

Univerza v Ljubljani  
Filozofska fakulteta



MUZIKOLOŠKI  
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL  
A N N U A L

LIX/1-2

Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 2 3

**Utrinki iz slovenske in evropske glasbene  
zgodovine: razprave ob jubileju Jurija Snoja**

**Fragments from Slovenian and European  
Music History: Papers in Honour of  
Jurij Snoj**

**Urednika zvezka • Edited by**

Nejc Sukljan (Univerza v Ljubljani)

Katarina Šter (Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana)

**Glavna in odgovorna urednica • Editor-in-Chief**

Katarina Šter (Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana)

**Asistentka uredništva • Assistant Editor**

Špela Lah (Univerza v Ljubljani)

**Uredniški odbor • Editorial Board**

Matjaž Barbo (Univerza v Ljubljani), Aleš Nagode (Univerza v Ljubljani), Svanibor Pettan (Univerza v Ljubljani), Leon

Stefanija (Univerza v Ljubljani), Jernej Weiss (Univerza v Ljubljani)

Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik • honorary editor

**Mednarodni uredniški svet • International Advisory Board**

Michael Beckermann (Columbia University, USA), Nikša Gligo (University of Zagreb, Croatia), Robert S. Hatten

(Indiana University, USA), David Hiley (University of Regensburg, Germany), Thomas Hochradner (Mozarteum

Salzburg, Austria), Helmut Loos (University of Leipzig, Germany), Jim Samson (Royal Holloway University of London,

UK), Lubomír Spurný (Masaryk University Brno, Czech Republic), Jeff Todd Titon (Brown University, USA), Katarina

Tomašević (Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbia), Michael Walter (University of Graz, Austria)

**Uredništvo • Editorial address**

Oddelek za muzikologijo

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

e-mail: muzikoloski.zbornik@ff.uni-lj.si

<https://journals.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik>

**Lektor za angleški jezik • English proofreading**

Neville Hall

**Prevajanje • Translations**

Katarina Šter

**Cena posamezne številke • Single issue price**

10 €

**Letna naročnina • Annual subscription**

20 €

**Založila • Published by**

Založba Univerze v Ljubljani

**Za založbo • For the publisher**

Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

**Izdaja • Issued by**

Znanstvena založba Filozofske fakultete, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

**Za izdajatelja • For the issuer**

Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

**Tisk • Printed by**

Birografika Bori d. o. o., Ljubljana

Naklada 150 izvodov • Printed in 150 copies



Rokopise, publikacije za recenzije, korespondenco in naročila pošljite na naslov izdajatelja. Prispevki naj bodo opremljeni s kratkim povzetkom (200–300 besed), izvlečkom (do 50 besed), ključnimi besedami in kratkimi podatki o avtorju. Nenaročeni rokopisov ne vračamo. / *Manuscripts, publications for review, correspondence and annual subscription rates should be sent to the editorial address. Contributions should include a short summary (200–300 words), an abstract (not more than 50 words), keywords and a short biographical note on the author. Unsolicited manuscripts are not returned.*

Izdajo zbornika je omogočila Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije. / *With the support of the Slovenian Research and Innovation Agency.*

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva - Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / *This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).*

## Contents

|  |     |
|--|-----|
| <b>Predgovor</b> . . . . .   | 5   |
| <b>Foreword</b> . . . . .  | 9   |
| <b>Tabula gratulatoria</b> . . . . .   | 13  |
| <i>Giovanni Varelli</i>  |     |
| <b>Per la storia del breviario notato nel secolo XI:<br/>Un frammento alla Biblioteca Teresiana di Mantova</b> . . . . .                               | 17  |
| K zgodovini notiranega brevirja iz 11. stoletja:<br>Fragment iz mantovske knjižnice Biblioteca Teresiana   |     |
| <i>David Hiley</i>   |     |
| <b>The Proper Office for St Pancras (Pancratius) in the Cluniac<br/>Breviary-Missal of Lewes, Cambridge,<br/>Fitzwilliam Museum, Ms. 369</b> . . . . . | 45  |
| Oficij svetega Pankracija v clunijškem brevirju-misalu iz<br>Lewesa, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 369  |     |
| <i>Eva Veselovská, Eduard Lazorík</i>  |     |
| <b>Fragmente der Prämonstratenserprovenienz aus dem<br/>Bestand des Archivs der Stadt Košice (Kaschau)</b> . . . . .                                   | 69  |
| Fragmenti premonstratenske provenience iz fondov Mestnega<br>arhiva v Košicah  |     |
| <i>Nejc Sukljan</i>  |     |
| <b>Zarlinov nauk o kontrapunktu in antična glasbena teorija</b> . . . . .  | 109 |
| Zarlino's Theory of Counterpoint and Ancient Music Theory  |     |
| <i>Klemen Grabnar</i>  |     |
| <b>Uglasbitev kantika magnifikat Simoneja Gatta<br/>na primeru skladbe <i>Magnificat primi toni</i></b> . . . . .                                      | 135 |
| Magnificat Settings of Simone Gatto:<br>The Case of His <i>Magnificat primi toni</i>   |     |
| <i>Katarina Šter</i>   |     |
| <b>Discubuit Iesus: Škof Tomaž Hren, Gornji Grad in slovenski koral</b> . . . . .  | 153 |
| Discubuit Iesus: Bishop Thomas Chrön, Gornji Grad<br>and Slovenian Chant   |     |

*Matjaž Barbo*

- Franciškanske rokopisne knjige kot izraz umetniške občutljivosti svojega časa: primerjalna analiza novomeškega rokopisa Ms. mus. 93 . . . . . 195**  
 Franciscan Manuscript Books as an Expression of the Artistic Sensibility of their Time: A Comparative Analysis of the Manuscript Ms. Mus. 93 from Novo Mesto

*Maruša Zupančič*

- Between Acts: Instrumental Music in Ljubljana's Estates Theatre (1802–1837) . . . . . 225**  
 Med dejanji: instrumentalna glasba v ljubljanskem Stanovskem gledališču (1802–1837)

*Aleš Nagode*

- Recepcija gregorijanskega korala v ljubljanski škofiji v dolgem 19. stoletju . . . . . 279**  
 The Reception of the Gregorian Chant in the Diocese of Ljubljana in the Long Nineteenth Century

*Sara Zupančič*

- »Afera Butterfly«: tržaška tragedija v treh dejanjih . . . . . 301**  
 "The Butterfly Affair": A Triestine Tragedy in Three Acts

*Katarina Bogunovič Hočevar*

- Med odrom in zaodrmem: prva leta delovanja povojne Opere Narodnega gledališča v Ljubljani (1918–1922) . . . . . 347**  
 Between Stage and Backstage: The First Years of the Post-War Opera of the National Theater in Ljubljana (1918–1922)

*Gregor Pompe*

- Pariška zapuščina Janeza Maticiča – Svoboda dvojnosti . . . . . 367**  
 The Parisian Legacy of Janez Maticič – The Freedom of Duality

*Peter Grum*

- Bibliografija Jurija Snoja . . . . . 387**  
 Bibliography of Jurij Snoj

---

# Predgovor

*Difficile est proprie communia dicere.*  
(Horatius, *De arte poetica*, 128)

Humanistične vede se, verjetno najbolj med vsemi, lahko pohvalijo z dosežki, ki so pogosto rezultat številnih majhnih korakov, manjših in večjih naporov, obenem pa vztrajne energije enega samega človeka – misleca. To velja tudi za dosežke slovenske muzikologije na področju raziskav srednjeveške glasbe in predvsem gregorijanskega koral na Slovenskem; te je s svojim delom v času svojega raziskovalnega delovanja na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU najbolj zaznamoval Jurij Snoj, brez katerega bi prebivalci tega dela Evrope o svoji lastni glasbeni zgodovini vedeli veliko manj. Iz različnih arhivov in knjižnic je na plano izgrebel domala vse do sedaj dostopne srednjeveške vire in podatke ter sestavil smiselne povezave celo iz drobnih in skritih fragmentov. Vse to je muzikološki in širši javnosti vestno predstavljal v obliki svetovno odmevnih člankov, referatov na mednarodnih konferencah in nenazadnje številnih, predvsem slovenskemu bralstvu namenjenih monografij. Njegovo delo je tako v vsebinskem kakor tudi metodološkem in terminološkem okviru postavilo temelje raziskavam srednjeveške glasbe, v slovenščino pa je prevedel tudi dvojje temeljnih teoretskih del, brez katerih si tradicije misli o glasbi v evropskem prostoru ne moremo zamisliti (Descartesov *Kompendij o glasbi* in Boetijev traktat *Temelji glasbe*). Med drugim je bil tudi dolgoletni glavni in odgovorni urednik ter ustanovni član mednarodne muzikološke revije *De musica disserenda*, sodelavec mednarodnega projekta RILM, organizator mednarodno odmevnih muzikoloških konferenc in nenazadnje aktiven član in med letoma 1996 in 2000 tudi predsednik Slovenskega muzikološkega društva. V tem času so se prav na njegovo pobudo v okviru društva pričele razprave o pripravi novega poglobljenega znanstvenega pregleda zgodovine glasbe na Slovenskem, ki trenutno nastaja pod okriljem ZRC SAZU; sam je uredil prvi obširni zvezek *Zgodovina glasbe na Slovenskem I: Glasba na Slovenskem do konca 16. stoletja* (2012), za katerega je prispeval tudi večino besedila.

