Caplow (Theodore), *The influence of radio on music as a social institution*, in König (René), *Sur quelques problèmes sociologiques de l'émission radiophonique musicale*, v *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, Paris, 1955, št. 3—4, str. 279—291 in 348—365.

¹⁷ To velja npr. za Belvianes (Marcel), *Sociologie de la musique*, Paris, Payot, 1951, in Silbermann (Alphons), *Introduction à une sociologie de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955. (prevod iz angleščine).

meri Avstrijo, Anglijo, Poljsko, Jugoslavijo in Združene države.¹⁸ Pomembnejši avtorji ostalih krajših pristopov k sociologiji glasbe so Zofia Lissa na Poljskem ter Walter Serauky, Paul Honigsheim in Alphons Silbermann¹⁹ v Nemčiji. Skupni cilj večine teh del bi se lahko opredelil kot poskus teoretičnega in praktičnega zagovora sociologije glasbe kot samostojne znanosti ne le v okviru muzikologije, ampak tudi v okviru sociologije umetnosti.

Specifičnost sociologije glasbe v odnosu do drugih vej sociologije umetnosti je v problematiki družbenega obstoja glasbenega dela, problematiki, ki je likovne umetnosti ne poznajo: sociologija glasbe mora razlikovati glasbeno delo kot izraz družbenega okolja od njegove izvedbe, ki ga s pomočjo interpretov (orkester, zbor, itd.) oživlja za realno prisotne (koncert) ali virtualne (radio, plošče, itd.) poslušalce.²⁰ Glasbeno delo torej pogajajo od njegovega nastajanja do njegovih konkretnih realizacij družbeni okviri, v katerih se to nastajanje in realizacija odvijata. Specifičnost sociologije glasbe je tudi v tem, da se sociologija glasbe tiče umetnosti, ki se poslužuje nepojmovnih izraznih sredstev in ki v teku stoletij ni imela za razliko od likovnih umetnosti (če izvzamemo sodobno nefigurativno umetnost) izvor in vzor za svoj predmet v prvi vrsti v naravi in nasprotno kot literarne umetnosti v družbenem življenju, čeprav je s tem nedvomno povezana, kar tudi upravičuje sociološka raziskovanja na njenem področju. Od tod pa izhaja za sociologijo glasbe posebno težka naloga: določiti zveze med zvočnimi in družbenimi strukturami. Zato je tudi sicer sociologija glasbe, ki je bolj preučevala družbene funkcije in namene glasbenih del kot njihovo družbeno poreklo na globlji osnovi, doslej lažje odkrivala medsebojno povezanost glasbe in družbe kot pa povezanost družbenega položaja skladatelja in neposrednega ali posrednega naročila glasbenih del.

¹⁸ Prim. npr. Siegmeister (Elie), *Musik und Gesellschaft*, Berlin, Dietz, 1948. (prevod ameriškega originala); Lobaczewska (S.), *Zarys historii form muzycznych*. Próba ujęcia socjologicznego, Kraków 1950; Blaukopf (Kurt), *Musiksoziologie, Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*, Wien, Willy Verkauf Verlag, 1951; Silbermann (Alphons), *Wovon lebt die Musik, Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1957, in *The Sociology of Music*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963; Engel (Hans), *Musik und Gesellschaft, Bausteine zu einer Musiksoziologie*, Berlin—Halensee—Wunsiedel, Max Hesses Verlag, 1960; Adorno (Theodor W.), *Einleitung in die Musiksoziologie, Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962; Supićić (Ivo), *Elementi sociologije muzike*, Zagreb, Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, 1964.

¹⁹ Prim. Lissa (Zofia), *Prilog proučevanju sociologije muzike, Muzika*, Beograd 1949, št. 3, str. 1—27 (prevod iz poljščine); Serauky (Walter), cit. op.; Honigsheim (Paul) *Musiksoziologie*, v *Handwörterbuch der Sozialwissenschaften*, Stuttgart—Tübingen—Göttingen 1960, 34. Lieferung, str. 485—494; Silbermann (Alphons), *Die Stellung der Musiksoziologie innerhalb der Soziologie und der Musikwissenschaft*, in *Das Ziel der Musiksoziologie*, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Köln—Opladen 1958, št. 1, str. 102—115, in 1962, št. 2, str. 322 do 335.

²⁰ Prim. Bonnot (Rene), *Sociologie de la musique*, v Gurvitch (Georges) in sodel., *Traité de sociologie*, t. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, str. 297.

Te težave pa seveda ne smejo vplivati na določanje osnovnih problemov sociologije glasbe, ki jih lahko resumiramo kot predmet njenega študija in kot program njenih raziskovanj tako-le:

1. Družbeni položaj glasbenika: a) individualno; b) kot skupine.
2. Razni aspekti tega položaja: a) pripadnost posameznim družbenim skupinam; b) ekonomski pogoji; c) profesionalni položaj.
3. Posledice družbenega položaja glasbenika za: a) glasbeno ustvarjanje; b) izvajanje; c) širjenje glasbe.
4. Družbena vloga glasbenika in odnosi skupin glasbenikov do drugih poklicev: a) založnikov; b) tiskarnarjev; c) knjigarnarjev; d) organizatorjev glasbenega življenja; e) kritikov.
5. Profesionalni glasbeniki in glasbeniki amaterji: a) razvoj; b) število in pomen; c) oblike; d) tipi. Glasbeni amaterji v raznih: a) družbenih sistemih; b) družbenih razredih; c) poklicih; d) ostalih družbenih skupinah.
6. Družbena naročila: a) posredna; b) neposredna.
7. Vpliv družbenega življenja na glasbeno umetnost in obratno, vpliv glasbe na družbo pri raznih: a) civilizacijah; b) družbenih sistemih; c) narodih; d) razredih in slojih. Po isti zasnovi: mesto in pomen glasbene dejavnosti v kolektivnem življenju.
8. Družbene funkcije glasbe, njih variranje in razne stopnje prepa-
janja družbenih in glasbenih činiteljev.
9. Vpliv družbenih činiteljev na: a) jezik; b) tehniko; c) izraznost; d) vsebino; e) karakter; f) stil; g) vrsto glasbenih del, kot tudi na njihovo: h) izvajanje.
10. Glasbena publika: a) njen družbeni sestav; b) njena stopnja kohezije; c) njena stopnja eventualne organiziranosti; d) njene potrebe, zahteve in reakcije.
11. Izvajanje in širjenje glasbe v družbi: a) njune oblike; b) njuna sredstva; c) njuna tehtnost; d) njuna frekvenca in trajanje.
12. Odnosi narodne in umetne glasbe kot izraz raznih družbenih okolij v raznih: a) civilizacijah; b) družbenih sistemih.
13. Glasbene tendence, skupine in šole, njihovi odnosi, vplivi in konflikti pri raznih: a) civilizacijah; b) družbenih sistemih; c) narodih.
14. Glasbena vzgoja in izobrazba amaterjev in profesionalcev pri raznih: a) civilizacijah; b) družbenih sistemih; c) narodih; d) družbenih razredih in slojih.
15. Estetske konceptije o glasbi pri glasbenikih, esteti in filozofih; glasbeni okus in ocene pri publiki v raznih: a) civilizacijah; b) družbenih sistemih; c) narodih; d) družbenih razredih in slojih.

Ta kratek pregled osnovnih problemov sociologije glasbe dovolj ilustrira njihov pozitivni znanstveni karakter in glede na to potrjuje utemeljenost vključitve problematike sociologije glasbe v okvir muzikologije.

SUMMARY

There are many obstacles to the complete acceptance of the sociology of music as an independent academic discipline within contemporary musicology. One such

obstacle is to be found in the remnants of the Romantic outlook which is on the whole opposed to sociological explanations of certain aspects of music, considering music as a private artistic world approachable only in the music itself. Although such an asociological conception is unjustified, in other cases opposition to the intrusion of sociology into the musical field is justifiable: when this, starting from sociological conceptions, reduces artistic facts to sociological phenomena, ignoring their intrinsic value. From the very outset, musical science has had to defend itself from the intrusion of other disciplines and the explanation of music by extra-musical factors.

However a proper idea of musical sociology excludes all distortion of the true nature and essential qualities of the art; on the contrary we must emphasize the value of the sociology of music as revealing not only the sociological conditioning of music, but also the ability of music, through its artistic value, to outline the historical-social conditions which influence its creation and diffusion. There can be no doubt that sociological analysis reveals that many musical works have successfully survived the place and time of their composition precisely through artistic and human quality.

The second basic obstacle to a fuller inclusion of musical sociology in musicology arises from the fact that the very conception of the sociology of music, of its subject, aim and method, is not yet sufficiently worked out. Justifiable reproaches which may be made to certain sociological approaches to music are abstractness, verbalism and philosophising, whereas the sociology of music is essentially a positive science and as such must be theoretically and methodically worked out so that it may as completely as possible concern itself with the positive analysis of concrete material.

