

FRANC KRIŽNAR

Glasba in glasbeniki v 16. in 17. stoletju v vojvodini Kranjski

16. in 17. stoletje, še posebej pa večji del 16. stoletja, sta bili zelo pomembni in značilni za slovenske pokrajine. Z ene strani so bili še vedno aktualni posamični turški vpadi, ki so pustošili po deželi in prispevali k upadanju ekonomske ravni teh krajev, z druge strani pa je potrebno upoštevati tudi splošno družbeno stanje, vedno večje razlike med razredi, pritisk Cerkve in plemstva na kmečki življenjski in rastočo napetost med fevdalci in vladarji. Vse to ni koristilo ne enemu ne drugemu sloju, vsakega je na svoj način socialno slabilo in povzročalo neprestano labilnost, ki so jo še dodatno povečevali kmečki upori. Vsemu temu pa so se proti koncu prve in v drugi polovici 16. stol. pridružila še verska nasprotovanja. Pojav in krepitev reformacije sta porušila dotedanjo enotnost, splošno nasprotovanje med katolištvom in protestantizmom pa je bilo za slednjega veliko bolj uspešno kot za prvega. Ves navedeni čas je bilo še najbolj zanimivo v vojvodini Kranjski, eni od slovenskih pokrajin, v določenem obsegu pa je prodrlo tudi na ostale predele slovenskega etničnega prostora. Splošna situacija je bila vse prej kot spodbudna za stabilen razvoj na tem ali onem področju. Povsod je kolebala in puščala sledove tako v kulturnem kot glasbenem delu.

GLASBENO STANJE IN RAZVOJ

Da bi odgovorili na vprašanje, kakšna je bila glasbena situacija pred reformacijo, se je potrebno ozreti malce nazaj, na konec 15. stol. V letih 1486-87 je vizitator Pietro Carlo da Caorle obiskoval slovenske pokrajine, ki so ležale južno od reke Drave in so bile pod cerkveno upravo oglejskega patriarha, razen Ljubljane, ki je bila neposredno podrejena rimski škofiji. Njegov tajnik Paolo Santonino je natančno poročal o teh vprašanjih in v

svoje zapise vključil tudi vtise, ki si jih je pridobil ob poslušanju glasbe po cerkvah in samostanih, dvorcih in še kje: v Beljaku, Škofji Loki, Velesovem, Tržiču, Slovenskih Konjicah in na Ptuj. Slišal je cerkveno in posvetno, vokalno in inštrumentalno glasbo; prvo pri mašah in drugo na sprejemih zunaj cerkva. Konkretnih skladb in avtorjev si ni zapisal. Od vsega tistega, kar je opazil, lahko zaključimo, da je bilo petje, ki so ga spremljali z orglami, večglasno in kvalitetno, inštrumentalno muziciranje pa izvedeno s pihali. Ni se čudil

ravni reprodukcije, nasprotno, nad njo je bil navdušen. Ni bilo namreč nobene razlike, kar zadeva izvedbe ali slogovne usmeritve, ki jih je slišal doma, v Italiji, in tem, kar je imel priložnost slišati tu, na Slovenskem.¹ Ker nimamo na razpolago nobenih drugih dokazil oz. dovolj dokumentacije, lahko samo predpostavimo, da je bila podobna situacija tudi v slovenskih krajih severno od Drave, ki so bili pod jurisdikcijo salzburškega nadškofa, in v ljubljanski škofiji, ustanovljeni 1461. Ta je imela sedež v Ljubljani in pri stolnici svojo šolo, ki je obstajala že pred tem. Sedaj pa je še pridobila na pomenu, saj je v prvi vrsti skrbela za pevce na koru. Podobne šole z enakim namenom so imele še druge večje cerkve po Sloveniji in samostani; npr. stiški, o katerem pričajo viri, da so njegovi opati še posebno pozornost posvečali prav glasbi. Situacija na koncu 15. stol. je bila verjetno podobna tisti v prvi polovici 16. stol. Obseg in kvaliteta glasbenih izvedb sta bila pač odvisna od liturgičnih potreb, usposobljenosti izvajalcev in naklonjenosti, ki so jo glasbi izkazovali predstojniki določene cerkve ali samostana in ki ni bila vedno in povsod enaka. V kakšni meri, kako in na kakšen način se je v tistem času gojila posvetna glasba, je vprašanje, o katerem dosegljivi podatki ne pričajo veliko, četudi marsikaj izvemo tudi o tem; predvsem to, da so posvetno glasbo gojili na plemiških dvorih. Dokaz za to je ptujski dvorec iz Santoninovega časa, ki zagotovo ni osamljeni primer ne tedaj in ne kasneje. Spet pa je bilo vse odvisno od pobude in pobožnosti, ki jo je v tej smeri gojil določeni aristokrat. Vse to je odločalo o tem, ali je nekdo lahko za kratek ali daljši čas najel in plačal inštrumentaliste, da bi mu muzicirali in bogatili življenje na dvorcu ali v palači, ali ne. Tak je bil Ljubljančan Vid Khis/e/, o katerem priča posvetilo, naslovljeno Juriju Khislu v protestantski pesmarici iz leta 1567. Tam piše, da je Jurijev *"[...] pobožni in visokoumni gospod ded, pokojni plemeniti in spoštovani gospod Vid Khisel ... kazal veliko ljubezen do božje besede, do vseh /.../ svobodnih umetnosti, a še posebno do glasbe. Ko je bil odbornik in*

blagajnik častne pokrajine Kranjske in obenem v istem času večkrat zaporedoma župan glavnega mesta Ljubljane, je nagovoril gospodo, meščane in prebivalce, da so visoko učenega, v jezikih in svobodnih umetnostih, posebno v glasbi zelo iskanega Lenarta Budina najeli in plačali kot posebnega učitelja za svoje otroke. Poleg njega še štiri umetnike na raznih godalih in strunskih inštrumentih, trobentače in stražarje na stolpih [...]." S to četverico umetnikov se je dogovarjal ljubljanski mestni svet l. 1544 in jih sprejel. Prišli so iz Beljaka in zdi se, da niti niso bili prvi pri nas. Po podatkih so se njihovi predhodniki pojavili vsaj že leta 1537. Te "umetnike" poznamo kot "piskače" in so bili v službi mesta (mestni muziki), ki jih je tudi plačevalo. Opravljali pa so razna dela. Prvo je bilo, da so morali dnevno na posebnem stolpu dvorca igrati cink in tri pozavne. Potem so igrali še ob volitvah mestnih predstavnikov oblasti in na drugih mestnih svečanostih: ob sprejemih visokih dostojanstvenikov, ki so obiskali Ljubljano, pa tudi v cerkvi, če je bilo potrebno. Poleg tega so otroke poučevali inštrumente, po enem od podatkov celo klavikord. To pomeni, da so poleg trobil obvladali tudi druge inštrumente. Tudi zato so bili bolj cenjeni. Sposobnost in znanje igranja več inštrumentov jim je omogočalo tudi drugotno delo. To jim je prišlo prav, saj tisto, kar so dobili za svoje redno delo, ni bilo bog ve kaj. Tako jih srečamo tudi kot izvajalce ob raznih priložnostih, za katere so jih najemali plemiči in meščani.