Čeprav se je Jurij Snoj v svojem raziskovalnem opusu loteval tudi mnogih drugih tem (predvsem s področja starejše glasbe), je raziskavam s področja glasbene medievistike ostal zvest prav do konca svoje poklicne poti: tik pred upokojitvijo je za izdajo pripravil obsežno monografijo *Gregorijanski koral v srednjeveških rokopisih na Slovenskem* (2018), ki velja za njegovo simbolično zadnjo besedo na tem področju in v kateri je zbral, premotril in na novo revidiral ter dopolnil svoje starejše razprave o gregorijanskem koralu iz srednjeveških

rokopisov ter predstavljene referate preoblikoval v članke. O Snojevih dosežkih je bilo napisano že veliko, a nenazadnje vsaj o tistih zapisanih sama na sebi najbolj prepričljivo govori njegova bibliografija, ki jo je posebej za to številko *Muzikološkega zbornika* pripravil Peter Grum.

Pred desetletjem je kot obeležilo ob 60. rojstnem dnevu Jurija Snoja izšla dvojna številka revije *De musica disserenda* (2013), za katero so prispevke napisali vodilni Snojevi evropski kolegi in ki se mu je kot publikacija Muzikološkega inštituta poklonila prvenstveno v znanstvenem smislu. Pričujoča dvojna številka *Muzikološkega zbornika* pa želi prikazati še drugačno zapuščino, tisto »nesnovno« in na prvi pogled nevidno pedagoško dediščino, ki jo je za seboj pustilo Snojevo predavateljsko udejstvovanje. Leta 1994 je bil izvoljen v docenta za muzikologijo in na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je kasneje deloval tudi kot izredni profesor, prevzel predavanja in seminar iz Zgodovine starejše svetovne glasbe, zatem pa še seminar iz Glasbene paleografije. Čeprav je področje zgodovine starejše glasbe zelo kompleksno, zaradi časovne oddaljenosti in specifičnega glasbenega jezika pa v splošnem tudi manj poznano, ga je znal Jurij Snój kot profesor študentom približati na jasen in privlačen način. Študenti se spominjajo, da so bila Snojeva vselej polno obiskana predavanja kljub obširnosti in kompleksnosti obravnavanih tem skrbno pripravljena, sistematična, nazorna in problemsko zasnovana, s čimer je postal pristop k zgodovini glasbe bolj celosten in hkrati tudi razgiban. Predavana vsebina je bila vsakič ilustrirana s premišljeno izbranimi glasbenimi primeri, ki jih je predavatelj v mnogih primerih sam raziskoval in študentom tudi sam izvedel. V tem pogledu je bila posebej dragocena glasbeno-paleografska obravnava na Slovenskem ohranjenih srednjeveških glasbenih kodeksov v okviru seminarja iz Glasbene paleografije.

Kot profesor je bil Snój zglede ne le široke razgledanosti, temveč tudi kolegialnosti. Do študentov je bil vselej spoštljiv, obravnaval jih je kot »prave in že narejene« muzikologe, hkrati pa je mlajše kolege z zglede in napotki motiviral za samostojno in večplastno muzikološko delo. Individualnemu delu s študenti se je posebno veliko posvečal v okviru seminarja iz Zgodovine starejše svetovne glasbe, pri čemer je v kar največji meri upošteval tudi njihove raziskovalne potencialne in interese; h kritičnemu in sistematičnemu samostojnemu muzikološkemu raziskovalnemu delu jih je vzpodbujal s prodornimi komentarji in z nepreštevnimi zanimivimi razpravami ob obveznih konzultacijah pred oddajo in predstavitvijo seminarskih besedil. Njegov učiteljski zanos je bil med študenti visoko cenjen; podelili so mu tudi priznanje Študentskega sveta Filozofske fakultete za nadpovprečno pedagoško delo. Tako ne preseneča, da so ga študenti radi izbirali tudi za mentorja diplomskih in doktorskih nalog, s čimer se je ravno pri njem kalila vrsta muzikologov s posebno afiniteto do starejše slovenske in evropske umetn(išk)e glasbe.

Ob svojem pedagoškem delu si je Jurij Snoj ves čas prizadeval tudi za zapolnitev velike vrzeli na področju muzikološke študijske literature v slovenščini. Že leta 1999 je tako izšel njegov priročnik *Gregorijanski koral: glasboslovni prikaz*, ki je do danes nedvomno postal slovenska muzikološka klasika, nepogrešljiva za vsakogar, ki se želi od daleč ali od blizu seznaniti s širokim področjem srednjeveške koralne glasbe. Del študijskega gradiva, ki ga je Snoj posebej pripravil za prav vsako izmed svojih predavanj, je leta 2017 prerasel v obširni pregled *Umetnost glasbe v času od Monteverdija do Bacha*, ki je prvo tovrstno delo v slovenščini in bo kot priročnik gotovo uporabno še za mnoge prihodnje generacije študentov kot tudi glasbenih ljubiteljev. K obravnavani vsebini je avtor pristopal z veliko ljubeznijo do baročne glasbe, posebno del velikega Johanna Sebastiana Bacha, o katerih je vrsto let predaval študentom.

Ko bralec odpre verjetno najpogosteje prelistano knjigo Jurija Snoja *Gregorijanski koral*, ga v začetku pozdravi citat iz Horacijevega dela *O pesniški umetnosti* (*De arte poetica*). Ta stavek, ki ga je avtor knjige izbral za svoj moto, kar najbolje opisuje njegov pogled na muzikološko delo in pisanje nasploh; podlaga takšnega videnja je zavedanje, da je tako o vsakdanjih in običajnih kakor tudi o bolj zapletenih in neznanih stvareh težko govoriti in zanje najti prave izraze. Snojevo muzikološko in siceršnje prizadevanje pri pisanju besedil je vedno zastavljeno v smislu (vsaj imaginarno) željene dvosmerne komunikacije nasproti bralcu (in z njim), ki mu želi na čim bolj preprost in jasen način predstaviti dognanja stroke; to prizadevanje želi biti za bralca razumljivo, prijazno, celo potrpežljivo, da bi se le-ta kar najbolje znašel na poteh zanj morda povsem nove in neznane pokrajine. In četudi so Snojeva besedila uvodoma pogosto zastavljena širše, v okviru določenih filozofskih vprašanj in pogledov na svet, v nenehnem ustvarjalnem raziskovanju in preizkušanju meja spoznavnega, se abstraktnim in učenim konceptom, ki bi se ob stiku z oprijemljivejšo snovjo sesuli v prah, od daleč izogiba.

Jurij Snoj je bil vedno mnenja, da mora biti vsak pisec humanističnih besedil ne le znanstvenik, temveč vsaj nekoliko tudi umetnik, ki si mora skrbno prizadevati za kar najboljšo obliko in izraz zapisanega. Čeprav se je zavedal pomena širjenja znanja, ki je v obleki večjih svetovnih jezikov na voljo širšemu krogu javnosti, je vseskozi opozarjal tudi na pomen načrtnega gojenja slovenske muzikološke terminologije in lepe slovenščine. Trenutno upokojeni profesor in raziskovalec na Muzikološkem inštitutu se z muzikološkim pisanjem in raziskovanjem sicer ne ukvarja več, se pa lepim umetnostim besede in zvena kljub temu intenzivno posveča s študijem klasičnih in sodobnih jezikov, branjem in prevajanjem literature ter pianističnim muziciranjem, po katerem smo ga poznali tako študenti na Oddelku za muzikologijo kakor raziskovalci na Muzikološkem inštitutu, ki smo z njim v tedanji Mali dvorani (danes Dvorani štirih letnih časov) na Novem trgu praktično preizkušali najrazličnejše renesančne kompozicije, Bachove harmonizacije protestantskega koral ali celo solistične arije iz Bachovih kantat.

Prispevke v tej številki so napisali Snojevi pedagoški kolegi z Oddelka za muzikologijo, njegovi raziskovalni kolegi iz študijske skupine Mednarodnega muzikološkega društva Cantus planus, njegovi študenti, diplomanti, doktorandi in tisti, ki so Snojevo pedagoško delo morda spoznavali predvsem preko njegovih knjig. Sodelovanje najrazličnejših avtorjev se je razcvetelo v pisan šopek razprav z raznovrstnim naborom tem od srednjega veka do sodobnosti, v različnih jezikih, a vendarle s posebnim poudarkom na slovenščini. Namen pričujoče številke zbornika in tega uvodnega besedila je tako na prvem mestu zahvala Juriju Snoju – pedagogu: zahvala obeh urednikov številke, zahvala posameznih avtorjev člankov in nenazadnje zahvala za skupno delo še od vseh tistih, ki so se pridružili čestitkam ob jubileju slavljenca in ga ob tem označili kot »odličnega in obenem skromnega raziskovalca ter izjemnega človeka«. Ob bogati bibliografiji počasi vidno dozorevajo tudi sadovi tiste malo manj vidne dediščine. Nove generacije slovenskih muzikologov si prizadevajo, da bi lahko – če že ne morejo in tudi ne smejo stopiti v njegove stopinje – videle vsaj, kam jih usmerja prehojena Snojeva muzikološka pot in si za popotnico na svoje lastne, še neznane poti vzele vsaj drobec bogastva, ki jim ga je predal kot raziskovalec, mislec, pisec in pedagog.