The third obstacle is seen in the fact that many musicologists neither in principle nor in theory include musical sociology in the field of musicological research (L. Hibberd, J. Chailley) or, if they admit the importance of the sociological approach, do not accept it as the subject of a special discipline.

The problems of sociology of music were first stated by K. Bücher, J. Combarieu, M. Weber, and Ch. Lalo. By being included within musicology and especially within musical history the problems of sociology were gradually differentiated and ripened as a result of musicological discoveries and as a result of the development of sociology itself. Sociological elements can be traced in a number of works (notes 9 to 17) either in general terms for longer or shorter periods, mostly limited to individual countries or in particulars from a limited area. Very few works attempt, either theoretically or through positive research on the material, any initial synthesis or broader approach. Their common aim is mostly to justify the sociology of music as an independent theoretical and practical science. The special characteristic of the sociology of music in comparison with other branches of the sociology of art lies in the problems of the musical work of art as an expression of the milieu in which it was created and in which it is reproduced through performance. Its special quality lies in the fact that it must investigate an art which makes use of abstract means of expression. From thence emerges the difficulty of finding the connection between sound and social structures, especially on a deeper level from that which considers only the influence of the social status of the composer and of the immediate social commissioning of a work of art on its character and form.

This obstacle must not however influence the establishing of the basic problems of the sociology of music which can be summarised as a programme of research, as follows: the social position of a musician in all its aspects; the effects of this position on the production, performance and diffusion of music; the social role of the musician

and his relations with other professions and other social groups; musical professionalism and amateurism; the influence of social life on music and vice-versa in different civilizations, social systems, nations, social classes and layers; the social functions of music and their variations according to social milieux; the musical public: its social formation, degree of cohesion, possible organization, needs, demands and reactions; forms, means, frequency and duration of performance and diffusion of a work in society; relations between folk music and serious music as the expression of different social milieux; musical tendencies, groups and schools in different civilizations, social milieux and nations; on the same level: musical education of amateurs and professionals; aesthetic conceptions of music with musicians, aesthetes and philosophers as well as musical taste and evaluation by the public in different civilizations, social systems, nations, social classes and layers.

The field of research and the positively scientific character of the problems of musical sociology justify its inclusion within the framework of musicology.

»ŠMARIJSKI ŠOMAŠTER«

Zmaga Kumer

Sodobna folkloristika ne priznava kakovostne razlike med narodno in ponarodelo pesmijo. Okoliščina, da je prva anonimna, drugi pa poznamo avtorja, še ne pomeni, da je prva bolj pristna od druge. Tisto, kar odloča, je raba, razmerje pevcev do posameznega primera. Če postane neka pesem za daljšo dobo sestavni del repertoarja ljudskih pevcev, če si jo tako popolnoma prisvojijo, da se začenjajo porajati variante, potem ima vso pravico, da jo upoštevamo kot pristno ljudsko pesem, pa čeprav bi poznali ustvarjalca besedila in melodije.

Ena takih pesmi je »Šmarijski šomašter«, zgleden primer za individualno stvaritev, ki je postala splošna last, se iz kraja nastanka razširila daleč naokrog ter zaživela v več variantah.

O avtorju pesmi vemo tole: »Šmarijski šomašter« je bil vzdevek Matevža Kračmana, organista in učitelja v Šmarju pri Ljubljani. Rodil se je na Sapu pri Šmarju leta 1773, postal ok. 1790 organist in cerkovnik v Šmarju, leta 1793 je začel tudi poučevati. Vendar je bil že naslednje leto odpuščen in se preselil v Kostanjevico. Leta 1804 se je vrnil v Šmarje, kjer je spet učil do 1847. Tega leta je prosil za odpust iz službe v korist sinu Mateju, ki se je bil izšolal za učitelja. Prošnji so ugodili in Matevž Kračman se je poslovil od šole, hkrati pa še od orgel. Umrl je leta 1854, star 80 let. — Kot učitelj Kračman ni užival posebnega ugleda, pač pa so ljudje cenili njegove orglarske zmožnosti in pesniško nadarjenost. Verzi so se mu delali kar gredoč in baje je imel navado po pridigi zapeti v verzih, kar je duhovnik malo prej govoril. Zlagal pa je tudi pesmi o svetnikih, farnih patronih, o umrlih faranih, o sebi in svojih nadlogah itd. Kajpak napeva najbrž ni dolgo »tuhtal«, ampak zaokrožil, kakor mu je prišlo na misel, bolj ali manj preprosto, da se je le prileglo besedilu. Svojih pesmi ni zapisoval; menda se mu ni ljubilo ali se mu ni zdelo važno. Nekaj jih je zapisal njegov tovariš »selski mežnar«, čigar pravega imena ne vemo. Sicer pa so se pesmi ohranile kar po ustnem izročilu, saj so jih ljudje radi povzemali. Kračmanovo zlaganje pesmi zanje ni bilo nekaj novega; bili so tega vajeni že od njegovega predhodnika Jožefa Ambrožiča, ki je šel iz Šmarja službovat v Dobropolje, kjer je pozneje užival podoben sloves Andrej Kančnik. Nekatere pesmi teh treh, v pravem pomenu besede ljudskih pevcev-ustvarjalcev so se ohranile do današnjega

dne in so postale sestavni del pevskega repertoarja zlasti po Dolenjskem, čeprav so se zanele tudi drugam.¹

Prav pesem »Šmarijski šomašter« je segla prek meja šmarske fare. Kračman jo je bil zložil v spomin svojemu sinu Franceljnu, ki je bil od vseh njegovih otrok glasbeno najbolj nadarjen in je zato njegova zgodnja smrt očeta zelo prizadela.²

Doslej je bila ta pesem zapisana oziroma zvočno posneta 15-krat v raznih krajih Slovenije: razen v Šmarju /A/ (gl. Pevec XIV/1935, priloga 4, zps. Jožef Rozman), še v Mateni pri Igu /B, C/ (GNI³ O 4005, zps. Fr. Kramar 1908 in Pevec XIV/1935, priloga 4, zps. isti), pa tudi v Kamniku /Č, D, E/ (GNI O 6540 in 6541, zps. Fr. Stele 1910 in SŽ⁴ 224, zps. J. Mazovec), v Begunjah pri Cerknici /F/ (GNI O 11.224, zps. M. Kabaj), na Oblokah /G/ (GNI Ko 330, zps. I. Kokošar), v Vipavi /H/ (GNI 15.027, zps. T. Marolt 1953), v Križah pri Tržiču /I/ (GNI M 22.740, zvočni posnetek 1958), v Lipi nad Blagovico /J/ (GNI M 24.792, zv. posn. 1961), v Jakovdolu pri Vranskem /K/ (GNI M 24.982, zv. posn. 1962), v Keblju pri Oplotnici /L/ (GNI O 3314, zps. J. Lešnik 1908), v Vel. Laščah /M/ (Kuhač^{4a} II/797) in v Žigmaricah pri Sodražici /N/ (GNI M 26.919, zv. posn. 1964)

Kramarjev zapis iz Matene ima opombo, da je pesem zapel Kračman za ofertorij pri črni maši za rajnega sina in hčer. Čeprav po vsebini nikakor ni cerkvena, je v skladu s tedanjimi razmerami v naših podeželskih cerkvah vendar v Šmarju ostala na koru; baje so jo peli še sredi 19. stol.⁵ Ljudstvu se je morala hitro priljubiti, da se je do konca stoletja zanesla že v cerkljanske hribe⁶ in na Pohorje. Po besedilu in melodiji se zapisi prav toliko razlikujejo drug od drugega, da jih smemo šteti za variante. Izjema je le primer N, ki ima povsem drugačno melodijo. Nastanek variant je zanesljivo znamenje, da se pesem ni širila s prepisovanjem, ampak po ustnem izročilu ter da se je razmeroma hitro popolnoma udomačila in postala enakovredna anonimnim ljudskim pesmim. To se je zgodilo tem laže, ker je Kračman koval svoje verze po zgledu ljudskih pesmi: metroritmični obrazec njegovega verza je v tem primeru distih daktilskega šesterca in peterca, ki je eden izmed treh ustaljenih tipov naših poskočnic.⁷

Ko pregledujemo zapise pesmi »Šmarijski šomašter«, se nam porodi vprašanje, kateri neki bi mogel biti najbližji izvirniku in kakšne spremembe je doživela pesem od svojega nastanka do danes.

¹ SBL s. v. Kračman Matevž; V. Steska, Šmarski šomašter Kračman Matej. Pevec XIV/1935.

² Steska o. c., str. 5. in 13.

³ Arhiv Glasbeno narodopisnega instituta v Ljubljani.

⁴ J. Glonar, Stare žalostne, Ljubljana 1939.

^{4a} Fr. Kuhač, Južno-slovjenske narodne popievke, II. Zagreb 1879.

⁵ Gl. poročilo Ant. Gruma o organistih v Lipoglavu nad Šmarjem. Cerkv. Glasbenik 1. 48/1925, str. 144.

⁶ Kokošarjevi zapisi, čeprav niso vedno datirani, so večinoma iz zadnjih desetih let prejšnjega stoletja.