Poleg teh glasbenikov so kranjski deželni stanovi vzdrževali še deželne piskače, ki so skupaj z deželnimi timpanisti sestavljali četverico. Ti so morali sodelovati na vojnih pohodih, igrali pa so tudi oficirjem pri njihovih obedih. Kot muziki so igrali različne inštrumente, kar jim je tudi omogočalo dodaten zaslužek. V začetku sedemdesetih let pa so se muzikom in piskačem pridružili še mestni goslači, ki pa niso bili profesionalci. Muziciranje jim je bilo dodaten posel in seveda zaželen vir dohodka. V glavnem mestu vojvodine Kranjske je bilo torej v

tem času dovolj glasbenikov, tako vokalnih (pevcev) kot instrumentalnih (muzikov). Poleg teh so se vsaj še v enem primeru pojavili *meistersingerji*. Instrumentalisti oz. muziki so bili večinoma profesionalci, poleg mestnih muzikov in deželnih trobentačev pa so bili vsi po vrsti verjetno v službi plemstva ne le v Ljubljani, ampak tudi zunaj nje, na bogatih dvorcih. Arhivsko gradivo jih veliko, tako za prvo kot še več za drugo polovico 16. stol. pa tudi še kasneje, navaja celo poimensko. Muziki so prihajali večinoma iz drugih mest, med njimi pa so bili zagotovo tudi domačini. Glede na položaj, ki so ga imeli v družbi, so viri o njih zelo skopi. Kolikor pa jih je, iz njih veje, da so večkrat kršili pravila vedenja, še največ muziki, ki so glede na način delovanja imeli za to največ možnosti. Iz dokumentacije je razvidno, da so bili v takih primerih obsojeni in celo kaznovani. Vendarle so bili potrebni in brez njih tako rekoč ni šlo. Zato so v tedanji družbi imeli vlogo, ki se je po pomenu največkrat ravnala po tem, kako jih je obravnaval njihov naročnik in plačnik. Posebej so bili pomembni kot nosilci posvetnega in cerkvenega glasbenega življenja. Glasbo so izvajali, širili in jo s tem posredovali širšim družbenim slojem. Kaj so izvajali in na kakšen način, je težko reči povsem natančno. Izvedbena raven je verjetno odgovarjala tako posvetnemu kot cerkvenemu muziciranju. Repertoar za cerkvene izvajalce se je ravnal po vzoru iz sosednje Italije, slogovno pa se je gibal v smeri nizozemske² in rimske³ šole. Nimamo pa gradiva, ki bi povedalo kaj več o tem. Tako to ostane le hipoteza, da so se v cerkveni glasbeni praksi v tem času v Sloveniji ravnali v skladu s prakso drugod. Tudi za posvetno glasbo tistega časa in prostora taki dokazi ne obstajajo. Tako lahko spet samo predpostavimo, da so tudi ljubljanski mestni muziki igrali tako kot njihovi sodobniki v Celovcu, Gradcu in po drugih mestih, ki so imela take izvajalske zборе. Koliko pa so se jih dotaknili tedanji slogovni tokovi, tudi ni mogoče reči. Verjetno jih niso obšli, vsaj ne povsem.

Ni znano, ali je bilo med temi glasbeniki tudi kaj skladateljev. Ni izključeno, da se ta ali oni ne bi ukvarjal tudi z ustvarjalnostjo, četudi pogoji za tako delo še niso bili ugodni. Že v tistem času pa tudi pred tem je bila aktualna glasbena emigracija, o kateri že imamo vire. Sicer zaradi različnih vzrokov skromna, a jo potrjujeta Jurij Slatkonja (1456–1522)⁴ in Balthasar Praspergius (15. stol.–16. stol. ?).⁵ Precej drugačno sliko pa ponuja druga polovica 16. stoletja, o kateri je gradivo že izčrpnjše in bogatejše. Katoliški krog je bil v tistem času potisnjen v ozadje, kar je zmanjšalo tudi njegovo glasbeno delo, ki ga v novih odnosih ni mogel uspešno opravljati. V prvi plan je namreč stopila reformacija (1517), ki je povzročila stanje posebne vrste. V glasbenem smislu ga ni mogoče vzporejati s tistim iz neposredne preteklosti, tako kot tudi ne s sodobno situacijo v katoliškem krogu. Reformacija je v Sloveniji na področju glasbe sledila Martinu Luthru (1483–1546). Ta je leta 1530 pisal skladatelju Ludwigu Senflu (1486–1543), da je glasba *".../ eden od najlepših in najbolj očarljivih darov božjih /.../"* Kdor jo razume, je dober človek. Luther je še poudaril, da je glasba *".../ blizu teologiji /.../"* in da je mladino treba vedno *".../ usmerjati k tej umetnosti, ker naredi ljudi zelo spretni /.../"* Tako je mislil tudi naš Primož Trubar (1508–1586). Glasbi je dajal pomembno mesto v cerkvi in šoli, pa tudi zunaj obeh institucij. Pripisal ji je pomembno družbeno funkcijo in se zavzemal, da bi jo uresničil. Osebo je deloval v tej smeri, ko se je zavzemal zanjo: ko je bila beseda o pesmih, ki so se prepevale pri bogoslužju, in ko je šlo za učenje o reformaciji. Že v svojem *Katekizmu* (1550) in *Enih duhovnih piesnih* (1563) je za vsako pesem označil, po katerem napevu se mora peti. Njegova namera se je najbolj izrazila v *Enih Psalmih* (1567), prvi slovenski pesmarici, ki je vsebovala poleg besedil še vrsto melodij v menzuralni⁶ notaciji. Prevezel ali naslonil se je na besedila. Njihovi napevi pa so večinoma iz repertoarja latinskih, nemških, čeških in slovenskih cerkvenih pesmi, katoliških, če niso bile v nasprotju z



Primož Trubar (1508-1586)

novim učenjem Protestantske cerkve, pesmi čeških bratov in iz repertoarja slovenskih srednjeveških pesmi. V nekaterih primerih njihov izvor še ni ugotovljen. Tako tudi ne vemo, ali je bil morda Trubar tudi avtor nekaterih napevov, kar bi bilo glede na to, da je bil večč tudi v glasbi, možno.