*Katarina Šter, urednica*  
*Nejc Sukljan, urednik*



---

## Foreword

*Difficile est proprie communia dicere.*  
(Horatius, *De arte poetica*, 128)

The humanities, perhaps most of all disciplines, can boast of achievements that are often the result of many small steps, of minor and major efforts, but also of the persistent energy of a single person – a thinker. This is also true of the achievements of Slovenian musicology in the field of research into medieval music and, in particular, Gregorian chant in Slovenia. They have been marked above all by the work of Jurij Snoj during his tenure at the Institute of Musicology ZRC SAZU (the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts), without whom the inhabitants of this part of Europe would know much less about their own musical history. Delving into various archives and libraries, he dug out almost all of the hitherto available medieval sources and data, and made meaningful connections even from tiny and hidden fragments. He diligently presented all of this to musicological circles and the broader public in the form of internationally resounding articles, papers at international conferences and, last but not least, numerous monographs aimed primarily at Slovenian readers. His work laid the foundations for research into medieval music in terms of its content, methodology and terminology, and he also translated two fundamental theoretical works into Slovenian, without which the tradition of thought about music in the European area cannot be imagined (Descartes' *Compendium on Music* and Boethius' treatise *Foundations of Music*). Among other things, he was a founding member and long-time editor-in-chief of the international musicological journal *De musica disserenda*, a contributor to the international RILM project and an organiser of internationally renowned musicological conferences, as well as being an active member and, between 1996 and 2000, president of the Slovenian Musicological Society. It was at his initiative that discussions began within the Society on the preparation of a new in-depth scientific overview of the history of music in Slovenia, which is currently being prepared under the auspices of ZRC SAZU; he edited the first comprehensive volume, *History of Music in the Slovenian Lands I: Music in the Slovenian Lands until the End of the 16th Century* (2012), for which he also contributed most of the text.

Although Jurij Snoj also worked on many other topics in his research oeuvre (mainly in the field of early music), he remained faithful to research in the field of studies of medieval music right up to the end of his career: shortly be-

fore his retirement, he prepared a comprehensive monograph, *Gregorian Chant in Medieval Manuscripts in Slovenia* (2018) for publication, which is considered to be his symbolic last word in the field. In it, he collected, reworked, revised and supplemented his earlier treatises on Gregorian chant in medieval manuscripts, and transformed various presented papers into articles. Much has been written about Snoj's achievements but, at least among the written commentary, it is his bibliography, prepared especially for this issue of the *Musico logical Annual* by Peter Grum, that speaks most convincingly.

A decade ago, a double issue of the journal *De musica disserenda* (2013) was published to mark the 60th birthday of Jurij Snoj, with contributions by Snoj's leading European colleagues. As a publication of the Institute of Musicology, it paid tribute to him in a primarily scholarly way. The present double issue of the *Musico logical Annual*, however, aims to showcase a different legacy, that "intangible" and seemingly invisible pedagogical heritage left behind by Snoj's lecturing activities. In 1994, he was elected assistant professor of musicology and took over lectures and a seminar in the History of Early European Music, followed by a seminar in Musical Palaeography, at the Department of Musicology of the Faculty of Arts, University of Ljubljana, where he later also worked as an associate professor. Although the field of early music history is very complex and, due to the distance in time and the specific musical language, generally less known, Jurij Snoj, as a professor, was able to present it to students in a clear and attractive way. Students recall that Snoj's lectures, which were always well attended, were carefully prepared, systematic, illustrative and problem-based, despite the breadth and complexity of the topics covered, thus making his approach to the history of music both more holistic and more varied. The lecture content was always illustrated with thoughtfully chosen musical examples, which in many cases the lecturer himself had researched and performed for the students. In this respect, the palaeographic research of the medieval music codices preserved in Slovenia within the framework of the seminar in Musical Palaeography was particularly valuable.

As a lecturer, Snoj was a model not only of broad-mindedness but also of collegiality. He was always respectful to his students, treating them as "real and already-made" musicologists, while at the same time motivating his younger colleagues to undertake independent and multifaceted musicological work by example and guidance. He devoted particular attention to individual work with students in the seminar on the History of Early European Music, taking their research potential and interests into account as much as possible; he encouraged them to engage in critical and systematic independent musicological research with insightful comments and invariably interesting discussions during the obligatory consultations prior to the submission and presentation of their seminar texts. His enthusiasm for teaching was highly appreciated by the students, who awarded him the prize of the Student Council of the Faculty of

Arts for outstanding teaching work. It is not surprising that he was also chosen by his students as a supervisor for their master and doctoral theses. Thus a number of musicologists with a special affinity for earlier Slovenian and European art music worked primarily with him.

Alongside his work as a lecturer, Jurij Snoj has also worked to fill a large gap in the field of musicological literature in Slovenian. As early as in 1999, his monograph *Gregorian Chant: A Musicological Handbook* was published, which has undoubtedly become a Slovenian musicological classic and is indispensable for anyone wanting to get acquainted with the wide field of medieval chant from afar or up close. In 2017, part of the study material that Snoj prepared especially for his lectures was turned into a comprehensive overview, *The Art of Music from Monteverdi to Bach*, which is the first work of its kind in Slovenian and will certainly be useful as a handbook for many future generations of students and music lovers alike. The author approached the subject with a great love for Baroque music, especially the works of Johann Sebastian Bach.

When the reader opens what is probably the most frequently consulted book by Jurij Snoj, *Gregorian Chant*, s/he is greeted at the beginning by a quotation from Horace's *De arte poetica* (*On the Art of Poetry*). The phrase, which the author of the book chose as his motto, best describes his view of musicological work and writing in general. The basis of this view is the realisation that it is difficult to talk about and find the right expressions for mundane and ordinary phenomena, as well as for things that are more complex and unfamiliar. Snoj's musicological and other text-writing endeavours are always conceived (at least imaginatively) in terms of a desired two-way communication with the reader, to whom he wants to present the findings of the discipline in as simple and clear a way as possible. These endeavours aim to be comprehensible, friendly, even patient with the reader, so that the latter can best find his/her way around what may be a completely new and unfamiliar landscape. Although Snoj's texts are often prefaced by broader philosophical questions and worldviews, in a constant creative exploration and testing of the limits of the knowable, he avoids from afar those abstract and learned concepts that would crumble into dust when confronted with the more tangible reality of the sources.

Jurij Snoj has always been of the opinion that every writer of humanistic texts must not only be a scholar, but also, at least to some extent, an artist, who must carefully strive for the best possible form and expression of what is written. Although he was aware of the importance of disseminating knowledge available to a wider public in the world's major languages, he has also constantly pointed out the importance of the deliberate cultivation of Slovenian musicological terminology and well-formed writing language. Although the now retired professor and researcher at the Institute of Musicology is no longer engaged in musicological writing and research, he nevertheless devotes himself

intensively to the beautiful arts of word and sound by studying classical and modern languages, reading and translating literature, and playing the piano. For the latter activity, he was known both to students at the Department of Musicology and to researchers at the Institute of Musicology, who practised with him in the then Little Hall (today the Hall of the Four Seasons) in the Institute's premises at Novi trg in Ljubljana, trying out a wide variety of Renaissance motets and madrigals, Bach's harmonisations of Protestant chorales, or even solo arias from Bach's cantatas.

The articles in this issue have been written by Snoj's teaching colleagues from the Department of Musicology, his research colleagues from the Cantus planus study group of the International Musicological Society, his students, graduates and doctoral laureates, as well as those who may have got to know Snoj's teaching work primarily through his books. The collaboration of a wide variety of authors has blossomed into a colourful bouquet of discussions with a diverse range of topics from the Middle Ages to the present, in different languages, but with a particular emphasis on Slovenian. The purpose of this issue of the *Musicological Annual* and of this introductory text is therefore, first and foremost, to thank Jurij Snoj – the pedagogue: thanks are given from both editors of this issue, from the individual authors of the articles and, last but not least, from all of those who have joined in congratulating the jubilarian, describing him as “an excellent and yet humble researcher and a remarkable human being”. Alongside the rich bibliography, the fruits of a less visible heritage are slowly ripening. New generations of Slovenian musicologists are striving to be able – if they cannot and should not follow in his footsteps directly – to see where Snoj's musicological path is leading them, and to take at least a fragment of the richness he passed on to them as a researcher, thinker, writer and pedagogue as a stepping stone on their own, as yet unknown paths.

*Katarina Šter, editor*  
*Nejc Sukljan, editor*

---

## TABULA GRATULATORIA

CHARLES M. ATKINSON

The Ohio State University; *Corpus monodicum*

ALENKA BAGARIČ

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

MATJAŽ BARBO

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

MARIJA BERGAMO

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

KATARINA BOGUNOVIĆ HOČEVAR

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

JAMES BORDERS

The University of Michigan, Ann Arbor, USA

CHARLES E. BREWER

The Florida State University

ANN BUCKLEY

Trinity College Dublin

TONJA ČAKŠ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

JOSEPH DYER

University of Massachusetts Boston

TOMAŽ FAGANEL

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

IVAN FLORJANC

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

KLEMEN GRABNAR

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

PETER GRUM

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

ROMAN HANKELN

Noregs teknisk-naturvitskapelege universitet Trondheim

LUCIJA HERGA

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

DAVID HILEY  
Universität Regensburg

METODA KOKOLE  
Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

ZORAN KRSTULOVIĆ  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

DEBRA LACOSTE  
Cantus Database, University of Waterloo, Ontario, Canada

ŠPELA LAH  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

LOJZE LEBIČ  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani; Slovenska akademija znanosti in umetnosti

NIALL O'LOUGHLIN  
Loughborough University

IVANA MARIČIĆ  
Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

MONIKA MARUŠIČ  
Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

MARKO MOTNIK  
Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

ALEŠ NAGODE  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

SHIN NISHIMAGI  
Institute for European Medieval and Renaissance Studies, Waseda University, Tokyo