⁷ V. Vodušek, Alpske poskočne pesmi v Sloveniji. Rad kongresa folklorista Jugoslavije na Bledu, VI, Ljubljana 1960, str. 63.

Izvirnega zapisa pesmi ne poznamo in je vprašanje, ali je sploh obstajal, ko pa Kračman svojih pesmi ni zapisoval. Morda se mu ni zdelo važno, da bi se ohranile, ali pa je zaupal ljudskemu izročilu. Le-to trdi o »Šmarijskem šomastru«, da ga je Kračman zapel »1831 za ofertorij pri črni maši za rajnka svoja otroka Franceljna in Manico«.⁸ V mrliških knjigah šmarske fare je zapisano, da je Mariana (= Manica) Kračman umrla 12. 8. 1830, Franc (= Francel), pa 24. 10. 1830, le dva meseca kasneje.⁹ Potemtakem je prav mogoče, da bi pesem nastala leta 1831, ko se je brala črna maša za obletnico smrti. Prvi so jo slišali Kračmanovi rojaki v Šmarju in se je kajpak tudi prvi oprijeli. Kaj je zato bolj naravnega, kot da iščemo izvirniku najbližjo obliko najprej med šmarskimi ljudskimi pesmimi.

Žal pa je iz Šmarja doslej znan le primer A, ki ga je Jožefu Rozmanu zapela Marija Činkole-Gliha, rojena v Šmarju 1864,¹⁰ enajst let po Kračmanovi smrti. Če se je pesmi naučila v otroških letih, kot se večkrat primeri, je bilo to v času, ko je bil v Šmarju spomin na Kračmana še zelo živ. Med takrat živječimi Šmarčani je bilo prav gotovo še nekaj takih, ki so bili slišali pesem peti samega avtorja. In vendar Rozmanovemu zapisu ne moremo prav verjeti, četudi je po sami prvi kitici težko zanesljivo presojati neko pesem. Nadaljnega besedila Rozman ali ni izročil v objavo, ali pa ni bilo upoštevano, kajti tisto, ki je natisnjeno v Pevcu v članku V. Šteske, spada h Kramarjevemu izžanskemu primeru. Nezaupanje vzbuja pri Rozmanovem zapisu dejstvo, da je kitica besedila šestvrstična in da se v melodiji ponovita prvi dve frazi, čeprav se to značaju melodije nič ne prilega.

Vsi drugi zapisi podajajo besedilo bodisi v štirivrstičnih kiticah iz dveh daktilskih distihov 6 + 5 ali v dvovrstičnih kiticah z enajstzložnimi daktilskimi verzi, kar je pravzaprav isto, le da je distih pisan kot en verz. Te napake zapisovalcem ni zameriti. Ravnali so se po pravilu, da je v ljudski pesmi posamezni verz tudi že stavek. Ker je pri Kračmanu za stavek neredko potreben kar distih, so pač menili, da morajo v tem primeru pisati enajsterec namesto distiha 6 + 5. Po obliki besedila je torej šmarska varianta nedvomno dalj od izvirnika kot vse druge, ki so si v tem pogledu bistveno enake. Kitica izvirnika je bila prav gotovo štirivrstičnica 6565.

Težje je zanesljivo ugotoviti prvotno besedilo po vsebinski plati. Najbrž je obsegalo tiste kitice, ki jih vsebujejo vsi zapisi in ki pomenijo nekakšno ogrodje pesmi. Skoraj vsi zapisi se ujemajo v prvih štirih kiticah, potem se bolj ali manj razhajajo, na koncu pa spet ujemajo. Kajpak vrstni red kitic ni vedno enak. Glede na to, da se tudi v ne bistvenih kiticah skladata Kramarjev zapis iz Matene /B/ in Kokošarjev z Oblok /G/, med katerima je kakšni dve desetletji časovne razlike in dokaj kilometrov razdalje — pri tem pa je Matena dosti blizu Šmarja — sodimo,

⁸ Gl. opombo Fr. Kramarja k njegovemu zapisu GNI O 4005 (B).

⁹ Pismo sporočilo župnika Čadeža z dne 15. 12. 1965, za kar se mu na tem mestu najlepše zahvaljujem.

¹⁰ Gl. Pevce XIV/1935, priloga 4.

da je morala biti pesem po vsebini prvotno nekako taka, kot sta tadva zapisa. Oba primera sta hkrati vsebinsko najpopolnejši varianti. Vse druge so bodisi krajše ali pa imajo za vsebino nepomembne dodatne kitice. Zapis iz Begunj pri Cerknici /F/ npr. celo popolnoma zaide na stranpot, ker že po 3. kitici preskoči v besedilo ljubezenske pesmi *Imel sem ptičico* (Štrekelj, II/1694-95, prim. tudi II/1691-93), pač zaradi enakega ritma in asociacije ob besedah *Imel sem sineka*...

Da bi se bolje videlo, kako se razni zapisi ujemajo ali razhajajo, postavimo tri primere vstřic in jih primerjajmo. Številke v oklepajih pomenijo vrstni red kitic v vsakem posebej.

(B)	(H)	(Č)
<i>iz Matene</i>	<i>iz Vipave</i>	<i>iz Rudnika p. Kamniku</i>
(1) Šmarski je šumašter taku gavuru: Groznu sm žalostn, ne vem kaj b sturu.	(1) Šmarønski šulmašter sam je govoru: Silno søm žalostøn, ne vem kaj b sturu.	(1) Šmarijski šumešter tako j govoru: Kdo bo v ti žalosti men pogovoru.
(2) Imu sm sineka pa sm ga zgubu, revni sudaški stan, ta m ga je vmuru.	(2) Meu sem engá sinú, kterga sem lubu, reuni soldaški stan ga m je vmuru.	(2) Jest sem nga sina mu, pa sem ga zgubu, revni sovdaški stan, ta m ga je vmoru.
(3) Men so sosedje bli tulk nevošlivi: v revni sudaški stan so m g phnili.	(3) Drugi soldati so bili srditi ud kruha soldaškega so ga pahnili.	(3) Moji sovražniki so mu to strili, od kruha v soldaški stan so ga pahnili.
(4) On je pr muski biv, je muzicrov, pa je švah v parsh biv, se je frderbov.	(4) On je pør muski biu, pa je muzcirou, pa je švoh prsi biu, se je frderbov.	(4) Biv je pri muzki tam, sej muzicrov, pa je biv v prsih slab, se je ferderbov.
(5) Kumej je biv sudat anga pu lejta, začev j slavu jemat ad tega svejta.		
(6) Zdej pa bolan leži, milo zdihuje, Manca pr nem kleči in ga miluje.		(5) Pol leta bolan leži, milo zdihuje, Ančka do smrti za njemu žaluje.
(7) Francel dvaindvajset let soje mladosti, Manca pa sedemnajst, tu rejs nej dosti.	(5) Francøl star dvejšet let narlepš mladosti, Ančka pa sedemnajst, to še ni dosti.	

- (8) Francel je dober biv,
vsm je adpustu,
men je pa rokco dav,
v večnost se spustu.
- (9) Njem sa se orgelce
lpu glasile,
zdej bda pa te roke
v britafi gnile.
- (6) Kak so se milo mu
orgle glasile,
oh zdaj mu bojo pa
v grobu segnile.
- (10) Buh ti dej večno luč!
Lub muj sin Francel;
Manci pa lhka nuč,
nebeški krancl.
- (6) Voščim ti lahko n^{uoč},
lubi m^{uoj} Francel,
Ančki pa za pomoč
nebeški krancl.
- (7) Bog ti daj večno luč,
ljubi moj Francel,
Ančki pa za pomoč
nebeški kranclj.
- (11) Zdej bta pa vkp oba
tam počivala,
ankat na sodni dan
skupej ustala!

Kakor je preprosto besedilo te pesmi, tako tudi v melodiji ni nič izumetničenega. Izvirnika sicer ne poznamo, a predstavo o njem si lahko ustvarimo na podlagi zapisov, ker je — čeprav se ne ujemajo popolnoma — pri vseh v glavnem enaka melodična linija, harmonsko ogrodje in ritem. Melodija se iz tonike požene preko trizvoka v dominantno, se spusti navzdol, spet povzame — tokrat na toniki — tik pod prejšnjim vrhom in se ustavi v polkadenci na dominantni. Druga fraza je enaka, le da se začne navadno na dominantni, konča pa redno prek dominante na toniki. Ritem je v vseh primerih tridelen (včasih zmotno pisan kot 6/8 takt), kar pač ustreza daktilski meri besedila.