Trubarjeva pesmarica, ki je doživela več izdaj,⁷ ki so bile razširjene z novimi besedili in napevi, je imela širok odmev. Pesmi, ki jih je prinašala, so se pele povsod in seveda naravno: najprej v cerkvah in šolah. Napevi so bili zanimivi in so se hitro priljubili. V tem je bila njihova največja vrednost. Te nove ideje so se prek melodij dejavno utrdile.

Petje v cerkvi je bilo po pravilu enoglasno, peli pa so vsi verniki. Včasih se je izmenjevalo z orglami tako, da so zdaj peli pevci, za tem pa so se oglasile orgle, ki naj bi prinesle tudi

napev v večglasni obdelavi. S časom je to prineslo do vokalnega večglasja v načinu *moteta*, v praksi pa izvedeno a cappella, ali tako, da so enoglasno petje spremljali inštrumenti, ki so sodelovali tudi v primeru večglasnega stavka. Ta praksa je dokumentirana iz Ljubljane, kjer jo je zapustil Trubar. V že omenjenem posvetilu Khislu razberemo tudi njegove stilizacije, da je petje moglo biti tudi petglasno in da so večglasje spremljale še orgle, pozavne, trobente in piščali.⁸ Za tak način muziciranja so imeli slovenski protestantje veliko nemških vzorov, npr. nemškega skladatelja Johanna Walterja (1496–1570) in belgijskega skladatelja Alexandra Agricolo (1445–1506). Povsod seveda ni bilo tako, samo tam, kjer so bile na razpolago tehnične možnosti, to je v večjih mestnih cerkvah, po vaseh pa so bili pogoji skromnejši. Pomembna vloga, ki jo je imela glasba v cerkvi, je vplivala tudi na njen položaj v protestantski šoli, še bolj pa v latinski. Petje so gojili v slovenskem, nemškem in latinskem jeziku. Šolsko petje je bilo najprej namenjeno pripravi pevcev za sodelovanje pri bogoslužju, pri katerem je bila slovenščina zelo upoštevana. To potrjuje tudi *Cerkovna ordninga* (1564), kjer je bilo podrobno določeno, kakšno mora biti petje v slovenskih protestantskih cerkvah in kjer je med drugim pisalo "[...] da uže naprej v ti naši kranski deželi, da se ti psalmi inu druge službe božje ... v tim slovenskim kranskim jeziku se dopernašaju inu dile [...]" Ljudski jezik je bil torej poudarjen povsem normalno in najvišje, zato da bi ljudje razumeli, kaj govorijo besedila, in vpijali duh reformacije. V latinski šoli pa je bila vloga glasbe še večja in zato malo drugačna kot v protestantski. V njej so ob koralnem gojili še figuralno⁹ petje. Poučevanje je bilo poverjeno kantorju, ki je bil za rektorjem in korektorjem najpomembnejši član učiteljskega zbora. Torej je bil med osrednjimi osebnostmi te šole, zato je imel veliko dela in tudi pomočnike: subkantorja, sukantorja, sukenorja. Glede na neposredno povezanost s cerkvijo so se šole pojavile takoj, ko je v Sloveniji reformacija pridobila na pomenu. Budina je bil kot

latinski 'praeceptor' npr. omenjen že l. 1453, ko pa je bila v Ljubljani ustanovljena deželna latinska šola, je postal njen prvi upravitelj. Že on, ki je bil več v glasbi, je sestavil prva šolska pravila (1568), v katerih je določil obseg petja in način njegovega poučevanja. Še bolj izčrpna pa so bila v tem smislu revidirana šolska pravila (1575), ki jih je opremil Adam Bohorič (1520–1598). Za glasbo je predpisal obsežne naloge. Določil je, kaj bodo učenci peli pred in po pouku. Za učence 3. razreda je predpisal zadnje štiri dni v tednu vaje petja. V teh pravilih so navedene tudi knjige in učbeniki za poučevanje glasbe. Iz celote je razvidno, da se je v latinski šoli gojilo estetsko, lepo petje, saj sama tehnična usposobljenost ni bila dovolj. Še bolj dodelano organizacijo glasbenega pouka so precizirala šolska pravila iz leta 1584, ki jih je sestavil tedanji rektor latinske šole Nikodem Frischlin. Ta pravila so se podobno kot Bohoričeva in Budinova zgledovala po nemški praksi, razširila so obseg glasbenega pouka in sposobne učence razvrstila med pevce, ki so bili dolžni izpopolnjevati se v figuralnem petju. Uvedla so zaključno vajo, ki se je izvajala vsako soboto, torej dan pred nedeljo, ko je bilo treba peti v cerkvi. Pri tej vaji so poleg pevcev sodelovali še organisti in muziki, torej vsi, ki so bili odgovorni za glasbeni del bogoslužja.

Prav to tudi ponovno potrjuje, da so petje v protestantski cerkvi spremljali z inštrumenti, na katera so igrali mestni muziki. Ti vsi so se zagotovo odločili za protestantizem, plačeval pa jih je mestni svet, ki je bil v protestantskih rokah. Zato pa so bili dolžni sodelovati v protestantskem bogoslužju. Sodelovanju v pevskih zborih katoliških cerkev so se morali torej odreči. Posledica tega pa je bilo glasbeno osiromašenje katoliške in obogatitev protestantske liturgije.

Pomen glasbenikov je v času reformacije izdatno porasel. Povečalo pa se je tudi njihovo število. Ob pevcih in instrumentalistih katoliškega kroga so bili torej na sceni tudi ti iz protestantskega kroga, ob obojih pa še številni kantorji in njihovi pomočniki. Zadnji

Catechismus

In der Windischen Sprach/
sambe einer kürzen Auflegung
in gesang weiß. Item die Litau-
nai vnd ein predig vom rech-
ten Glauben/ gestelt/ durch
Philopatridum
Illiricum.

Anuckratku Poduuzhene skatev
rim vsaki zhlouit more vo
nebu pryti.



Psalm-s. 2.

Reminiscetur & conuertentur ad
Dominum universi fines terrae.