ÁGNES PAPP  
Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, Budapest

SVANIBOR PETTAN  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

LIDIJA PODLESNIK TOMÁŠIKOVÁ  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

GREGOR POMPE  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

FRANZ KARL PRASSL  
Kunstuniversität Graz; Pontificio Istituto di Musica Sacra Roma

ANDREJ RIJAVEC

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

BERNHOLD SCHMID

Bayerische Akademie der Wissenschaften; Orlando di Lasso-Gesamtausgabe

LEON STEFANIJA

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

NEJC SUKLJAN

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

KATARINA ŠTER

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

KATARINA TRČEK

RTV Slovenija, Ljubljana

GIOVANNI VARELLI

Università degli Studi di Pavia

VESNA VENIŠNIK PETERNELJ

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

EVA VESELOVSKÁ

Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava

ANNA VILDERA

Conservatorio di Musica F.A. Bonporti di Trento, Padova

ANA VONČINA

samostojna raziskovalka, Francija

LARISA VRHUNC

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

JERNEJ WEISS

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru; Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

MARUŠA ZUPANČIČ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

SARA ZUPANČIČ

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani







DOI: 10.4312/mz.59.1-2.17-43  
UDK 781.24:091(450Mantova)"10"

# Per la storia del breviario notato nel secolo XI: Un frammento alla Biblioteca Teresiana di Mantova

Giovanni Varelli

*University of Pavia*

## ABSTRACT

The essay will discuss the importance of two bifolia in the Teresian Library in Mantua as one of the earliest examples of notated breviary. A possible origin will be established on the basis of the analysis of the musical notation and textual script; a full transcription will also be provided.

**Keywords:** breviary, neumatic notation, liturgy, northern Italy

---

\* È con grande piacere che partecipo alla miscellanea di studi in onore del Prof. Jurij Snój. Oltre ad aver condiviso con lui la partecipazione agli incontri del gruppo di studio della Società Internazionale di Musicologia 'Cantus Planus' degli ultimi dieci anni, Jurij Snój è stato uno dei relatori del simposio '*Disiecta Membra Musicae*' – *The Study of Medieval Music Manuscript Fragments*, da me organizzato all'Università di Oxford (Magdalen College) nel marzo 2018. Il contributo di Jurij Snój "Music Fragments from Slovenia: Towards a Reconstruction of the Medieval Plainchant Manuscript Production" fornisce una panoramica estremamente dettagliata – tipica del rigore che contraddistingue la produzione scientifica di Jurij Snój – del panorama di frammenti di libri liturgici in Slovenia ed è contenuta nel volume *Disiecta Membra Musicae: Studies in Musical Fragmentology*, a cura di G. Varelli (Berlino: De Gruyter, 2020), 97–115. [<https://doi.org/10.1515/9783110717884-005>, ultimo accesso gennaio 2023]. Ringrazio infine vivamente la curatrice Dott.ssa Katarina Šter per il suo invito e la sua cura redazionale, il Dott. Gionata Brusa e i revisori anonimi per i loro preziosi suggerimenti e commenti a precedenti versioni del testo. Ringrazio inoltre la Dott.ssa Roberta Benedusi della Biblioteca Teresiana di Mantova.

## IZVLEČEK

Razprava predstavlja dva pomembna bifolija iz Terezijanske knjižnice v Mantovi, ki sodita med najzgodnejše primere notiranega brevirja. Na podlagi analize glasbene notacije in pisave besedila je mogoče postaviti domneve o provenienci bifolijev, dokumenta pa sta v članku tudi v celoti transkribirana.

**Ključne besede:** brevir, nevmatska notacija, liturgija, severna Italija

Pur essendo una tipologia bibliologico-liturgica ben nota, ad oggi la storia del breviario notato non ha ancora goduto di una trattazione comprensiva.<sup>1</sup> Se da un lato è facile comprendere la necessità di creare un libro che raccolga tutte, o la maggior parte, delle diverse componenti per la recitazione dell'Ufficio (salmi, canti, letture, orazioni, ecc.) in un unico volume, dall'altro, i vari modi in cui questa soluzione fu effettivamente creata sono ancora da esplorare.<sup>2</sup> Una delle ragioni, forse la più importante, per la quale gli studiosi di liturgia non hanno finora affrontato l'argomento del breviario medioevale in modo esaustivo – prevedendo quindi catalogo, analisi e studio liturgico, paleografico e musicale delle fonti superstiti – è l'estrema variabilità del contenuto e delle forme in cui esso fu

- 1 Studi che trattano specificamente le prime fasi di sviluppo del breviario: Pierre Batiffol, *Histoire du bréviaire romain* (Parigi: Alphonse Picard et Fils, 1893); Suitbert Bäumer, *Histoire du bréviaire* (Parigi: Letouzey et Ané, 1905); Jules Baudot, *Le bréviaire romain: Ses origines, son histoire* (Parigi: Librairie Bloud et Cie, 1907); Camille Callewaert, *Liturgicae Institutiones*, vol. 2, *De Breviarii Romani Liturgia* (Bruges: Romanitas Press, 1939); Mario Righetti, *Storia Liturgica*, vol. 2, *L'anno liturgico: Il Breviario* (Milano: Ancora, 1955); Pierre Salmon, *L'Office divin au Moyen Âge: Histoire de la formation du bréviaire du IXe au XVIe siècle* (Parigi: Éditions du Cerf, 1959); Stephen Joseph Peter Van Dijk e Joan Hazelden Walker, a cura di, *The Origins of the Modern Roman Liturgy: The Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the Thirteenth Century* (Edinburgh: Newman, 1960); Michel Huglo, *Les livres de chant liturgique* (Turnhout: Brepols, 1988); Éric Palazzo, "Genèse et développement du bréviaire," in *Histoire des livres liturgiques: Le Moyen Âge; Des origines au XIIIe siècle* (Parigi: Beauchesne, 1993), 180–186; Alexander Zerfaß, "Das Brevier: Notizen zur Frühgeschichte einer kompositen Buchgattung des Stundengebetes," in *On the Typology of Liturgical Books from the Western Middle Ages*, a cura di Andrew J. M. Irving e Harald Buchinger (Münster: Aschendorff Verlag, 2023), 591–604. Cataloghi dedicati al breviario: Victor Leroquais, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, vols. 1–5 (Parigi: V. Leroquais, 1934); Victor Leroquais, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, vol. *Planches* (Parigi: V. Leroquais, 1934); Virgil E. Fiala e Wolfgang Irtenkauf, *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, vol. 3, *Codices breviarii* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1977).
- 2 Tra le prime testimonianze vanno annoverate i codici di San Gallo (Stiftsbibliothek, cod. 413, 414, 387); i Cod. 413 e 387 sono i più antichi brevii notati di San Gallo, databili al secondo quarto del sec. XI. Si veda Pierre-Marie Gy, "Les premiers bréviaires de Saint-Gall (deuxième quart du XIe s.)," in *Liturgie: Gestalt und Vollzug; Festschrift für Joseph Pascher zur Vollendung seines 70. Geburtsjahres*, a cura di Walter Dürig (Monaco: Hueber Verlag, 1963), 104–113. Riproduzioni digitali [ultimo accesso Aprile 2023]:  
Cod. 387 – <https://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0387/>.  
Cod. 413 – <https://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0413/>.  
Cod. 414 – <https://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0414/>.

organizzato. Nonostante già dal sec. XII<sup>in</sup> si incomincino a delineare le componenti che caratterizzeranno poi il breviario come tipologia bibliologico-liturgica, fino al sec. XV – e in alcuni casi anche successivamente – il *liber officialis* rimane prevalentemente un libro di supporto alla preghiera dell'Ufficio Divino e, in quanto tale, soggetto a variazioni nel contenuto sulla base delle particolari esigenze del compilatore o committente. Un'ulteriore distinzione sarebbe da fare tra il breviario come libro contenente il 'repertorio' per la liturgia delle ore ma non utilizzato direttamente nella liturgia, e il breviario utilizzato invece nella pratica quotidiana non solo corale ma anche individuale; tra questi vi sono poi quelli contenenti notazione, quelli di formato ridotto ('portatili'), ecc. Tutte queste categorie corrispondono a loro volta a diverse forme e contenuti, categorizzati in diversi tipi da Van Dijk e Hazelden Walker.<sup>3</sup>



Figura 1: Il frammento di breviario della Teresiana, ff. 4v–1r.

Il frammento che verrà presentato in questa sede è costituito da due bifogli e proviene dalla legatura di un incunabolo della Biblioteca Teresiana di Manto-

3 La proposta di categorizzazione si trova in Van Dijk e Hazelden Walker, *The Origins of the Modern Roman Liturgy*, 26–44. Si veda inoltre la lista di breviari in: *ibid.*, Appendix n. 42: "Provisional list of eleventh- and twelfth-century breviaries," 528–541.

va, dalla quale fu staccato in seguito a restauro (Figura 1).<sup>4</sup> La segnatura del volume fu aggiunta a matita sul margine di f. 2r, 'III.D.1', e corrisponderebbe a tre volumi ('III.D.1/1-3'), gli attuali Inc. 422, 563, 566. Tuttavia, dal momento che le legature quattrocentesche furono rimosse e scartate in fase di restauro, non solo non è possibile risalire a quale dei tre incunaboli appartenesse il frammento di breviario, ma nemmeno stabilire una sua possibile provenienza: eventuali informazioni come *ex libris* o note di possesso sono infatti andate perdute, e non sono presenti nemmeno all'interno dei volumi. Ipotesi, quindi, per una possibile provenienza del codice originario dal quale sono stati tratti i due bifogli possono solo essere formulate attraverso un'attenta analisi paleografica della scrittura testuale e musicale, nonché del contenuto liturgico del frammento. Nel corso del presente contributo si cercherà di presentare gli elementi necessari a situare il frammento non solo nell'area in cui fu vergato ma anche nella produzione coeva di breviari notati.