V podrobnostih se melodije kajpak razhajajo, kakor je razločno videti iz priložene preglednice.¹¹ Npr. v začetku druge faze si melodija v primerih Č, G, H, I privošči skok, ki poveča celotni tonski obseg kar za terco. Primera K in L začenjata prvo frazo umirjeno, ne v loku, ki je značilen za vse druge. Ponekod se včasih pojavijo kratki melizmi zaradi prehajalnih in menjalnih tonov, npr. v 3. in 4. taktu primerov G in H. Spremembe nastanejo tudi v ritmu. Npr. v 2. taktu prve fraze primera H so enakomerne osminke, v Č je ritem na istem mestu punktiran, v I pa je kvintola. Podobno se spreminja ritem tudi v kadenci. V treh primerih (Č, F, I) se druga fraza ponovi, kot je to večkrat v ljudski pesmi. Nasprotno pa je edini šmarski zapis (A) s ponovitvijo prve fraze izjema, kakršne so v ljudski pesmi redke. Tudi primer J je nenavaden, saj obsega eno samo frazo, tako da je šele s ponovitvijo mogoče zajeti vso kitico besedila; ker se primer J melodično ne razlikuje od drugih variant, je očitno le okrajšava sicer rabljene melodije, ne pa morda kakšna bolj arhaična oblika. Te in take spremembe se pojavljajo vselej, kadar se neka

¹¹ V preglednici nista upoštevana primera M in N, ker je prvi v drugem delu ritmično zmeden, rekonstrukcija pa bi bila le ugibanje, medtem ko ima N svojo melodijo.

melodija širi od ust do ust, iz kraja v kraj. Čeprav je vsak pevec prepričan, da poje natanko tako kot je slišal, se melodija zaradi petja sčasoma vendar preoblikuje in nekega dne se znajdemo pred vrsto variant, ki sicer izhajajo vse iz iste korenine, a imajo vsaka svoje lice, bolj ali manj različno od izvirnika.

Čeprav sta za ljudsko pesem nujno potrebna besedilo in melodija, tako da ne moreta obstajati drug brez drugega, vendar ni nujno, da je isto besedilo vedno le v zvezi z eno melodijo. Nasprotno, zamenjava enega ali drugega je v ljudskem izročilu vsakdanji pojav in le redka so pesemska besedila, ki bi imela eno samo melodijo. Pri takem nehote pomislimo, ali ni morda melodija nastala hkrati z besedilom oziroma ali ni bila »narejena« nalašč zanj. Eden takih primerov je gotovo pesem o »Šmarijskem šomastru«. Izročilo pravi, da jo je Kračman *zapel* šmarskim faranom. Ljudje so se torej seznanili z besedilom in melodijo kot z nečim, kar spada skupaj; pojem nove pesmi je obsegal določeno besedilo hkrati z določeno melodijo. Zato je pesem sčasoma dobila variante, niso pa besedila vezali na drugačno melodijo. Vsaj doslej še nismo našli takega primera.

Kračman najbrž ni imel namena ustvariti pesem, ki naj bi jo njegovi rojaki prepevali kot ljudsko, vendar ji je »naredil« melodijo v duhu ljudskih in ne morda v slogu izumetničenih organistovsko-cerkvenih. Dokaz za to so primeri ljudskih pesmi, ki se pojo na sorodne melodije. Npr.

GNI O 9217. (iz Jhana na Gorenjskem)



Prva melodija je v resnici varianta »Šmarijskega šomastra«, kot se vidi iz primerjave z drugo, z zapisom B, vendar verjetno ni z njo v neposredni zvezi. Pesem je tekstovno malo pomembna, hkrati pa ne toliko vsakdanja, da bi jo vsakdo kadarkoli prepeval. Razen tega je iz krajev, kjer pesmi o »Šmarijskem šomastru« verjetno ne poznajo (vsaj doslej tam še nismo našli variante), in torej ni mogla prevzeti melodije od nje, ampak je zares domača.

Po vsem tem sodimo, da Kračman ni zavestno uporabil ljudske melodije za svojo pesem, ampak mu je bila taka pač blizu, ker je bil sam človek iz ljudstva. Prav zato njegova pesem ni ostala samo priložnostna osebna izpoved prizadetega očeta, ampak je postala »Šmarijski šomašter« ena izmed splošno slovenskih ljudskih pesmi, ob katerih komaj še kdo misli na avtorja in okoliščine, v katerih je nastala.

A 1. 2.

B

C

C

D

F

G
H

I

J

K

L

SUMMARY

The subject is a song composed by the organist and teacher Matevž Kračman at Šmarje near Ljubljana and sung by him in church during the requiem for the anniversary of the death of his son and daughter. There is a short account of Kračman and of the circumstances in which the song was written and sung. A survey follows of the different versions surviving to-day among folk-singers. An attempt is made by textual and melodic comparison to elucidate the original text and tune which have not survived. The authoress concludes that Kračman did not make use of a folk-tune but that his tune was so close to folk-melodies (as is proved by related melodies from areas where Kračman's songs are unknown) that in spite of the unimportant and essentially personal text it has been adopted by the people, has spread far and wide and has survived as a folksong until the present day.

DISERTACIJE

GLASBENO DELO NA SLOVENSKEM V OBDOBJU PROTESTANTIZMA

Musie in Slovenia in the Protestant Era

Andrej Rijavec

Podobno kot velja za ostalo slovensko kulturno zgodovino, zavzema obdobje protestantizma, se pravi čas srede in druge polovice 16. stoletja tudi v zgodovini glasbene umetnosti prav posebno mesto. Novo versko gibanje je značilno preoblikovalo njegovo podobo, saj je razrahljalo, deloma pa tudi prekinilo stilno kontinuiteto zahodnoevropskega razvoja, ki mu je v okviru svojih specifičnih značilnosti že od pokristjanjenja sèm sledilo slovensko ozemlje. Disertaciji je bil namen razčleniti glasbeno delo v katoliškem in protestantskem okviru, rekonstruirati stilno podobo ter ugotoviti dosežke glasbenih prizadevanj tega obdobja.

Najprej je obdelan katoliški okvir: glasbeno delo samostanov in cerkva in njihovih šol ter glasbenih krogov. Upoštevano je celotno slovensko etnično ozemlje, vendar s poudarkom na Ljubljani in njeni stolni kapeli, za katero je na razpolago največ gradiva.

Težišče disertacije je na glasbenem delu slovenskih protestantov. Izhodišče razpravljanju so naziranja o glasbi, kakor jih je formuliral Martin Luther in ki so jih v skladu z domačimi značilnostmi in potrebami prevzemali Primož Trubar in drugi ter jih prenašali v okvir slovenskega protestantizma. Analizirani so vsi direktni in indirektni činitelji, zvezani z razvijanjem glasbene dejavnosti slovenske reformacije: tako glasbene težnje ljubljanskega protestantskega krožka, ideje o glasbi v Trubarjevi Cerkovni ordninki ter v vrsti uvodov k njegovim pesmaricam, njihova potreba pri širjenju in utrjevanju novega nauka. Težo poglavja nosi podroben prikaz ljubljanske protestantske stanovske šole, institucije, ki je bila za glasbeno delo protestantov najvažnejša. V zvezi z njo obravnava avtor njegove nosilce — rektorje, kantorje in njihove sodelavce, dalje oba ohranjena šolska reda, vlogo koralnega in figuralnega petja, vprašanje instrumentalnega pouka, povezanost glasbenih nalog šole in ljubljanske protestantske cerkve itd. Glasbeno podobo Ljubljane dopolnjujejo mestni in deželni muziki, domače muziciranje v domnevni obliki Conviviuma musicuma, pri čemer so upoštewane tudi osebnosti iz vrst kranjskega plemstva in njihove zveze s skladatelji Annibalom de Perinijem, Giacomom Gorzanisom in Philippom Ducom. Zajeta so tudi glasbena prizadevanja protestantov izven Ljubljane, ki omogočajo zaključen pogled na širino glasbenega dela reformacije na Slovenskem. — Analiza glasbene produkcije in reprodukcije razkrije vplive, ki so s stilnega vidika prišli iz nemškega protestantskega glasbenega kroga, a tudi obsežne stike z italijansko renesanso, ki so se v mejah možnosti nadaljevali skozi razdobje protestantizma na Slovenskem in v celoti niso bili popolnoma prekinjeni.

V zaključni sintezi izstopita tako pozitivna kot negativna vloga, ki jo je opravila reformacija z glasbenega vidika v svojem času na Slovenskem, poudarjeni so vzroki in posledice tega gibanja za nastop takih glasbenih razmer in rezultatov, kot jih kaže razdobje protestantizma, s primerjanjem pa je obenem precizirana razlika le-teh nasproti situaciji, ki jo kaže glasbeno delo v ostalih deželah, kjer se je reformacija uveljavila trajno ali začasno.

Obranjena dne 22. junija 1964 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

The Protestant Era, that is the middle and the latter part of the sixteenth century, is a special one for the whole of Slovene culture and in particular for music. The new religious movement had characteristic effects on music in Slovenia, weakening and partly breaking its stylistic continuity with Western European musical development, whose features had been common to Slovene music since the acceptance of Christianity. The aim of the dissertation is to analyse the music within Catholicism and Protestantism, to reconstruct the stylistic picture and establish the musical achievements of the period.