P. Trubar, Catechismus, Tübingen 1550 (naslovnica).

so večinoma prihajali z nemškega protestantskega področja, s časom pa so se jim pridružili še domačini. Pri enih in drugih vemo celo za imena. Zato tudi vemo, da je bilo med njimi nekaj izvrstno izšolanih glasbenih izvajalcev. Njihova sposobnost jim je poleg upoštevanja dejstva, da je bila glasbi dana eminentna funkcija, zagotavljala tudi primeren družbeni ugled. Ta je bil vsekakor večji kot pred tem, zamajal pa se jim je samo, če so ga ti glasbeniki s svojim ponašanjem znižali sami. Za to je treba iskati vzroke v še vedno razmeroma slabem socialnem položaju, ki jih je nenehno silil k dopolnilnemu delu izven njihovih službenih obveznosti.

Kakšen je bil cerkveni glasbeni repertoar, je tako za protestantski kot za katoliških okvir težko ugotoviti. Zato lahko le ugibamo, da so se in protestanti in katoliki ravnali

po nemških in italijanskih vzorih in da so protestantski glasbeniki posegali po skladbah renesančne slogovne orientacije. Za čas proti koncu 16. stoletja pa že vemo, da je bilo tako. Reformatorji so sicer katoliške vplive iz Italije najprej omejevali in s tem zavirali širjenje renesančne glasbe. Šele potem, ko se je protestantizem v Sloveniji trdno zasedel, pa so postali bolj elastični in zato tudi v renesansi niso več videli nevarnosti za svoje delo. To razlago podpira tudi podatek, povezan z A. Bohoričem. Ta je v osemdesetih letih 16. stoletja ponudil deželnim stanovom nakup svoje knjižnice z dva tisoč glasbenimi deli. Zanje je navedel, da so dela delno pisana, delno tiskana za 8, 7, 6, 5, 4 in 3 glasove v latinskem, nemškem italijanskem, francoskem in kranjskem, tj. slovenskem jeziku. Dodal je še, da so jih lepo in umetniško napisali najslavnejši stari in novi skladatelji in da se te skladbe lahko uporablja ne samo v cerkvi, ampak tudi pri različnih zabavah in svečanostih in da se lahko izvajajo tudi na raznih inštrumentih. Skladbe, ki jih je imel Bohorič, torej niso bile samo dela nemških protestantov, ampak tudi drugih avtorjev, ne glede na njihovo versko in narodno pripadnost, in ne samo stara, temveč tudi nova dela. Z drugimi besedami so bile to skladbe različnih slogovnih usmeritev, od nizozemske do beneške¹⁰ šole. Glede na to, da je ta ponudba repertoarno spadala v čas 16. stoletja, so bile torej med njimi tudi skladbe, ki so že upoštevale načela novo nastajajočega, monodičnega (= baročnega) sloga. Bohorič v tem primeru ni bil edini, ki je imel v svojih rokah tako obsežno zbirko. Verjetno je tudi to, da tega glasbenega arzenala ni ohranil samo zase. Skladbe je morebiti posojal tudi drugim izvajalcem, protestantom, mogoče pa tudi katoličanom, tudi če samo za cerkveno uporabo ali za posvetne namene. To in viri za čas prehoda v 17. stoletje kažejo, da je bil slogovni lok v Sloveniji na verskem in narodnostno mešanem področju vse širši in da se (glasbena) reprodukcija ni omejevala na cerkveno glasbo, ampak je bila le-ta živahna tudi na področju posvetne glasbe.

Dokumentacija dokazuje, da je bilo razširjeno tudi posvetno muziciranje. Le-to ni ostajalo samo v zaprtih prostorih, ampak se je preselilo tudi na ulice, kar je vznemirjalo mnoge meščane. Kaj so izvajali muziki, trobentači, goslači in morda še pevci iz posvetnega repertoarja, nam ni znano. Morda na to kaj spominja vir iz l. 1620, o katerem bo še tekla beseda. Vseeno nimamo nič oprijemljivega, kar bi to lahko dokazovalo ali vsaj predpostavljalo kakšen zaključek. Čas reformacije je v tem primeru vsekakor poživil glasbeno življenje v Sloveniji. Petje in glasba sta se širila na vse ljudske sloje po celotnem slovenskem in etničnem prostoru, predvsem pa v Ljubljani. Reprodukcijska se je intenzivirala, kdaj je bila na višji, spet drugič na nižji ravni. Zelo se je povečalo tudi število izvajalcev. Njihova vloga se je glede na že omenjene opombe očitno povečala. Aktivnost domačih glasbenikov je bila večja kot kdajkoli dotlej. Ob tem je treba torej ponoviti, da so bili najbolj aktivni domači glasbeniki, razen nekaterih izjem, dveh tujih skladateljev, kantorja v Ljubljani Sebastian Sermnizer¹¹ in Wolfgang Striccius, ki sta bila oba verjetno bolj povprečnih kvalitet. Obema se namreč pripisuje le lokalni pomen. Je pa značilno, da so tedaj prihajali na Slovensko mnogi tuji glasbeniki, večinoma za potrebe protestantizma. Hkrati pa so v tujino odhajali številni glasbeniki slovenskega izvora. Verjetno ne zato, ker se niso strinjali z novim verskim gibanjem, ampak zato, ker so tam, v tujem prostoru imeli boljše pogoje za svoj umetniški razvoj in večji zaslužek. Emigracija, ki jo lahko torej potrdimo v obeh smereh, se je nadaljevala tudi še kasneje. Glasbenikov slovenskega rodu zaradi pogoste romanizacije, germanizacije in latinizacije imen in priimkov velikokrat niti ne moremo odkriti. Jih pa najdemo na raznih dvorih zunaj slovenskih meja, npr. v Gradcu, Innsbrucku, na Dunaju, v Pragi, Olo-mucu in še kje. Nekateri od njih so kot pevci in inštrumentalisti uživali ugled in bili na dobrem glasu, npr. Krištof Kral, Mihael Globokar (Globogger), Jurij Knez (Khness, Khnies,