I due bifogli si trovano in discreto stato di conservazione, ad esclusione di rifilature dovute al loro posizionamento come controguardie e guardie dell'originale legatura quattrocentesca. L'impaginazione è a due colonne con 30 righe di testo; nel caso dei canti notati la scrittura è di modulo ridotto per consentire l'aggiunta di notazione.<sup>5</sup> Oltre alle rubriche, le iniziali maggiori sono in gran parte in inchiostro rosso come le rubriche e le iniziali di grado minore, mentre le iniziali dei canti e di alcune letture sono in inchiostro marrone, talvolta ripassate in rosso. Di particolare interesse sono le iniziali 'minori', riservate ai canti ed alle iniziali nel corpo del testo delle letture, in inchiostro marrone ripassate in rosso. Lo stesso approccio decorativo, al posto della realizzazione in solo inchiostro rosso, è riservato ad una iniziale maggiore, forse a causa di una dimenticanza o difetto nella *mise en texte*. La scrittura testuale è una minuscola carolina del sec. XI; in particolare le proporzioni e il disegno delle lettere corrispondono a modelli di scrittura dell'Italia settentrionale della metà del secolo, verosimilmente del terzo quarto. La mano – la medesima anche per i canti e le rubriche – è sicura, esperta ed elegante, pochissimi sono i casi di errori e/o correzioni.<sup>6</sup> Ciò, aggiunto al fatto

4 La segnatura del frammento è Mantova, Biblioteca Teresiana, Pergamene sciolte, Cartella II, fasc. 5. Il restauro fu effettuato dal Laboratorio Ferri Mantova nel 1928. Si veda Pasquale di Viesti, *Catalogo degli incunaboli della Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova* (Firenze: Leo S. Olshki, 2017), 210–211.

5 Le misure sono:

Bifoglio 1 (ff. 1r-v, 4r-v) mm 308 × 427 (f. 1r: mm 308 × 216).

Bifoglio 2 (ff. 2r-v, 3r-v) mm 306-299 × 424-431 (f. 2r: mm 306 × 209-216).

*Mise en page* (f. 1r): mm 308 × 216 = 23 [275] 10 × 30 (7) [81 (21) 77]. Interlinea: mm 9.

Altezza scrittura delle letture: mm 3 per corpo centrale su rigo; mm 6 per scrittura comprendente aste ascendenti e discendenti. Altezza scrittura dei canti: mm 1 per corpo centrale; mm 4 comprendente aste ascendenti e discendenti.

6 Si tratta di alcune imprecisioni linguistiche come ipercorrettismi (f. 2ra: *Omnipotens, adorandae, colendae, tremendae, pater domini nostri Iesu Christi*), varianti di spelling (f. 2va: *dexteram* per *dexteram*; f. 4va: *Quincianus* per *Quintianus*, ecc.) e di almeno un *saut du même au même* (f. 2vb: rsp

che la qualità della pergamena è buona (seppur con un visibile contrasto tra lato pelo e lato carne, v. Figura 1), potrebbe indurre a ritenere che la compilazione del manoscritto originario avvenne in un centro scrittorio con una buona attività di copiatura e di produzione libraria; un centro che potrebbe essere inoltre di discreta rilevanza politico-ecclesiastica, o in stretto contatto con un centro (o più centri) di notevole influenza. Tuttavia, l'assenza di caratteri altamente distintivi di un particolare *scriptorium* ci costringono a limitarci ad una datazione e localizzazione della copia del breviario nel secondo terzo del secolo undecimo in Italia settentrionale, probabilmente in ambito lombardo-padano. Tale datazione colloca il frammento della Biblioteca Teresiana tra le più antiche testimonianze di breviario monastico notato, e conferma ancora una volta l'importanza dei centri ecclesiastici padani e la loro intensa attività nel secolo XI.



Figura 2: Il frammento Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Q,3, F. 48r e Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. lat. 14872, f. 47v.

Se confrontiamo la *mise en page* del frammento qui studiato con altri esempi di breviari notati covei, il lacerto della Teresiana risulta essere il più antico esempio di tale tipologia bibliologico-liturgica che utilizza le due colonne per la sua *mise en texte*; i codici sangallesi 413, 414 e 387 menzionati sopra (v. nota

---

*Ecce quod cupivi iam video quod cupivi iam video quod speravi...*), individuato già dal notatore in fase di aggiunta della notazione, seppur dopo aver vergato già i neumi relativi invece al seguente inciso (*quod speravi...*).

2) utilizzano infatti l'intero specchio di scrittura.<sup>7</sup> Due frammenti di breviari notati, databili rispettivamente al terzo e all'ultimo quarto del sec. XI sono Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 14872 (ff. 47, 48) e Bologna, Biblioteca della Musica, Q,3, F. 48 (Figura 2) servono per collocare il frammento qui discusso tra altri esempi della fase incipiente del breviario notato a due colonne.<sup>8</sup> Dal momento che, ad oggi, non sono state riscontrate di testimonianze più antiche, si potrebbe affermare che è circa alla metà del sec. XI che questa la tipologia bibliologico-liturgica, il breviario notato, assume quelle forme che caratterizzeranno poi l'intera tradizione durante tutto il medioevo.

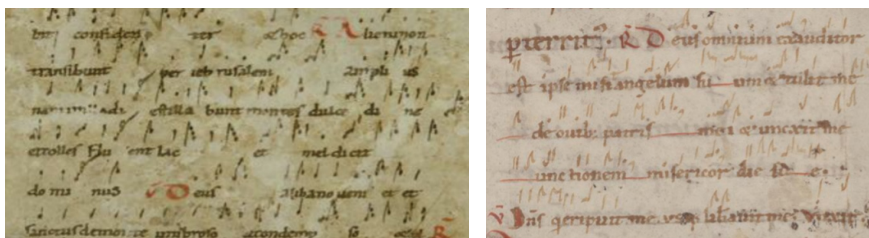


Figura 3: Dettagli delle notazioni dei frammenti di Bologna e Vaticano.

La notazione musicale del frammento della Teresiana è neumatica in campo aperto (Figura 4). L'assenza di differenziazione tra *pes rotundus* e *pes quadratus* – elemento, questo, caratterizzante le notazioni di area germanica – pone la grafia musicale del frammento in relazione con la più ampia famiglia delle notazioni di area franco-occidentale. Ciò fa sì che possa escludere l'ipotesi della provenienza del frammento da un centro monastico ove si utilizzarono notazioni di ambito germanico, escludendo quindi la quasi totalità del territorio del Patriarcato di Aquileia e circoscrivendo l'ambito geografico ad un'area ad ovest del fiume Adige. L'area emiliana sarebbe anch'essa da escludere, almeno la parte più occidentale, comprendente Bologna e Ravenna, dal momento che la notazione del frammento non presenta né i tratti tipici dei canoni grafici definiti 'bolognesi', né quelli ravennati. Inoltre, due aspetti contraddistinguono principalmente la scrittura neumatica qui analizzata: il primo è il forte 'chiaroscuro', cioè il contrasto tra lo spessore dei tratti orizzontali (es. *tractuli* o primi ele-

7 Modo che rimane in area germanica anche nei secoli successivi, affiancato alle due colonne. Il manoscritto Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. 7018 (Pistoia, seconda metà sec. XI), un breviario-messale di Pistoia (seconda metà sec. XI), adotta l'impaginazione ad una colonna. Lo studio ad oggi più approfondito sulla *mise en page* dei breviari è Pierre-Marie Gy, "La mise en page du bréviaire," in *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, a cura di Henri-Jean Martin e Jean Vezin (Parigi: Promodis, Éditions du Cercle de la librairie, 1990).

8 Le riproduzioni digitali dei frammenti Bologna, Biblioteca della Musica, Q,3, F 48 e Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. lat. 14872, si trovano rispettivamente su [ultimo accesso aprile 2023]: <https://www.internetculturale.it/> e [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.lat.14872](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.14872).

menti del *pes*) o obliqui discendenti (es. secondo elemento della *clivis*, *epiphonus*, e *virgulae* utilizzate come ultimo elemento dei *climacus*; il secondo è l'asse di scrittura delle forme neumatiche che tende alla perpendicolarità dei tratti verticali. Che questi aspetti siano da annoverare tra quelli caratterizzanti la tradizione grafica alla quale il notatore fece riferimento lo dimostrerebbero i vari livelli di applicazione di tali stilemi: non si tratta di una 'scelta forzata', come l'emulazione formale di un modello, nemmeno di realizzazioni accidentalmente coerenti, come esiti grafici similari per ragioni meccaniche o circostanziali, ma chiaramente di una costante *tendenza*. Tale tendenza, tale 'attrazione' dei gesti dello scriba verso determinate forme e realizzazione delle stesse, è tipica di chi utilizza con dimestichezza e naturalezza – diremmo, dato l'ampio spettro delle variazioni nel frammento – un già assimilato stile notazionale.<sup>9</sup>

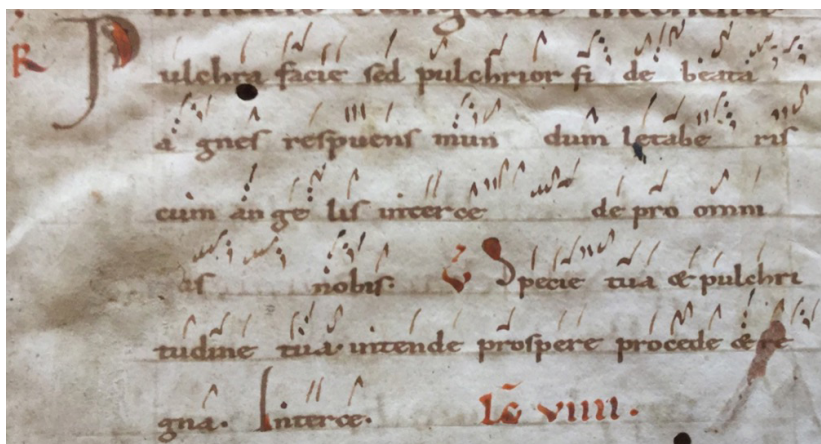


Figura 4: Esempio di notazione nel frammento della Teresiana: il responsorio *Pulchra facie sed pulchior* (f. 2r).