Catholicism is dealt with first: the musical activity of monasteries, convents, churches and their schools and music chapels. The whole of the Slovene ethnic territory is covered, with special emphasis, however, on Ljubljana and its cathedral chapel, for which most material is available.

The main concern of the dissertation is the musical activity of the Slovene protestants. This stems from the views on music propounded by Martin Luther, adopted and adapted to local characteristics and needs by Primož Trubar and others and incorporated in the framework of Slovene Protestantism. All direct and indirect factors in the development of music within Slovene Protestantism are analysed; viz., the musical tendencies of the Ljubljana Protestant circle, the musical ideas in Trubar's »Cerkovna Ordning« (Church Order) and in a number of his introductions to his hymnbooks, and the role of the latter in spreading and consolidating the new faith. The main part of the chapter consists of a minute examination of the Ljubljana Protestant »gymnasium«, the institution which was of greatest importance for music within Protestantism. In this connection the author discusses the role of rectors, cantors and their assistants, as well as of the two surviving school curricula, of choral and polyphonic singing, the question of instrumental instruction in the school, the connection between the musical duties of the school and the Ljubljana protestant church, etc... The musical picture of Ljubljana is completed by the inclusion of the town and provincial musicians, and of domestic music-making in the hypothetical form of the convivium musicum. Personalities from among the Carniolan nobility are discussed, together with their connection with musicians such as Annibale de Perini, Giacomo Gorzanis and Philipp Duc. Protestant musical activity outside Ljubljana is also considered, thus giving a comprehensive view of its extent throughout Slovenia.

An analysis of musical production and performance reveals the stylistic influences from Protestant Germany as well as connections with the Italian Renaissance which continued, as far as circumstances would allow, throughout the period of Protestantism in Slovenia and were never completely cut off.

In his summing-up the author emphasizes both the positive and negative sides of the role played by the Reformation in Slovenia, laying stress on the causes and effects of the movement which as we have seen had such a strong impact on musical

development. The course of musical development in Slovenia, where the triumph of the Counter-Reformation at the beginning of the seventeenth century put an end to Protestant musical culture, is differentiated from its course in those countries where Protestantism took permanent root.

Defended June 22, 1964, University of Ljubljana.

REZULTATI IN ZNAČILNOSTI USTVARJALNOSTI VATROSLAVA LISINSKEGA Achievements and Characteristics of the Creative Work of Vatroslav Lisinski

Lovro Županović

Čeprav je o hrvatskem skladatelju Vatroslavu Lisinskemu (1819—1853) doslej napisana obsežna literatura — v kateri se nedvomno odlikuje monografija Franja Ksaverija Kuhača iz l. 1887 (II. izd. 1904) — je bila vendarle ta tema samo deloma in še to večinoma neznanstveno obdelana ne le glede skladateljeve osebnosti, ampak še mnogo bolj s stališča skladateljeve ustvarjalnosti, ki do sedaj še ni bila v celoti pregledana in ocenjena.

Zato je bila naloga Županovićeve disertacije večkratna. Najprej je za uvodom o dobi, v kateri je skladatelj živel in deloval (prva polovica 19. stoletja) podana njegova biografija, ki je nastala kot rezultat temeljitga preučevanja vseh dostopnih virov in ki jo zato izpolnjujejo novi podatki, od katerih je treba posebej poudariti doslej docela nepoznano dveletno organizatorsko in dirigentsko delovanje skladatelja v Zagrebu (1850—1852) po vrnitvi iz Prage. Potem je definitivno ugotovljeno število njegovih del: v enaindvajsetih letih svoje skladateljske dejavnosti je Lisinski napisal 143 del iz različnih glasbenih področij. Med njimi so najštevilnejše solopesmi in zbori (v hrvaškem, češkem, nemškem, slovenskem in latinskem jeziku), potem slede skladbe za orkester, dve operi in določeno število del za klavir. V tej zvezi je dokazano za dve skladbi, da njih avtor ni Lisinski, medtem ko je popis del zajel še štiri njegove doslej še nenavedene skladbe.

Na temelju gradiva je avtor disertacije prišel do naslednjih sklepov:

1. V nekaterih skladbah Lisinskega je opaziti dve svojstveni potezi njegovega ustvarjalnega postopka: a) precej dosledna uporaba leitmotiva v glasbeno dramskem delu v petih dejanjih Porin; b) javljanje enakih, oziroma nekoliko modificiranih melodičnih obrazcev v nekaterih delih, kar je nastalo očitno iz težnje, da poveže skladatelj svoj opus tudi s skupnim imenovalcem, ki je v tem primeru melodičnega značaja.

2. Analiza skladateljevih del pokaže, da je bil Lisinski ustvarjalec, ki so ga pogosto inspirirale izvenglasbene vzpodbude, kar prihaja npr. očitno do izraza v njegovih najpomembnejših orkestralnih delih, v uverturi Bellona in idili Der Abend.

3. Harmoniska sredstva imajo v njegovih delih vse značilnosti obdobja evropske zgodnje glasbene romantike, posebno je treba poudariti uporabo disonance in sinkope, a to pretežno v orkestralnih delih.

4. Orkestralni aparat je trivrsten: a) strogo klasičen v večini del s povečanim številom rogov (4) in pozavn (2—3); b) prehodno romantičen v skladbah Grande polonaise in Jugoslavenka; c) romantičen, in to v velikem (Bellona) in malem formatu (Der Abend). Osnovna značilnost skladateljevih postopkov v instrumentaciji vseh

orkestralnih skladb je pretežna uravnovešenost zvoka, ki je najprej standardno preizkušena, pozneje v neki meri eksperimentatorska, kar najbolj potrjuje uvertura *Porina*.

5. Lisinski pripada tipu skladateljev, ki se od dela do dela stalno razvijajo. Prva kulminacijska točka je v letu 1844, druga doseže svojo amplitudo v teku triletnega študijskega bivanja v Pragi (1847—1850), tretjo pa predstavljajo dela po povratku v Zagreb.

6. Iz skladateljevih del je razvidna njegova psihična povezanost s pridobitvami zgodnje evropske glasbene romantike. Lisinski je za časa svojega bivanja v Pragi podrobno spoznal težnje tedanjih nemških romantičnih skladateljev in koncepcije Berlioza. Ko je tako poglobljal tisto, kar je prinesel s seboj iz rojstnega mesta z novimi vplivi kakor tudi z glasbenimi značilnostmi okolja, v katerem je tedaj živel, se je skladatelj razvijal v vse popolnejšo ustvarjalno osebnost, katere polni razmah je pretrgala zgodnja smrt.

7. Čeprav je največje število svojih del zgradil po značilnostih zgodnje evropske glasbene romantike, je Lisinski določeno število skladb ustvaril v duhu glasbenih značilnosti hrvatskega glasbenega melosa, zaradi česar ga je treba upravičeno imeti za utemeljitelja hrvatske nacionalne smeri.

8. Primerjava skladb Lisinskega s tistimi njegovih evropskih sodobnikov vodi do ugotovitve, da dosega določeno število njegovih del raven tedanje evropske glasbene produkcije. V teh delih so neposrednost inspiracije, arhitektonska uravnovešenost in izrazna komponenta stopljene v skladno celoto, ki nosi pečat močne skladateljeve ustvarjalne individualnosti.

9. S svojimi deli se je Lisinski visoko vzdignil nad vse tedanje hrvatske skladatelje, v vrsti poznejših hrvatskih ustvarjalcev pa mu pripada eno od najeminentnejših mest.

Obranjena dne 25. februarja 1965 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

Although the Croatian composer Vatroslav Lisinski (1819—1854) is the subject of a substantial literature, amid which the monograph by Franjo Ksaver Kuhač (1887, 2nd Ed. 1904) remains outstanding, he has been dealt with only partly, and unscientifically at that, not only as regards his personality but in particular his compositions, which have never been analysed and evaluated as a whole.

Because of this there are many aspects to Županović's work. First, after an introduction dealing with the period in which the composer lived and worked, the writer gives a biography of the composer based on a thorough investigation of all available sources which has enabled him to supplement the existing biographical knowledge with the new data. This includes valuable information on the composer's hitherto unknown work as organizer and conductor (1850-52) after his return to Zagreb from Prague. In addition the number of his compositions has been definitely established: for the eleven years of his composing life he wrote 143 pieces of all kinds, the largest group being that of solo songs and choral music (in Croatian, Czech, German, Slovene and Latin). There are also orchestral works, two operas and a number of piano pieces. Research revealed that two of the compositions are not Lisinski's, whereas the bibliography of his work includes four hitherto unknown pieces.

The author's research leads him to the following conclusions:

1) In some of Lisinski's compositions two characteristic features of his creative method are to be seen, viz., a) a fairly consistent use of the leitmotif in the five acts

of the opera »Porin«, b) the appearance of identical or slightly modified melodic formulae, due to the composer's wish to find a common denominator of a melodic nature for his works.

2) The analysis of the composer's works reveals that as a composer he was frequently inspired by impulses coming from outside the world of music, as is seen for instance in his overture »Bellona« and the idyll »Der Abend«.