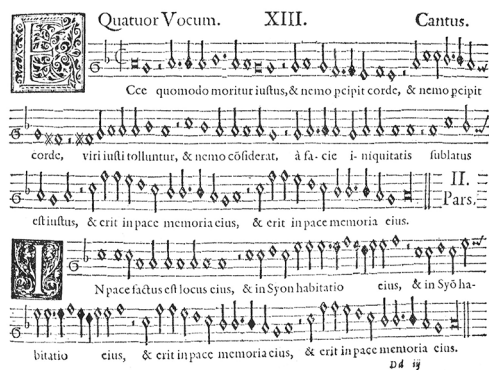
Khuess) idr. V zvezi s tem se lahko vprašamo, ali je bilo med glasbeniki, ki so v sredini in v drugi polovici 16. stoletja delovali v Sloveniji v protestantskem in katoliškem okviru, tudi kaj skladatelj? To bi bilo možno, saj je bilo verjetno skladanje tudi njihova dolžnost, kar naj bi veljalo zlasti še za (protestantske) kantorje. Za slovenske skladatelje teh dokazov nimamo, izmed nemških pa smo že navedli S. Semnizerja in W. Stricciosa. Zlasti še zadnji je bil zelo pomemben. Bil je kantor na ljubljanski deželni šoli (1588–1592), v Ljubljani pa je izdal dve svoji zbirki: *Neue teutsche Lieder in Der erste Theil newer teutscher Gesänge* (1593)¹². V njih odkrivamo kompozicijske elemente sloga, ki se je komaj porajal – baroka. Te pesmi so zagotovo peli njegovi ljubljanski učenci in se tako uvajali v slogovno orientacijo, ki jo je skladatelj zastopal v svojih delih.

Znani so še nekateri drugi slovenski skladatelji iz vrst emigracije. Med njimi sta zagotovo najbolj znana Jurij Knez, pevec-basist in skladatelj, ki je razen "/.../ neu componirte Verspergesänge neben ainen musicalischen Magnificat /.../" verjetno napisal še kaj drugega. Najbolj znan pa je vsekakor Jacobus Gallus Carniolus (1550–1591), slavni skladatelj maš,¹³ motetov¹⁴ in madrigalov¹⁵. V svojih številnih skladbah, ki jih je več sto, se je Gallus zgledoval po novih slogovnih tokovih, širil tradicijo beneške kompozicijske šole v srednjeevropski prostor in se uvrstil med pomembne skladatelje evropske glasbene renesanse; njegov opus je postal kozmopolitski, Gallus sam pa skladatelj evropskega formata.

Ko je v zatonu 16. stol. protireformacija pričela preganjati protestante in jih iz Slovenije dokončno izgnala ob koncu dvajsetih let 17. stoletja, so spremembe, ki so nastale z rekatolizacijo, odsevale tudi v glasbeni ustvarjalnosti. Njeni protestantski nosilci so poniknili, protestantske cerkve so se zapirale, šole pa prešle pod katoliški vpliv. *Eni psalmi* so postali neaktualni. Vitalnost, ki je zaznamovala glasbeno življenje reformacije, je za določen čas zastala ali vsaj splahnela. Ampak samo začasno. Vodji protireformacije



Jacobus Carniolus Gallus (1550-1591)



Začetek Gallusovega moteta *Ecce quomodo moritur iustus* (iz zbirke *Florilegium Portence* Erharda Bodenschatza), 1618.

v Sloveniji, knezu in škofu Tomažu Hrenu (1560-1630) je bila glasba očitno zelo pri srcu. Bil ji je naklonjen, saj mu je bilo jasno, kako pomembno vlogo je odigrala ta umetnost v reformaciji in kako pomembna bi lahko bila tudi za rekatolizacijo. Zato petju in glasbi ni nič odvzel in ne zmanjšal njene vloge in pomena. Edino, kar je bilo zdaj drugače, je bilo to, da je v povsem nasprotni smeri iskal rešitve, s katerimi bi nadomestil, česar ni bilo



Piskači pri pasijonski procesiji, 1616.



Flosculus vernalis (1621-22), naslovnica Plavčeve zbirke, part generalnega basa.

več z ukinitvijo protestantizma. Protestantstvo pesmarico je želel zamenjati s katoliško, ki bi bila ravno tako slovenska in ki jo je Hren sam pripravljaj. Naslovil jo je *Hymnologium slavicum*, ki pa (v tisku) ni nikoli izšla. Verjetno ne samo zato, ker bi ga pri tem ovirali jezuiti. Ti naj bi namreč po nekaterih podatkih trdili, da le-ta ni več potrebna, ker je bila rekatolizacija

v dvajsetih letih 17. stoletja v glavnem že končana. Razlogi, da Hrenova pesmarica ni bila izdana, pa so bili lahko tudi drugi. Med njimi morda tudi to, da Hren za njeno dokončanje v tisku ni imel več dovolj časa. Vse je namreč dajal od sebe tako v Ljubljani kot v svoji poletni rezidenci v Gornjem Gradu poleg tega pa je bil še kraljevi namestnik v Gradcu (1614–1621). Obnovil je glasbo na koru ljubljanske stolnice, kjer so, potem ko se je situacija ponovno stabilizirala, poleg organista, vokalistov in inštrumentalistov sodelovali še številni glasbeniki, ki niti niso nujno spadali v sestav stolne kapele. Med inštrumentalisti so bili tudi muziki, ki so ostali v Ljubljani in niso bili izgnani. Nekateri od njih pa so prišli na novo in tako so se ponovno zbrali v polni zasedbi. Tako je Hren vrnil glasbo v prejšnje stanje. Še več, v Gornjem Gradu je na koru tamkajšnje stolne cerkve, ki se ji je še posebej posvečal, ustanovil *Collegium Marianum*. V njem so se šolali bodoči duhovniki. Ti so morali biti kar najbolj izobraženi v glasbi, da bi tudi po tej strani lahko dali cerkvi in šoli to, kar so jima pred tem dajali protestantski kantorji. O vsem tem je Hren vodil natančno evidenco. Iz njegovega zapisa razberemo, da je bilo veliko mladih ljudi slovenskega porekla, ki so se šolali v tem kolegiju v Gornjem Gradu in se izkazali v glasbi. Od tu pa tudi iz drugih virov so znana tudi imena organistov, ki so prihajali eden za drugim v prvih treh desetletjih 17. stoletja, inštrumentalistov, mestnih muzikov in deželnih trobentačev. Vsi ti so po obnovi katolicizma nadaljevali svoje delo ne samo v svojih osnovnih poklicih, pač pa tudi v stolni cerkvi in škofijskem dvorcu. Tu so igrali ob svečanih priložnostih.