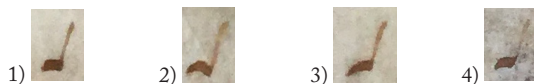


Figura 5: I quattro tipi di variazione del primo elemento del *pes*.

9 Si pensi al concetto di 'scrittura usuale' così come formulato da Giorgio Cencetti per la paleografia latina al quale faccio riferimento nei seguenti studi: Giovanni Varelli, "Musical Notation and Liturgical Books in Late Carolingian Nonantola" (Diss. dottorale, University of Cambridge, 2017); Giovanni Varelli, "Aspects of Visuality in Nonantolan Music Script," in *Von der Oralität zum SchriftBild: Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.-11. Jh.)*, a cura di Matteo Nanni e Kira Henkel (Paderborn: Brill/Fink, 2020), 105–122; Giovanni Varelli, "On Design, and the Historiography of Early Music Scripts," in *Scriptor, Cantor & Notator: The Materiality of Sound in Chant Manuscripts*, a cura di Jean-François Goudeusse, Elsa De Luca e Ivan Moody (Turnhout: Brepols, 2023).

Su un livello diverso si trovano gli elementi per i quali è difficile determinare se si trattino di atteggiamenti grafici del notatore, o se si debbano annoverare tra le caratteristiche base del canone grafico di riferimento. Un esempio, forse il più evidente, è la curvatura del primo elemento del *pes*. Nel frammento, il notatore realizza il tratto orizzontale in almeno quattro forme differenti: 1) un tratto sostanzialmente retto, 2) uno curvo verso l'alto, 3) uno leggermente obliquo verso destra, e 4) uno ondulato (Figura 5).<sup>10</sup> Come minimo queste variazioni confermano che tracciare il primo elemento orizzontale del *pes* con un tratto retto non sia un requisito fondamentale del canone notazionale di riferimento. Inoltre, se confrontiamo l'utilizzo di queste diverse soluzioni grafiche in corrispondenza con la melodia rappresentata, notiamo come non vi siano ragioni melodiche o agogiche che giustifichino l'utilizzo di una particolare forma. Se dovessimo, quindi, mettere al confronto l'atteggiamento del notatore per quanto riguarda, da un lato la sua coerenza nel mantenere il chiaroscuro risultante tra il primo e secondo elemento del *pes*, e dall'altro la mancanza, invece, di coerenza nella realizzazione grafica del tratto orizzontale, si potrebbe concludere che la prima sia un esempio di tendenza *verso* il canone, mentre la seconda lo sia invece di tendenza *da*-il canone; è in quest'ultima che si manifestano i tratti distintivi della mano di un notatore.

L'individuazione, quindi, delle caratteristiche base di una grafia permette di distinguere ciò che è il canone da ciò che è, o una contingente variazione su tale canone, o uno specifico apporto 'creativo' di una mano musicale, fornendo utili indicazioni per valutare il livello di malleabilità della scrittura neumatica e dei suoi segni in una comunità, periodo o contesto storico. Infine, una volta individuate le 'regole' grafiche, la loro applicazione appare evidente in qualsiasi contesto, anche se più informale, naturalmente con alcune eccezioni. Per quanto riguarda il chiaroscuro, ciò si verifica anche in altre forme neumatiche secondo il principio dell'alternanza tratto spesso – tratto sottile, indipendentemente dalla direzione del tratto. Inoltre, i casi in cui è più alto il grado di variazione – es. l'asse di scrittura e il disegno della virga, che può essere, rispettivamente, più o meno perpendicolare e più o meno retta, come anche la presenza o meno di apice alla sua sommità – sono in corrispondenza di aspetti della scrittura meno regolati da rigide norme grafiche.

Allo stato attuale degli studi sulla notazione neumatica nell'Italia settentrionale non vi sono strumenti per stabilire con assoluta certezza in quale centro fosse utilizzata la grafia musicale del frammento al di là di una zona che, come detto, corrisponderebbe alla Padania centro-occidentale.<sup>11</sup> Anche se ciò

10 Il secondo tipo raggiunge in alcuni casi un grado di curvatura tale da risultare quasi ad 'uncino', ricordando quindi forme presenti anche nella notazione cosiddetta 'bolognese', v. Figura 3: 'facie'.

11 Di questa linea di ricerca si occuperà il progetto SCRIBEMUS – *Scribes of Musical Cultures: Decoding Early Technologies of Music Writing in Latin Europe*, finanziato dall'European Research Council, con sede al Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia (2023–2028) (Direzione: Giovanni Varelli).



fosse possibile, l'ipotesi dovrebbe comunque essere corroborata da altri elementi testuali e paratestuali, ai fini di scartare definitivamente la possibilità che si tratti di uno scriba formatosi in un particolare centro ecclesiastico ma operante in un'altra sede.

Dal momento che il III notturno dell'Ufficio di S. Agnese – l'unico notturno conservato interamente nel frammento – vede la sequenza di 3 × (antifona + salmo) + versicolo e risposta + 3 × (lettura + responsorio) (cfr. trascrizione), il lacerto teresiano proviene da un breviario notato 'secolare', non monastico, compilato quindi per l'uso del clero presso una cattedrale. I due bifogli contengono parti degli Uffici per S. Agnese (21 gennaio), S. Vincenzo (22 gennaio), S. Gaudenzio (22 gennaio), Purificazione di Maria (2 febbraio), S. Biagio (3 febbraio) e S. Agata (5 febbraio). La numerazione delle carte del frammento, quindi, seguirebbe questo ordine (v. Tabella 1):

- bifoglio A, f. 1 (Agnese), f. 4 (Agata);
- bifoglio B, f. 2 (Agnese, Vincenzo, Gaudenzio), f. 3 (Purificazione di Maria, Biagio, Agata).

I due bifogli appartenevano perciò alla medesima sezione del breviario notato originario nel quale si trovavano occupando consecutivamente il primo ed il secondo posto del medesimo quaternione. Una conferma è data dal fatto che il bifoglio contenente parte dell'Ufficio per S. Agnese (21 gennaio), preserva anche quello per S. Agata (5 febbraio). È probabile quindi che la sezione dell'antico breviario notato dal quale è stato preso il frammento contenesse gli Uffici comuni dei santi (*commune sanctorum/de sanctis*). Non tutte le feste però contengono l'intero Ufficio: per gli Uffici 'minori' di Vincenzo, Gaudenzio e Biagio il breviario riporta solo le orazioni (v. Tabella 1). Inoltre, non solo la lacuna centrale di due bifogli è compatibile con il contenuto liturgico mancante, ma è anche riscontrabile sul margine inferiore f. 4v il numero romano 'XIII' (seppur leggermente rifilato) relativo alla posizione del fascicolo all'interno del manoscritto di provenienza (Figura 1). Infine, per quanto riguarda il contenuto liturgico del frammento, ad una prima analisi esso non presenta particolarità rilevanti, né nei canti, né nelle letture, ad eccezione di alcune interessanti varianti testuali nelle *Vitae* che tuttavia non possono essere analizzate in questa sede. Studi più specifici saranno perciò necessari per ricavare ulteriori informazioni su questa preziosa testimonianza.<sup>12</sup>

In conclusione, il frammento della Teresiana aggiunge un tassello importante per lo studio delle forme dei più antichi breviari. Vergato nella seconda metà del sec. XI, molto probabilmente nel terzo quarto, il breviario originario

12 In particolar modo sul calendario. Il calendario del breviario poliriano MS 133, f. 347r (sec. XII) della Teresiana sembra concordare con i santi del frammento qui discusso (anche in virtù della larga diffusione di questi) ad eccezione di Gaudenzio. Riproduzione digitale online [ultimo accesso aprile 2023]: [http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoggia\\_manoscritti2.php?g=Manoscritti%20serie%20generale&sg=Ms.%20133&identifier=MN0035-POLI-ms133\\_0](http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoggia_manoscritti2.php?g=Manoscritti%20serie%20generale&sg=Ms.%20133&identifier=MN0035-POLI-ms133_0).

fu certamente un prodotto per il quale si applicarono le più recenti innovazioni nell'ambito della compilazione di questa particolare tipologia bibliologico-liturgica. In particolare, in confronto all'impaginazione a colonna singola, l'utilizzo della doppia colonna permette di apprezzare meglio la complessa 'architettura' dell'Ufficio divino come natura stessa della liturgia delle ore.