3) The harmonic idiom of his work is typical of early European musical romanticism, especially in its use of dissonance and syncopa, mostly in orchestral pieces. His orchestral apparatus is of three kinds, a) strictly classical with an increased number of horns (4) and trombones (2—3), b) transitionally romantic, in »Grande Polonaise« and »Jugoslovenka«, c) romantic in both large and small format (»Bellona« & »Der Abend«).

4) The composer's method of instrumentation in all his orchestral pieces is that of balanced sound in the tried and established mode, and later to some extent experimental, as proved by the overture »Porin«.

5) Lisinski belongs to the type of composer who continues to develop from work to work. The first culminating point is in 1844, the second period reaches its full amplitude during his three years' study in Prague (1847-50) and the third is formed by the works written after his return to Zagreb.

6) From the composer's works it can be seen that he is spiritually attached to early European romanticism. During his sojourn in Prague, Lisinski became closely acquainted with the tendencies of contemporary German composers and the conceptions of Berlioz; combining these new influences with the qualities he had brought from his home town, the composer gradually developed into a more and more creative personality until his premature death.

7) Although Lisinski composed most of his work in the vein of early European romanticism he wrote a number of compositions inspired by Croatian folk-music, which makes him the founder of nationally-oriented Croatian music.

8) Comparing the compositions of Lisinski with those of his European contemporaries it is clear that a number of his works are on a level with the European musical production of the time. In these works the directness of inspiration and the balance of architectonics and expression are blended into a whole which bears the stamp of a strong personality.

9) In his work Lisinski had risen high above Croatian composers of his time, and in comparison with his successors he holds one of the most prominent positions.

Defended February 25, 1965, University of Ljubljana.

GLASBENI INSTRUMENTI NA SREDNJEVEŠKIH FRESKAH NA SLOVENSKEM Musical Instruments in the Mediaeval Frescoes of Slovenia

Primož Kuret

Likovna umetnost je v upodabljanju glasbenih prizorov dala glasbeni zgodovini dragocena pojasnila za tista starejša obdobja, ko so drugi viri redki ali jih sploh ni. Ker poznamo iz srednjega veka le malo neposrednih virov, smo navezani v glavnem na rokopise in upodobitve likovne umetnosti.

V slovenskem gradivu se kaže raba instrumentov na način, ki je bil značilen drugod v Evropi, od 14. stol. dalje. Tudi tu izhira v sredini 16. stol. Slovensko ozemlje je sprejemalo in oddajalo vplive, ki so se širili po celi zahodni Evropi. O tem pričajo freske slovenskih srednjeveških cerkva. Na njih se pojavljajo teme, ki so značilne za posamezne dobe. Eden izmed najbolj razširjenih motivov je npr. *poslednja sodba*. Bolj v objektivno stvarnost segajoči prikazi so motivi *epifanije*, saj so jih predstavljali kot slavnostne sprevede. Najvažnejši pa je poslikani »*kranjski prezbiterij*«, motiv, ki je na Kranjskem, Primorskem in Koroškem doživel svoj največji razcvet in je v svoj program rad zajemal angele z instrumenti. Tu najdemo naslikane najrazličnejše glasbene instrumente, zasledujemo obliko in njihov razvoj ter spoznavamo način igranja. Najštevilnejše so pozavne, buzine in trobente vseh vrst, lutnje, šalmaji, portativi, harfe, dude, fidli in rogovi poleg ostalih instrumentov.

Glasbeni instrumenti na slovenskih srednjeveških freskah dokazujejo poleg pisanih virov razgibanost glasbenega življenja na Slovenskem in pozornost, ki je je bila deležna instrumentalna glasba. Širili so jo potujoči pevci in muziki. Iz vrst potujočih muzikov so izšli stalno nameščeni muziki, ki jih od 15. stol. dalje srečujemo tudi pri deželni brambi. Zgodovina razvoja glasbenih instrumentov kaže, da so instrumente, ki jih najdemo po slovenskih cerkvah, uporabljali v srednjem veku po vsem zahodno- in srednjeevropskem kulturnem prostoru in so zvest odsev instrumentarija tedanjega časa. Najzanesljivejši dokaz za to je prvi tiskani priročnik o glasbenih instrumentih, ki ga je leta 1511 napisal in izdal Sebastian Virdung. Pomemben je nadalje tudi drugi pisani vir, »Itinerario« Paola Santonina, tajnika vizitatorja Pietra Carla da Caorle, ki opisuje med svojim potovanjem med leti 1485—1487 po slovenskih deželah tudi glasbeno prakso tistih krajev, ki jih je z njim na vizitaciji obiskal. Iz tega in drugih virov sklepamo, da se je glasbeno delovanje na Slovenskem razvijalo po istih principih in smernicah kot v ostalih velikih zahodnoevropskih velikih centrih. Specifične slovenske razmere pa niso dovoljevale, da bi se kulturno življenje razvilo tako kakor tam, kjer so bili dani bolj uspešni pogoji za kulturni razvoj.

Upodobitve likovne umetnosti z glasbeno tematiko na Slovenskem dopolnjujejo podobo slovenske glasbene preteklosti in kažejo na tesno povezavo z glasbeno kulturo zahodnih dežel, zlasti z Italijo in Nemčijo. Obenem s tem pa se kaže nov duh in nova miselnost na slovenskih srednjeveških freskah, kajti v gledanju s širšega kulturno-zgodovinskega stališča ne pomenijo angeli z instrumenti le važnega prispevka k splošni obogatitvi organografije, temveč nakazujejo tudi dokaj večjo pripadnost svojemu času. Angel že postaja individuum, ki igra na svoj instrument povsem realistično. To pa je element, ki priča o naturalističnem duhu, značilnem za renesanso. S tem je muzikološko dan nov moment vrednotenja, ki zajema širše v umetnostno zgodovino. Slovenske srednjeveške freske dobijo z glasbenimi instrumenti nov poudarek, njihova vrednost pa se še poveča.

Obranjena dne 6. aprila 1965 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

In its depiction of musical scenes the painter's art has provided the musical historian with priceless illustrations for those older periods for which other sources are either rare or absent. Since our direct mediaeval sources are very few we are largely dependent on manuscripts and on representational art.

In the Slovene material we see instruments used in the manner typical elsewhere in Europe from the 14th century onwards. Here too the use of these instruments is dying out in the mid-sixteenth century. Slovenia received and transmitted the influences which had spread over the whole of Western Europe, as the mediaeval church frescoes bear witness. In these frescoes appear themes which are characteristic of various epochs. One of the most widespread motifs is that of the Last Judgement. There is a greater element of objective reality in the epiphany scenes, as these are depicted as solemn processions. Of greatest importance, however, is the painted »Carniolan choir«, a motif which flourished particularly in Carniola, in the Littoral and in Carinthia and usually included angels with musical instruments. Here we find depicted a great variety of musical instruments; we can trace their form and development and see how they were played. The most frequently observed are trombones, trumpets and wind instruments of all kinds, lutes, shawms, portative organs, harps, bagpipes, fiddles and horns, among others.

The musical instruments in the mediaeval frescoes of Slovenia bear out the evidence of written sources of active musical life in Slovenia and the attention given to instrumental music, spread by travelling singers and musicians. From the ranks of these travelling musicians emerged permanently employed musicians. The history of the development of musical instruments shows that the instruments found in Slovene churches were used in the Middle Ages throughout Western and Central Europe and faithfully represent the range of instruments in use at that time. The most reliable proof of this is the first printed handbook of musical instruments, written and published in 1511 by Sebastian Virdung. Another important written source is the »Itinerario« of Paolo Santonino, secretary of the Visiting Bishop Pietro Carlo da Caorla, who describes during his journeys through Slovenia between 1485 and 1487 the musical practice in those places which the bishop visited. From this and from other sources we can conclude that musical development in Slovenia took place on the same basis and along the same lines as in other great centres of Western Europe. The particular circumstances of Slovenia however did not permit such a development of cultural life as in places where circumstances were more favourable.

Slovene paintings with musical themes supplement our picture of the Slovene musical past and show a very close relationship with the musical culture of western countries, especially with Italy and Germany. In this connection a new spirit and a new way of thinking appear in these frescoes, since regarded from a wider historical viewpoint these angels represent not only an important contribution to organography but faithfully reflect their period. Each angel is already becoming an individual, playing his instrument quite realistically. This is the element which evidences a naturalistic spirit characteristic of the Renaissance. Thus musicology provides a new element of valuation which includes the history of art as a whole. The mediaeval frescoes of Slovenia acquire a new emphasis and their value is increased.

Defended April 6, 1965, University of Ljubljana.