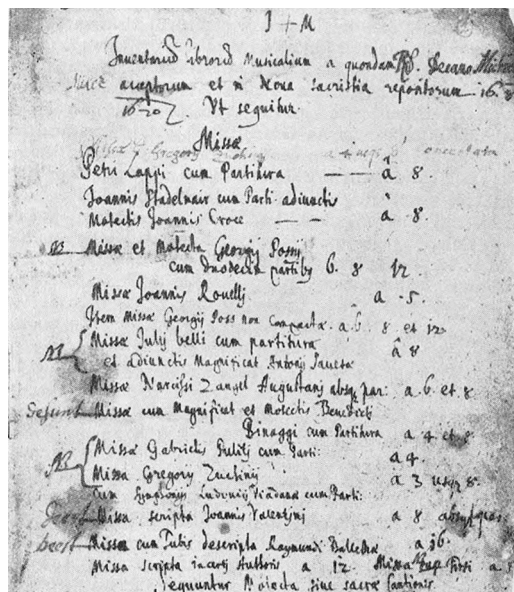
To kaže, da je bil že omenjeni zastoj le kratkotrajen. Cerkveno in posvetno glasbeno življenje je spet oživel. Pevci in inštrumentalisti so spet dosegli ugled, ki je bil tako kot pred tem v največji meri odvisen od pomena in vloge glasbene umetnosti nasploh. Glasbenemu udejstvovanju, ki je bilo v Hrenovi pristojnosti, pa se je pridružilo še delo ljubljanskih jezuitov, ki so pomagali Hrenu pri

njegovih protireformacijskih prizadevanjih. Med drugim so prevzeli latinsko šolo, ki je bila prej pod protestantsko upravo. Po vzoru vrstnikov v drugih jezuitskih provincah so tudi oni razumeli moč glasbe in ji namenili pomembno mesto v svojem kolegiju. K temu pa sta jih pripeljala še dva posebna razloga: glasbo so potrebovali za bogoslužje in za spremljavo 'šolskih komedij', ki so prikazovale biblijske teme in ki so jih izvajali v svojem gledališču. Te so bile dostopne tudi širšemu občinstvu. Izvajalci so bili jezuitski študentje, ki so v veliko primerih dokazani poimensko. Koliko je bilo med njimi pevcev in instrumentalistov, ni natančno znano. Skoraj zagotovo pa so ljubljanski jezuiti ravnali v skladu s prakso, ki je veljala tudi drugod in po kateri mora rektor kolegija poskrbeti za vsaj deset dobrih pevcev, 3-4 diskantiste, dva tenorista, dva altista in dva basista. Peli so na koru jezuitske cerkve, pa tudi zunaj nje pri raznih priložnostih, tam seveda običajno posvete pesmi. Očitno pa so bili precej živahni, saj je marsikje prišlo do neredov. O tem pričajo pritožbe magistrata rektorju kolegija. Poleg pevcev so bili še instrumentalisti, ki so imeli v kolegiju za šolanje ugodne pogoje. Zapis dokazujejo, da so znali igrati trobente, pozavne, fagote, violine, citre in orgle. V tem smislu so bili torej jezuitski študentje boljši glasbeniki od vrstnikov iz šole sv. Nikolaja; poleg tega pa so imeli tudi mnogo širši delokrog. Jezuitom je še posebej sodelovanje pri gledaliških predstavah omogočilo več glasbene izobrazbe. Poleg tega pa se zdi, da so se temeljiteje izobraževali za glasbeno umetnost, ne samo pri izvedbah, ampak so se spoznavali tudi s tehniko kompozicijskega stavka. S tem pa so se usposobili tudi za komponiranje. Za prva desetletja 17. stoletja za vse to sicer nimamo ustreznih podatkov oz. dokazov, se pa ti pojavijo za drugo polovico 17. stoletja.

Ti glasbeniki niso bili profesionalci, tako kot tudi tisti ne, ki so se glasbeno izšolali pri stolni cerkvi. Toda ko so končali svoje izobraževanje, so bili usposobljeni glasbeniki in so lahko tudi glasbeno delovali, ne glede



Tomaž Hren (1560-1630), ok. 1625



Fragment iz Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis, 1620.

na poklic, ki so ga opravljali profesionalno. To pomeni, da so prispevali h glasbenemu življenju na sakralnem in posvetnem področju. Iz gradiva lahko zaključimo, da je bilo glasbeno delovanje v Sloveniji na splošno in še posebej v vojvodini Kranjski v prvih desetletjih 17. stoletja živahno. Ko so se že prejšnje povezave z Italijo malce bolj odprle, so od tam nemudoma pričeli prihajati kulturni vplivi. Za glasbo je bilo to zelo spodbudno, posebej še za njeno slogovno orientacijo. O vsem tem pričajo glasbeni fondi s konca 16. in začetka 17. stoletja, ki so do zdaj evidentirani. Med njimi so tudi tiskana dela, ki so izšla v letih 1599–1615. Vsebujejo *maše*, *motete* in *psalme* različnih avtorjev, npr. Palestrine, de Roreja, Willaerta, Gallusa idr., tiskano zbirko Joannellusa Petrusa¹⁶ in vrsto rokopisnih zbirk *maš*, *litanij* in *magnifikatov*, med njimi tudi *litanijarij*, ki ga je napisal J. Kuglman in posvetil T. Hrenu in nadvojvodi Ferdinandu (1616) z deli skladateljev, ki so vsi razen enega (Italijan Orazio Vercchi, 1550–1605) delovali v Gradcu na nadvojvodskem dvoru (Pietro Antonio Bianco, Simon Gattus, Francesco Rovigo idr.). Tu so še (številne) zbirke, v katerih so skladbe uglednih ustvarjalcev (O. d. Lasso, G. in A. Gabrieli, P. de Monte, L. d. Viadana, A. Perini, M. Praetorisu idr.). Posebno vreden dokument, ki ga še s posebno pozornostjo omenjamo, pa je *Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis* (1620). Nastal je po naročilu kneza in škofa Hrena in je bil kasneje še dopolnjen. Pomemben je za preučevanje glasbene situacije v Sloveniji v prvih desetletjih 17. stoletja. Ta popis navaja *maše*, *motete*, *magnifikate*, *madrigale* in inštrumentalne skladbe, ki so bile v večini primerov posvetne. Med avtorji cerkvenih skladb so bili L. d. Viadana, G. Puliti, J. Gallus, A. in G. Gabrieli, C. d. Rore, O. Vecchi, L. Marenzio idr. Za 'concerte' je naveden še A. Gabrieli, za *sonate* C. Gussago, za 'simfonie' L. d. Viadana, za *fantazije* G. Puliti in G. Frescobaldi. V citiranem popisu so vpisane še *villanelle* (L. Marenzio), *canzonette*, *Musicalisches Rosengärtlein* M. Odontija (1612),