## I contenuto del frammento della Teresiana

Segue la trascrizione.<sup>13</sup>

<S. AGNETIS [...] IN II NOCTURNO [...]>

[f. 1ra] <RSP Omnipotens, adorande, colende, tremende, benedico te> quia <per> Filium tuum unigenitum evasi minas hominum impiorum, et spurcitas diaboli impolluto calle transivi. VRS Ingressa Agnes. RPT Et spurci[tias]...<sup>14</sup>

LCT V Ingressa autem Agnes turpitudinis locum angelum Domini praeparatum invenit illic, ita ut circumdaret eam immenso lumine, ita ut nullus posset eam prae splendore nec contingere nec videre. Cumque se in oratione substravisset, apparuit ante oculos eius stola candida, ad mensuram corpusculi eius apta, et apprehendens eam induit se, gratias agens Deo. Interea lupanar locus efficitur orationis, in quo omnis, qui fuisset ingressus, adoraret et veneraretur et, dans honorem Deo, mundior egrederetur foras quam fuerat intus ingressus.<sup>15</sup>

RSP Ipsi sum disponata, cui angeli serviunt, cuius pulchritudine sol et luna mirantur, ipsi soli servo fidem, ipsi me tota devotione committo. VRS Propter veritatem et mansuetudinem et iusticiam. RPT Ipsi soli...<sup>16</sup>

[f. 1rb] LCT VI Cum haec agerentur, praefecti | filius, qui auctor huius er<at> sceleris, venit ad locum cum <so>dalibus suis iuenculis, qu<asi> insultaturus puellae, et lo<cus>, in quo virgo orabat, au<da>cter ingressus et videns tantum lumen, non dedit honorem Deo, sed irruens in ipso lumi<ne>, priusquam vel manu eam contingeret, cecidit in fa<ciem suam> et praefocatus a diabolo ex<pira>vit. Videntes autem socii e<ius>, quod moras intus innecteret, putabant eum obscenis o<pe>ribus occupari et ingrediens unus, qui ei familiarior erat, ut quasi congratulare<tur> insultationi eius et mortu<um> eum inveniens, exclama<vit> voce magna, d<ic>ens: Piis<simi> Romani, succur<ri>te, mag<i>cis> artibus ista meretrix praefe<cti> filium interfecit.<sup>17</sup>

13 Per le integrazioni in assenza di testo: [ ]; per le integrazioni in assenza di testo per lacune materiali < >. Per le sigle utilizzate, si veda la tabella alla fine del contributo.

14 RSP: CAO 7318; VRS: CAO 7318a.

15 Jacques-Paul Migne, a cura di, *Sancti Ambrosii Mediolanensis episcopi opera omnia: Tomi secundi et ultimi pars posterior*, Patrologiae cursus completus, Series Latina XVII (Parigi: Jacques-Paul Migne, 1845), 738-739. [PL XVII]

16 RSP: CAO 6692; VRS: CAO 6692a.

17 PL XVII, 739.

RSP Induit <me> Dominus vestimento salutis et <in>dumento letitiae circumdedit <me> et tamquam sponsam decoravit <me> corona. VRS Induit me Dominus ciclad<e auro texta, et immensis monilibus ornavit me>. RPT Et tamquam...<sup>18</sup>

### IN III NOCTURNO

[f. 1va] ANT Cuius pulchritudinem sol et luna mirantur, ipsi | <sol> servo fidem.<sup>19</sup>

PSL Domine quis habitabit. [Psl 15]

ANT <Christ>us circumdedit me vernantibus atque <co>ruscantibus gemmis pretiosis.<sup>20</sup>

PSL Eructavit cor meum. [Psl 44]

ANT Ipsi sum desponsata, cui <an>geli serviunt, cuius pulchritudinem <sol> et luna mirantur.<sup>21</sup>

PSL Deus noster refugium. [Psl 45]

VSC Diffusa est gratia.

### LECTIO VII

LCT <F>it repente concursus populorum ad theatrum et varia vox populi furentis acclamantium. <Al>ii dicebant magam, alii inno<ce>ntem, alii sacrilegam conclama<ba>nt. Praefectus autem audiens <fi>lium suum interisse, cum ingenti <tu>multu et luctu venit ad <th>eatrum, et ingressus locum <in> quo corpus filii eius iacebat exa<ni>me cum ingenti clamore <vi>tuperabat verbis beatissimam virginem et causam mortis <eius> ab ea v<che>menter inquirens. <Ad eum> ait beat<a> Agnes: Ille, cuius voluntatem volebat proficere, <ip>se in eum potestatem accepit. <Qua>re autem omnes, qui ad <me> ingres<si> sunt, sani sunt? Quia universi dede<runt> honorem Deo. Iste autem impudens <st>atim, ut ingressus est, saevire <coe>pit et fremere. Cumque manum <su>am ad me

[f. 1vb] contingendam aptaret, | dedit eum angelus Domini in reprob<am> mortem.<sup>22</sup>

RSP Iam corpus eius corpori meo sociatum est, et sanguis eius ornavit genas meas, cuius mater virgo est, cuius pater feminam nescit. VRS Ipsi sum desponsata, cui angeli serviunt, cuius pulchritudinem sol et luna mirantur. RPT Cuius mater ...<sup>23</sup>

18 RSP: CAO 6955; VRS: CAO 6955a.

19 CAO 1968.

20 CAO 1790.

21 CAO 3407.

22 PL XVII, 739–740.

23 RSP: CAO 7029; VRS: CAO 7029a.

## LECTIO VIII

LCT Praefectus dixit: In hoc apparebit, quia non magicis artibus ista gessisti, si deprecata fueris angelum, ut restituat mihi filium sanum. Agnes dixit: Egredimini omnes foras, ut solitam Deo orationem offeram. Cumque universi fuissent egressi, orante illa apparuit ei angelis Domini, qui elevavit eam de terra flentem et confortans animam eius iuvenem suscitavit. Qui egressus foras coepit voce publici clamare et dicere: Unus Deus in caelo et in terra et in mari, qui est Deus Christianorum. Ad hanc vocem fit seditio populorum atque omnes una voce clamabant: Tolle magam, tolle maleficam, quae et mentes mutat et animos alienat. Praefectus autem videns tanta mirabilia obstipuit, sed veritus praescriptionem, si contra pontifices

[f. 2ra] | templorum ageret, tristis abscessit, quod Agnetem non potuit post resurrectionem sui filii liberare; vicarium ad seditionem populi iudicem derelinquit. Tunc vicarius Aspasius nomine iussit ignem copiosum accendi et in medio eam praecepit iactare flammaram. Quod cum fuisset impletum, statim in duas partes divisae flammae hinc atque illinc seditiosos populos exurebant: ipsa autem penitus in nullo contingebat incendium.<sup>24</sup>

RSP Pulchra facie sed pulchrior fide beata Agnes respuens mundum letaberis cum angelis, intercede pro omni<bu>s nobis. VRS Specie tua et pulchritudine tua intende, prospere procede et regna. RPT Intercede [pro omnibus]...<sup>25</sup>

## LECTIO VIII

LCT Tunc beata Agnes expandens manus suas in medio ignis, his verbis orationem fudit ad Deum: Omnipotens, adorande, colende, tremende, pater Domini nostri Iesu Christi, benedico te, quia per filium tuum evasi minas hominum impiorum, et spurcitas diaboli impolluto calle transivi. Ecce nunc per spiritum sanctum rore [f. 2rb] caelesti perfusa: focus iuxta me moritur et ardor incendii huius ad eos, | a quibus ministratur, effunditur. Benedico te, pater praedicande, <qui> etiam inter flammam intrepidi<dam> me ad te venire permittis. Ec<ce>, iam quod credidi video, quod spera<vi> iam teneo, quod concupivi complect<or>. Te confiteor labiis, te totis v<isce>ribus concupisco. Ecce, ad te ven<io>, vivum et verum Deum, qui cum Domino n<ostro> Iesu Christo, filio tuo, et cum Spiritu S<ancto> vivis et regnas in saecula saeculorum, amen. Cumque complexisset oratio<nem>, ita omnis ignis extinctus <est>, ut nec tepor quidem incendii <ve>stigium demonstraretur. Tunc Aspasius vicarius, populi sed<iti>onem non ferens, in guttur e<ius> gladium mergi praecepit. Atq<ue> hoc exitu sui sanguinis ro<seo rubore> perfusam Christus sibi sponsam et <mar>tyrem consecravit. Parentes ve<ro> eius abstulerunt corpus eius et p<osu>erunt eum in via Numentana. U<bi> cum assiduis pernoctationibus vigilarent, viderunt in no<ctis> silentio cum ingenti lumin<e> exercitum virginum, quae omn<es> auro textis erant cicladibus indutae, et inter eas

24 PL XVII, 739–740.

25 RSP: CAO 7452; VRS: CAO 7452a.

[f. 2va] beatissimam Agnetem simili veste fulgentem | <et> ad dexteram eius agnus nive <ca>ndidior. Quae cum rogasset <sanctas> virgines parumper figere <gr>adum, dixit parentibus suis: <Vide>ete, ne me quasi mortuam <lug>eatis, sed congaudete mi<h>i et congratulamini, quia cum omnibus his lucidas sedes acce<pi> et illi sum iuncta in caelis, <qu>em in terris posita tota devotione dilexi. Et his dictis transiit.<sup>26</sup>

RSP Mel et lac ex eius ore suscepti et sanguis eius ornavit genas meas. VRS Ingressa Agnes. RPT Et sanguis...<sup>27</sup>

### IN LAUDIBUS

ANT <I>ngressa Agnes turpitudinis locum <an>gelum Domini praeparatum invenit.<sup>28</sup>

ANT <Mec>um enim habeo custodem corporis mei, angelum Domini.