IMENSKO KAZALO

- Abbiati, Franco 60, 61
 Abraham, »Thurner« 42
 Adamič, Emil 69, 71
 Adorno, Theodor 120
 Ahačič, Wolf Žiga 38, 49
 Albini, Srečko 69
 Albert II., vojvoda 26
 Aljaž, Jakob 92
 Altenburg, Johann Ernst 26
 Amadino, Ricciardo 18, 19, 21
 Ambrožič, Jožef 124
 Ancelot, François 61
 Andreis, Josip 99
 Andrejev, Leonid 77, 79, 85, 94
 Andrič, Matija 49
 Apel, Willi 15
 Arnold, Frank Thomas 24
 Arzenij I. 10
 Arzenšek, Anton 67
 Ashbrook, William 53
 Aubert, Jacques 53, 63

 Bach, Johann Sebastian 65, 101, 104,
 107, 108, 111, 114
 Balet, Leo 119
 Barblan, Guglielmo 54—62
 Bardi de' Conti di Vernio, Giovanni 114
 Bartók, Béla 101, 104—107, 112, 115
 Bašič, Milivoj 5
 Batagelj, Anton 78
 Beaufrils, Marcel 119
 Beethoven, Ludwig van 65
 Belar, Leopold 66
 Bellini, Vincenzo 52, 53, 56, 63
 Belvianes, Marcel 119
 Bencini, Giuseppe 111

 Bensa, Franc Ksaver 38, 49
 Berić, Dušan 18
 Berlioz, Hector 135, 136
 Bessler, Heinrich 10
 Betti, Alessandro 59
 Bidera, E. 56, 57
 Bingulac, Petar 98
 Blasnik, Jožef 59, 61
 Blaukopf, Kurt 120
 Blažke, Franc 66
 Bogdanović, Lazar 96
 Boieldieu, François Adrien 53, 63
 Bonnot, René 120
 Boulanger, Nadja 73
 Brahms, Johannes 99, 103
 Brailoiu, Constantin 119
 Bravničar, Matija 72
 Bridgman, Nanie 119
 Bücher, Karl 118, 122
 Buechfelder, Philip 49
 Bujić, Bojan 3, 18
 Bukofzer, Manfred 21, 103, 108, 114, 119
 Bušetić, Todor 96
 Byron, George Gordon 56

 Caccini, Giulio 18, 19, 21, 23
 Calestani, Vincenzio 18
 Calliano, Jakob 61
 Cammarano, Salvatore 54, 55, 57, 61, 62
 Caplow, Theodore 119
 Casella, Alfredo 74
 Casini, Giovanni Maria 111
 Cavalieri, Emilio De' 23, 24
 Cecchini, Tomaso 3, 18—25
 Chailley, Jacques 118, 119, 122
 Cherier, Gabriel 48

Christian, Jacob 49
 Christian, »pauer geiger« 47
 Ciglić, Zvonimir 73
 Clement, Georg 41
 Clercx, Suzanne 102, 118
 Combarieu, Jules 118, 122
 Corelli, Arcangelo 103
 Corsi, Jacopo 114
 Coussemaker, Charles 13, 15
 Crainer, Leonhard 42
 Crobath, Wolfgang 40, 49
 Cvetko, Dragotin 2, 37—40, 43, 44, 48,
 53, 66, 75, 99

Čerin, Josip 37
 Činkole-Gliha, Marija 126

Debussy, Claude 101
 Degen, Rudolf 66
 Demšar, Franc Ksaver 49
 Despić, Dejan 100
 Dević, Dragoslav 100
 Diehl, Charles 10
 Djordjević, Vladimir 96
 Djurić-Klajn, Stana 3, 95, 96, 98, 99
 Dobronić, Antun 69
 Donati-Petteni, Giuliano 58, 60, 62
 Donizetti, Gaetano 3, 52—64
 Donovan, Richard 107
 D'Ors, Eugenio y Rovira 102
 Duc, Philipp 132, 133
 Dučić, Nićifor 95
 Dufy, Raoul 112
 Dugan, Franjo, st. 69
 Dumas, Alexander 57
 Duren, Tiboldt 42
 Dušan, car 10

Ebell, Karl Gustav 59
 Eitner, Robert 15
 Ekhardt, Zaharias 42
 Elze, Theodor 37, 38, 41
 Endriss, Hieronimus 42, 43, 49
 Engel, Hans 120

Faber, Mathes 39, 42
 Fabjančič, Vladimir 45, 48, 49
 Fabrizi, Natale 56, 59

Fajgelj, Danilo 67, 68
 Federhofer, Hellmut 26, 30, 31, 40, 41,
 43, 45, 48, 50
 Féodorov, Vladimir 117
 Fellerer, Karl G. 119
 Ferdinand II., cesar 40
 Feretti, Jacopo 58
 Fibich, Zdeněk 69
 Fischer, Wilhelm 42
 Flotow, Friedrich 61
 Foerster, Anton 67, 68
 Fornaci, Giacomo 18
 Fortune, Nigel 19
 Franc Jožef, cesar 66
 Frischlin, Nikodem 41

Gabazi, Julius 48
 Gastoué, Amédée 6, 7, 11
 Gell, Gregorius 42
 Georgii, Walter 75
 Gerbert, Martin 15
 Gerbič, Fran 67—69
 Gescheckh, Franz 26
 Gesualdo da Venosa 21
 Globočnik, Jakob 3, 26—34, 36
 Globočnik, Marija Skolastika 30, 34
 Glöggel, Josef 55
 Glonar, Jože 125
 Gorjup, Pavel 40, 49
 Gorzani, Giacomo 132, 133
 Gostuški, Dragutin 100
 Grabenek, Matija 38, 49
 Gradišnik, Matija 47
 Grafenauer, Bogo 49
 Grambovšek, Matija 38
 Gran Ville, Peter De 48
 Gregorčič, Simon 68, 69
 Grohar, Jakob 39, 49
 Grout, Donald J. 53
 Gruber, Roman I. 119
 Grum, Anton 125
 Gurvitch, Georges 116, 120

Hába, Alois 97
 Haydn, Joseph 65
 Hérold, Louis Joseph Ferdinand 53, 63
 Hibberd, Lloyd 117, 122
 Hindemith, Paul 103, 108—111, 115

Hinek, Janez 66—68
Höfler, Janez 3, 12
Hörtner, Melhior 42
Hörzog, Peter 48
Hoffmeister, Karel 68
Honigsheim, Paul 120
Hren, Tomaž 39, 43
Hristić, Stevan 98
Hüschen, Heinrich 13
Hugo, Victor 56

Iljin, Milica 100
Ingolič, Vid 47
Ipavec, Alojzij 66, 67
Ipavec, Benjamin 68, 69
Ipavec, Gustav 92
Ipavec, Josip 69

Jacobus de Liège 13, 15
Jacobus von Lüttich v. Jacobus de Liège
Jakob iz Liègea v. Jacobus de Liège
Jakšić, Djura 99, 100
Janez Damaskin 5, 8
Janez Mansur v. Janez Damaskin
Janjićij, nadškof 10
Janković, Danica 98
Janković, Ljubica 98
Jarnović, Ivan-Mane 99
Jeppesen, Knud 21
Jerin, Gašper 43, 49
Jež, Jakob 75, 78
Johannes de Muris 13
Johner, Dominicus 13
Jugović, Janez Jurij 39, 49
Jukat, Jakob 38—40, 43, 49
Junek, Julij 68, 69

Kabaj, Mara 125
Kätzel, Heinrich 41
Kalan, Pavle 75
Kančnik, Andrej 124
Kant, Immanuel 116
Kaplan, Max 119
Karner, »Thurner« 49
Kaspert, Anton 44
Kaus, Fr. 57, 58
Khelbl, Hans 42
Khisl, Vid 38
Killer, Matthias 39, 44, 49

Killer, Wolf 49
Klemenčič, Ivan 77, 78
Klemenčič, Valentin 66
Kliger, Martin 47
Klobas, Matija 47
Klun, Vincenc 60
Koblar, Anton 43
König, René 119
Kogoj, Marij 3, 71—74, 77—94
Kokošar, Ivan 125, 126
Konjović, Petar 96
Kopore, Srečko 72
Koren, Marija 100
Kos Milko 12, 15
Koss, Fr. L. 67
Kostenapfel, Janko 80
Kozma, menih 6
Kračman, Franc 125, 126
Kračman, Mariana (Manica) 126
Kračman, Matej 124
Kračman, Matevž 124, 126, 129, 131
Kramar, Franc 125, 126
Krek, Gregor Gojmir 68—70
Krek, Uroš 73
Krobath, Sebastian 26
Kuhač, Franjo 92, 125, 134, 135
Kumer, Zmaga 3, 124
Kunst, Jaap 118
Kupelwieser, Joseph 58
Kuret, Primož 3, 26, 27, 137

Lajovic, Aleksander 75
Lajovic, Anton 68, 69, 71
Lalo, Charles 118, 122
Lang, Paul H. 119
Lavrin, Anton 75
Ledenik, Leopold 55
Legat, Matija 39, 44, 49
Lesllie, general grof 30
Lešnik, Jože 125
Levičnik, Josip 66
Libet, Matthias 48
Linhart, Anton Tomaž 65, 76
Lipovšek, Marijan 3, 65, 74, 89
Lisinski, Vatroslav 134—136
Lissa, Zofia 120
Lobaczewska, S. 120
Loewenberg, Alfred 52, 54—58, 61