Musicalisches Introduction C. Hagiusa in *Musicalische Tafelfreudt* I. Poša in še številne *canzone* in *ricercari* več avtorjev z začetka 17. stoletja. Prav tam je kar dvakrat navedena tudi opera *Euridice* G. Caccinija. Skladbe, ki jih navaja citirani *Inventarium*, pa niso identične z drugimi zbirkami tiskov in rokopisov. Škoda je tudi, da se niso ohranile oz. da zaenkrat še vedno ne vemo, kje bi lahko bile. A moralo jih je biti veliko, saj samo navedeni popis navaja okoli 300 enot. V arhiv ljubljanske katedrale so prišle verjetno večinoma v času škofa Hrena. Nekaj jih je bilo tam še od prej, lahko bi bile tudi iz Bohoričeve zbirke, delno pa so bile zagotovo nabavljene po naročilu, gotovo vsaj tiste, ki so bile tiskane po letu 1600. Gradivo, bodisi da gre za tiske ali rokopise bodisi je citirano v *Inventarium*, razjasni veliko vprašanj, ki se postavljajo v zvezi s tem. Vse to priča o velikem slogovnem razponu, kot da bi se na začetku 17. stoletja preteklost zares umaknila, pa čeprav se ni povsem. Do določene mere je bila namreč še vedno aktualna. V prvi plan je očitno prihajalo novo slogovno pojmovanje, monodija (= barok). Govori pa se o tem, da je bila ob cerkveni pomembna tudi posvetna glasba; v tem okviru pa največ inštrumentalna glasba, ki so jo ob raznih dogodkih izvajali v škofovskem dvorcu. Zagotovo pa ne samo tam, ampak tudi v palačah premožne aristokracije. Ta se je zelo zavzemala za glasbo bodisi zaradi oponašanja tujih vzorov ali pa tudi zaradi lastnih pobud. Verjetno je bila zaželeno in aktualna v zgornjih slojih meščanstva. Navedeni dokument navaja še, da je bila nekje v dvajsetih letih 17. stoletja v Ljubljani izvedena Caccinijeva opera *Euridice*. Dokumentirati tega zares ne moremo. Kljub temu pa se zdi, da je v Ljubljani ne bi kupili, če je niso nameravali izvesti na sceni. Izvajalcev za to ni manjkalo. Bilo je dovolj inštrumentalistov, prav tako pa tudi sposobnih pevcev. Če bi jih še potrebovali, pa bi jih lahko najeli iz vrst opernih pevcev katerega od italijanskih impresarijev. Če je bilo temu tako, bi bil to lahko pomemben podatek ne samo za vprašanje začetka

opernih predstav v Sloveniji, ampak tudi za zgodovino operne reprodukcije nasploh: prvič je bila Caccinijeva *Euridice* namreč izvedena v Firenzah ob nastanku (1602) in ni znano, da bi jo v naslednjih dveh desetletjih kje ponovili. Njena ljubljanska izvedba bi torej lahko bila druga po vrsti.

NAMESTO ZAKLJUČKA

Pregled vsega navedenega kaže, da je bila glasba, tako cerkvena kot posvetna, tako vokalna kot inštrumentalna, v navedenem obdobju, tj. v 16. in na začetku 17. stoletja, v Sloveniji in s tem tudi v vojvodini Kranjski vedno navzoča. Njena funkcija in pomen sta bila odvisna od številnih umetniških in drugih dejavnikov, ki so nanjo ves čas posredno in neposredno vplivali in imeli velik pomen tudi za dohitevanje slogovne orientacije. Med temi dejavniki sta imeli reformacija in protireformacija zagotovo pomembno vlogo, tako kot v preostalih evropskih deželah, ki so bile podrejene sorodnim oviram ali spodbudam, čeprav je bilo slovensko ozemlje, ki je bilo na obrobju habsburškega gospostva, zato v manj ugodnem, slabšem položaju. To se je na svoj način odrazilo tudi v glasbenem življenju. Porast glasbenih prizadevanj, ki jih lahko potrdimo na podlagi gradiva, lahko ugotovimo za prva desetletja 17. stoletja. Ta se kaže v nenehnem povečevanju števila glasbenikov in postopnem izboljševanju njihovega položaja; še posebej zaradi skrbi in pozornosti, s katero so spremljali razvoj glasbenega podmladka škof Hren in ljubljanski jezuiti. Zato lahko rečemo, da je bilo njihovo delo uspešno. Toda spet s pripombo: emigracija slovenskih glasbenikov se je nadaljevala kljub razširjenim in ugodnejšim možnostim za glasbeno delovanje. Toda vseeno se je glasbena reprodukcija izdatno povečala in tudi kvaliteto dvignila. To napeljuje k zaključku, da odnosi na teh tleh še vedno niso bili tako privlačni, da bi doma zadržali glasbenike, ki so hoteli doseči več, kot pa jim je bilo tu omogočeno. V tem je verjetno iskati enega od razlogov, zakaj



Orgle mojstra Tomaža Krea v Crngrobu (1649).

z začetka 17. stoletja ne poznamo nobenega skladatelja, ki bi se zasidral in deloval kot ustvarjalec doma. Čeprav jih lahko nekaj potrdimo med emigracijo: Gabriel Plavec Carniolus (Plautz, Plautzius) je deloval v nemškem Mainzu in tam tudi umrl (1641), Daniel Lagkhner iz Maribora se je odločil, da bo deloval v Loosdorfu v Spodnji Avstriji, po 1607 pa zanj nimamo nobenih podatkov, Isaac Posch (Poš, Poschius), o katerem je znano, da je bil glasbenik koroških deželnih stanov in je imel tesne zveze s kranjskimi deželnimi stanovni in Hrenom, pa je umrl leta 1621 ali 1622. Posch, ki še vedno ni (do)končno nacionalno definiran, je bil zagotovo med vsemi temi najpomembnejši. Bil je vodilna osebnost na področju *variacijske suite* evropskega okvira. Prva dva izmed njih, Plavec in Lagkhner, pa sta bila na prehodu iz pozne renesanse v zgodnji barok; Plavec izraziteje kot Lagkhner, Poš pa se je najizraziteje usmeril v monodijo.

Glasba in glasbeniki so bili v omenjenem, preko sto let dolgem obdobju, še posebej v vojvodini Kranjski, s tem pa tudi v Sloveniji

nasploh pomembni, čeprav ne zmeraj in povsod enako. Zrasli so iz skromnih začetkov, iz vedno bogatejšega gradiva pa je evidentno, da je glasba navkljub občasnim zastojem rasla in postopoma utrjevala svoj položaj in položaj izvajalcev. Vse to pa zaradi znanih vzrokov in resnic ni bilo primerljivo z vlogo, ki so jo imeli glasbeniki in glasba v mnogih drugih mestih na Zahodu. Kar zadeva slogovno orientacijo, ni bilo velikih razlik, čeprav so se kdaj pa kdaj pojavile periodične zakasnitve. Na splošno pa lahko rečemo, da se s tega vidika situacija na slovenskem prostoru ni razlikovala od tistega, kar je bilo aktualno zahodno od slovenskih etničnih meja.

LITERATURA:

Cvetko, Dragotin. 1964. *Stoletja slovenske glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Cvetko, Dragotin. 1958. *Zgodovina glasbe na Slovenskem*. 1. zv. Ljubljana: DZS.

Križnar, Franc. 2017. "Paolo Santonino: italijanski potopisec in njegova dela, relevantna tudi za glasbo." v: *Novi Matajur: tednik Slovencev videmske pokrajine* 20. Čedad, 24. maj 2017. 5.

1. Križnar, "Paolo Santonino: italijanski potopisec in njegova dela, relevantna tudi za glasbo", v: *Novi Matajur: tednik Slovencev videmske pokrajine*, 24. maj 2017, 5.
2. Franko-flamska glasba od ok. 1430 do konca 16. stol. je to glasba skladateljev, ki izhajajo iz južne Nizozemske, Belgije (germansko flamski skladatelji in romansko valonski južni del) in severne Francije (ob belgijski meji). Zgodovina jo navadno opredeljuje v smislu zgodnejše burgundske (1430-1470) in poznejše nizozemske šole. Za njen dokončno izoblikovani slog je značilna uporaba imitacije na začetku posameznih odsekov kompozicije (preimitiranje) in enakopravnost vseh glasov. Glavne oblike: *motet*, ciklična uglasbitev mašnega ordinarija, posvetna pesem v francoskem in deloma holandskem jeziku. Glavni mojstri: G. Dufay, G. Binchois, J. Ockeghem, J. d. Prez, J. Obrecht, , H. Isaac, A. Willaert, O. d. Lasso, J. P. Sweelinck idr.
3. Oznaka za skupino skladateljev v Rimu od ok. sredine 16. stol. dalje, katerih ustvarjalnost glede slogovne uravnovešenosti in razumljivosti besedila ustreza zahtevam humanizma in protireformacije. Zato so njihova dela ostala vzor katoliški cerkveni glasbi vse do danes. Slogovna osnova pa ji je nizozemska polifonija zgodnjega 16. stol., saj so tudi v Rimu delovali nekateri skladatelji s severa (mdr. G. Dufay, J. d. Prez idr.), tem pa se pridružujejo iz domače tradicije izhajajoče polnozvočnost, homofonija in melodičnost.

Skladatelji rimske šole so se izogibali čezmerne melizmatike, namesto te pa je v ospredju silabična kompozicija, kjer izhajajo poudarki iz besedila in ki jo označuje mirno tekoč, enakomeren ritem. Njeni glavni predstavnik pa je G. P. d. Palestrina.

4. Slovenski škof, zborovodja in skladatelj je bil drugi novomeški prošt in prvi dunajski škof. Ustanovil je zbor kapelskih dečkov, današnjih Dunajskih dečkov.
5. Doma iz Mozirja in glasbeni teoretik, magister muzike na Univerzi v Baslu.
6. Gre za sistem notacije, tj. notne pisave, ki ga je ok. 1260 uvedel teoretik Franco iz Kölna. Izhaja neposredno iz kvadratne notacije, kjer so se že nekoliko prej uveljavile oblike posameznih not, ki pomenijo *longo*, *brevis* in *semibrevis*. Franco je postavil še pravila, ki točno določajo notne vrednosti v ligaturah in kar pomeni (do)končno odpravo dvoumnosti notacije glede trajanja tonov. V veljavi je bila vse do ok. 1600.
7. 1574, 1579, 1584 in 1595.
8. "Als oft man zu Laibach / Nun bitten wir den heiligen Geist / oder Ozha / Syn / Duh / nebeski Kral / &c. mit fünf stimmen beim Regal / Posaunen / Zincken / vnnd Scholmainen in der Kirchen hat gesungen" (torej s prvimi slovenskimi tiskanimi besedami!).
9. V 15. in 16. stol. menzuralna (tj. večglasna glasba 13.-16. stol., v kateri je točno določeno trajanje tonov in ki je urejena po dolgih in kratkih vrednostih, ne pa po težkih/naglasenih in lahkih/nenaglasenih dobah/vrednostih, kakor jih je zahtevala poznejša uvedba taktovskih težišč) polifona/večglasna glasba za razliko od enoglasnega gregorijanskega koral.
10. Oznaka za skupino flamskih in italijanskih skladateljev, ki so med ok. 1530 in začetkom 17. stol. delovali v beneški katedrali sv. Marka. Njen utemeljitelj je Flamec Adrian Willaert, ki je v kompozicijah psalmov (1550) uporabil tehniko dvozborja (cori spezzati). Ta sicer tedaj ni bila povsem nova, toda prav on in njegovi nasledniki so znali z njo doseči posebno sijajne učinke. Delitev zvočne gmote na dva in pozneje še več zborov je pospeševala uveljavljanje akordskega, homofonega načina skladanja, tako da sta se vse bolj razvijali harmonska stran in barvitost kompozicije. Willaertovi učenciso bili C. d. Rore, A. Gabrieli in G. Zarlino. Z A. in G. Gabrielijem pa je bil dosežen vrh te šole.
11. Biografskih podatkov o njem razen tega, da je bil Nemec, ne poznamo.
12. W. Striccius je edini protestantski glasbenik, ki je deloval v nekdanji vojvodini Kranjski, čigar dela so se ohranila. V Ljubljani je deloval v letih 1588–92. Prva zbirka vsebuje 21 štiriglasnih, pretežno polifonih in duhovno zasnovanih pesmi za deški zbor, v drugi je 26 obsežnejših posvetnih pesmi za štiri oz. petglasni zbor visokih in nizkih glasov, ki kažejo slogovni vpliv italijanske renesanse. Dodano je še avtorjevo najtehtnejše delo, šestglasni *motet Exulta satis filia Sion*.
13. *Selectiores quaedam missae*, 1580.
14. *Opus musicum*, 1586, 1587, 1690.
15. *Harmoniae morales*, 1590; *Moralia*, 1596.
16. *Novi thesauri musici liber primus*, 1568.