- Loparnik, Borut 3, 77, 78
 Loserth, Johann 42
 Lovec, Vladimir 73
 Luchas, piskaški pomočnik 42
 Lukman, Georg 40
 Lukman, Joannes 47
 Luther, Martin 132, 133

 Magdić, Josip 75
 Magušar, Jakob 47, 48
 Mairholt, »Thurner« 42
 Mal, Josip, 37
 Mâle, Emile 102
 Manojlović, Kosta 11, 97
 Marchetto da Padova 15, 17
 Marco da Gagliano 21
 Marija Terezija, cesarica 49, 51
 Marinčič, Janez 40
 Marinić, Gregor 42
 Marinković, Josif 98
 Marolt, Tončka 125
 Martin, Henry 6, 10
 Mathes, »Thurner« 37, 42
 Matičič, Janez 73
 Mazovec, Ivan 125
 Mazzarelli, G. 19
 Mellers, Wilfrid 119
 Memmi, Albert 116
 Mercadante, Giuseppe Saverio Raffaele
 53, 63
 Merkuš, Pavle 75
 Meyer, Ernst 119
 Meyerbeer, Giacomo 53, 63
 Mihevec, Jurij 65, 66, 67
 Milanković, Bogdan 97
 Miller, Alois 61
 Milojević, Miloje 96, 97
 Milojković-Djurić, Jelena 99, 100
 Mirk, Vasilij 70, 73
 Mokranjac, Stevan, 96—98, 100
 Molle Jörg 42
 Mompellio, Federico 21
 Monteverdi, Claudio 18, 19, 23
 Monteverdi, Giulio Cesare 23
 Moser, Hans Joachim 26
 Mosusova, Nadežda 100
 Motschckh, Joseph Andreas 26
 Mozart, Wolfgang Amadeus 65

 Nedvěd, Anton 68
 Negri, Marc' Antonio 19
 Neufeld, Eduard 56, 59
 Ney, Joseph 42
 Nidermair, Wolf 42
 Novak, Janez Krstnik 65

 Ocvirk, Ivan 69
 Orlandi, Camillo 18
 Orožen, Valentin 92
 Osterc, Slavko 72—74, 76
 Ostojić, Tihomir 96
 Ott, Georg 56
 Ott, Johann Lorenz 32, 33

 Pahor, Karol 73, 74
 Panoff, Peter 10
 Papadopoulos, Dragomir 100
 Parma, Viktor 67, 69
 Pasquini, Bernardo 111
 Pašćan, Svetolik 97
 Paulin, Gregor 49
 Paulin, Matija 43
 Pejović, Roksanda 100
 Peri, Jacopo 21, 24
 Perićić, Vlastimir 100
 Perini, Annibale de 132, 133
 Petrić, Ivo 74
 Petrović, Radmila 100
 Pietro Carlo da Caorla 137, 138
 Pirro, André 119
 Piston, Walter 107
 Plamenac, Dragan 18, 20
 Plavša, Dušan 99, 100
 Pollagkh, Hans 26
 Popelka, Franz 38
 Potočnik, Blaž 66
 Pozzesi, Gasparo 57—59
 Prauneysen, Casper 42
 Pregelj, Baltazar 47
 Premrl, Stanko 70, 73
 Prešeren, Francè 67, 68, 77, 93
 Prettner, Joseph 47
 Preussner, Eberhard 119
 Prezelj, Janez 49
 Procházka, Josef 68
 Prugleithner, Joseph Philipp 31
 Pukler, Simon 47

- Rabiding, Joseph 45, 47
 Radics, Peter 38
 Ramovš, Primož 74
 Rastko Nemanja 5, 11
 Ravel, Maurice 101
 Ravnik, Janko 70, 73, 76
 Reese, Gustave 19
 Ribičič, Josip 78
 Riemann, Hugo 53
 Rihar, Gregor 66
 Rihtman, Cvjetko 3, 5
 Rijavec, Andrej 3, 37, 41, 132
 Robačnik, Urban 45, 47
 Rode, Matija 49
 Roman Sladkovec 6
 Romani, Felice 54, 56
 Romano, Marcantonio 20, 25
 Rossi, Gaetano 60
 Rossini, Gioacchino 52—54
 Rottmannsdorff, grof 30
 Rozman, Jožef 125, 126
 Rupel, Mirko 39
 Rupnik, Mihael 47
- Sacca, Giuseppe 57—59
 Samb, Johann Ludwig 47, 49
 Santonino, Paolo 137, 138
 Saracini, Claudio 21
 Sattner, Hugolin 68
 Saurau, Georg Christian 28
 Sava, sv. 5, 7—11
 Savin, Risto 70
 Scalari, Domenico 61
 Scarlatti, Domenico 65, 111
 Scharer, Sigmund 42
 Schmidtperger, Hans 42
 Schönberg, Arnold 101, 106, 113, 115
 Schremb, Hans 40
 Schubert, Franz 65
 Schünemann, Georg 26, 75
 Scott, Walter 54
 Scribe, Eugène 57
 Secolitsch, Peter 26
 Serauky, Walter 118, 120
 Shakespeare, William 77—84, 91, 93, 94
 Siegmeister, Elie 120
 Sigismondo d' India 21
 Sigmundt, Cristoff 42
- Silbermann, Alphons 119, 120
 Simbschitz, Kaspar 26
 Sivec, Jože 3, 52
 Skalar, Jožef 48
 Skovran, Dušan 100
 Skrjabin, Aleksander 73
 Skuban, Jakob 47
 Slavenski, Josip 98
 Smetana, Bedřich 97
 Srebotnjak, Alojz 74
 Stäblein, Bruno 13
 Standt, Cristoff 42
 Stanković, Kornelije 95, 100
 Stanković, Živojin 96
 Stanojević, St. 11
 Stefanović, Dimitrije 99
 Stefanović, Pavle 98
 Steffan, »Turner« 42
 Stelè, Francè 12, 16
 Stelè, France 125
 Stelzer, Carl 62
 Steska, Viktor 126
 Stevens, Halsey 3, 101, 112
 Stibilj, Milan 75
 Stöckl, Anton 67
 Stravinski, Igor 101, 104—108, 112, 115
 Strunk, Oliver 24
 Sundečić, Jovan 68
 Supićić, Ivo 3, 116, 117, 120
 Svetina, Anton 37, 38
- Šček, Ivan 73
 Šest, Osip 84
 Šišić, Ferdo 11
 Šivic, Pavel 74
 Škerjanc, Lucijan Marija 70—73, 76
 Škerl, Dane 75
 Škerlj, Stanko 56, 62
 Štefan Nemanja 5, 7—9, 11
 Štrekelj, Karel 127
 Štuhec, Igor 75
 Šturm, Franc 74
 Švara, Danilo 73
- Talich, Václav 68
 Teodozij, menih 5, 7—11
 Teofan Graptos, menih 6
 Thomas, »Geiger« 47

- Thomé, Franz 60
Tomc, Matija 75
Torman, Matthes 39, 49
Trautmannsdorff, grof, Ferdinand Kristi-
jan 27, 31
Tribnik, Gregor 67, 68
Trstenjak, Anton 77, 79
Trubar, Felicijan 41, 42
Trubar, Primož 38, 39, 41, 132, 133
Turk, Andrej 47
Turk, Jakob 47
Turk, Štefan 47
- Ukmar, Vilko 72
Ursprung, Otto 10
- Valvasor, Janez Vajkard 30, 38, 41
Vasiljević, Miodrag 98
Vedral, Josip 69
Vehovec, Jožef 49
Velimirović, Miloš 99
Verdi, Giuseppe 52—55, 58, 61, 62
Viadana, Ludovico Grossi 24
Vianesi, Giuseppe 59
Vilhar, Fran Serafin 68
Vilhar, Miroslav 66, 67
Vincenti, Giacomo 18
Virdung, Sebastian 137, 138
Vlad, Roman 104, 108
Vodušek, Valens 125
Vogrin, Mihael 47
- Volarič, Hrabroslav 67
Voranc Matija v. Vorinc Matija
Vorinc Matija 40, 49
Vremšak, Samo 75
Vrhovec, Ivan 40
Vučković, Vojislav 99
- Wagner, Peter 13
Wagner, Richard 97
Waldeck, Andreas 39, 49
Weber, Max, 118, 122
Webern, Anton 102, 114
Wellesz, Egon 10, 100
Wilfinger, Gregor 42
Wiora, Walter 119
Wolf, Adam 47
Wolf, Johannes 15
Wolf, Mathias 47
Woodfill, Walter L. 119
- Zerra, Peter 48
Ziegler, Lucas 43, 49
Ziegler, Wenzeslaus 49
Zöllner, Anton 61
Zupanec, Rafael 69
- Žirovnik, Janko 93
Živković, Jovan 96
Živković, Milenko 98
Župančič, Oton 77, 80, 90
Županović, Lovro 134