ANT Annulo suo sub<ar>ravit me Dominus meus Iesus Christus, <et t>amquam sponsam decoravit me corona.

ANT <Ben>edico te, pater Domini mei Iesu Christi, <qu>ia per filium tuum ignis extinctus est <a la>tere meo.

ANT Congaudete mecum <et> congratulamini, quia cum his omnibus <lu>cidas sedes accepi.

### CAPITULUM

CPL Qui gloriatur, [in Domino gloriatur. Non enim qui seipsum commendat, ille probatus est: sed quem Deus commendat.]<sup>29</sup>

VSC Elegit eam Deus.

IN EVANGELIUM ANT <Be>ata Agnes in medio flammaram, <ex>pansis manibus

[f. 2vb] orabat: Te depre<co>r, venerande, colende, pater metuen<de>, | quia per sanctum filium tuum minas evasi sacrilegi tyranni, et carnis spurcitas immaculato calle transivi; et ecce, venio ad te, quem amavi, quem quaesivi, quem semper optavi.<sup>30</sup>

ORT Omnipotens sempiternae Deus.<sup>31</sup>

### AD VESPERAS

IN EVANGELIUM ANT Ecce, quod concupivi, iam video; quod speravi, iam teneo: illi sum iuncta in caelis, quem in terris posita tota devotione dilexi.<sup>32</sup>

26 PL XVII, 740–741.

27 RSP: CAO 7147; VRS: –.

28 ANT *Ingressa...* CAO 3337; ANT *Mecum...* CAO 3729; ANT *Annulo...* CAO 1426; ANT *Benedico...* CAO 1703; ANT *Congaudete...* CAO 1886.

29 2 Cor X, 17–18.

30 CAO 1559.

31 Jean Deshusses, a cura di, *Le sacramentaire grégorien: Ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits; Edition comparative*, vol. I, *Le sacramentaire, le supplément d'Aniane*, Spicilegium Friburgense 16 (Fribourg: Editions Universitaire, 1971), 114. [GRH]

32 CAO 2539.

ORT Praesta, quaesumus, Domine, mentibus nostris cum exultatione pro-  
 vectum, ut beatae Agnetis martyris tuae, cuius diem passionis annua devotione  
 recolimus, etiam fidei constantiam sentiamus. Per [Iesum Christum, Domi-  
 num nostrum].<sup>33</sup>

*XI KALENDAS FEBRUARII NATALIS SANCTI VINCENTI*

ORT Adesto, Domine, supplicationibus, ut qui ex iniquitate nostra reos nos esse  
 cognoscimus, beati Vincentii martyris tui intercessione liberemur.<sup>34</sup>

*EODEM DIE SANCTI GAUDENTII EPISCOPI*

ORC Impetret, quaesumus, Domine, fidelibus tuis auxilium pietatis tuae oratio  
 sacerdotis tui Gaudentii, ut in cuius celebritate sumus devoti, fac nos propi-  
 tius in eius perpetua sorte esse participes. Per [Iesum Christum, Dominum  
 nostrum].

*X KALENDAS FEBRUARII NATALIS <...>*<sup>35</sup>

[...]

*<PURIFICATIO BEATAE MARIAE VIRGINIS [...] IN III NOCTURNO [...]>*

[f. 3ra] <LCT VIII [...]> qui natus est ei, neque immundam describat, neque per  
 hostias doceat esse mundandam. Sed sicut Dominus ac salvator noster, qui  
 divinitatis legem dedit, apparens in homine, fieri voluit sub lege, ut eos, qui  
 sub lege erant, redimeret, ut adoptionem filiorum reciperemus, ita etiam beata  
 genitrix illius, quae singulari privilegio supra legem fuit, pro ostendendo tamen  
 humilitatis exemplo legalibus subdi non refugit institutis. Venit ad templum,  
 ut daret hostiam secundum quod dictum est in lege Domini, par turturum aut  
 duos pullos columbarum.<sup>36</sup>

RSP Felix namque es, sacra Virgo Maria, et omni laude dignissima, quia ex te  
 ortus est sol iustitiae, Christus Deus noster. VRS Ora pro populo, interveni pro  
 clero, intercede pro devoto femineo sexu, sentiant omnes tuum iuvamen, qui-  
 cumque devote celebrant tuam purificationem. RPT Quia ex te...<sup>37</sup>

LCT VIII Hostia haec turturis et columbae pauperum erat. Praecepit quippe

33 Kunibert Mohlberg, a cura di, *Das fränkische Sacramentarium Gelasianum in alamannischer Überlieferung (Codex Sangall. No. 348): St. Galler Sakramentar-Forschungen I*, Liturgiegeschichtliche Quellen 1/2 (Münster: Aschendorff, 1918), 148. [GES]

34 GRH, 117.

35 Probabilmente, Emerenziana, vir. mart. († ca. 304 AD).

36 Beda Venerabilis, *Homilia xv*: Jacques-Paul Migne, a cura di, *Venerabilis Bedae, Anglo-Saxonis presbyteri, opera omnia: Tomus quintus*, Patrologiae cursus completus, Series Latina XCIV (Parigi: Jacques-Paul Migne, 1862), 79D-80A. [PL XCIV]

37 RSP: CAO 6725; VRS: CAO 6725a.

[f. 3rb] Dominus in lege, ut qui non sufficeret agnum pro filio vel filia | simul et turturem vel columba<m> offerre, duos turtures tant<um> vel duos columbae pullos offerret. Ergo Dominus noster, per omnia memor <sa>lutis nostrae, non solum homo fi<eri> cum Deus esset, sed etiam cum dives e<sset> pauper fieri dignatus est pro nobis, ut nos sua paupertate simul <et> humanitate divinitatis et divitiarum suarum donaret <esse> participes. Sed libet intuer<i>, cur per columbam et turturem i<n> plerisque legis cerimoniais, q<ui> mundandus esset, iubetur m<un>dari. Columba quippe simpli<cita>tem, turtur indicat castitatem. Quia et columba simplicitatis et castitatis amator est, turtur ita, ut si coniugem casu perdidit, non aliam ultra quaerere<e> curet. Unde in laudibus Ecc<lesiae> loquitur Dominus: Pulchrae sunt <ge>nae tuae, sicut turturis. Et ite<rum>: Ecce, tu pulchra es, amica me<a>, oculi tui columbarum. Genas quippe ut turturis habet, qui ab omni impudicitiae pe<ste> castam se custodit et immu<nem>. Oculos

[f. 3va] habet columbarum, quae nulli nocere desiderans, et<iam> | ini<micos> simplici amore contuetur. <Ut>raque autem avis memorata, quia <g>emitum pro cantu edere solet, sanctorum <i>n hoc seculo designat ploratum, <d>e quo Dominus memorat, dicens: Amen, amen, dico <v>obis, quia plorabitis et flebitis <v>os, et cetera. Merito turtur et <co>lumba Domino offeruntur in hostiam, <quia> nimirum simplex et pudica <fi>delium conversatio gratum est <ill>i sacrificium iustitiae.<sup>38</sup>

RSP <Gau>de, Maria Virgo, cunctas haereses sola <int>eremisti, quae Gabrihelis archangeli <di>ctis credidisti, dum virgo Deum et homi<ne>m genuisti, et post partum virgo in<vi>olata permansisti. VRS Gabrihelem <ar>changelum credimus divinitus te esse <af>fatum, uterum tuum de Spiritu Sancto credimus impraegnatum, erubescat Iudaeus <in>felix, qui dicit Christum ex Ioseph semine <es>se natum. RPT Dum virgo ... VRS Gloria, virtus <et> gratia haec tua sunt, fortissime rex san<ct>orum, quod ita eos gratuito munere sub<lim>asti gloriose tu Deus in sanctis ostendens <e>is multimoda praemia post laborem. RPT <Dum> virgo ...<sup>39</sup>  
VSC Responsum accepit Simeon ab Spiritu Sancto. RSC Non visurum [se mortem, nisi videret Christum Domini].<sup>40</sup>

### IN MATUTINIS LAUDIBUS

ANT <S>imeon iustus et timoratus expectans redemptionem Israhel et Spiritus Sanctus erat in eo.<sup>41</sup>

[f. 3vb] ANT Responsum | accepit Simeon a Spiritu Sancto, non visurum se mortem, nisi videret Dominum.<sup>42</sup>

ANT Accipiens Simeon puerum in manibus, gratias agens benedixit Dominum.<sup>43</sup>

38 Beda, *Hom.* XV: PL XCIV, 79D–80A.

39 RSP: CAO 6759; VRS: CAO 6759a; VRS: CAO 6759b.

40 CAO 8184.

41 CAO 4951.

42 CAO 4639.

43 CAO 1233.

ANT Tolle puerum et matrem eius et vade in terram Iuda. [In saecula] saeculorum, amen.<sup>44</sup>

ANT Revertere in terram Iudam, mortui sunt enim, qui quaerebant animam pueri.<sup>45</sup>

CPT Ecce, ego mitto angelum meum.<sup>46</sup>

VRS Elegit eam Deus et praelegit eam.<sup>47</sup>

**IN EVANGELIUM ANTIPHONA** Cum inducerent puerum Iesum parentes eius, accepit eum Simeon in ulnas suas et benedixit Deum, dicens: Nunc dimittis, Domine, servum tuum in pace. [In saecula] saeculorum, amen.<sup>48</sup>

ORT Omnipotens sempiterne Deus, maiestatem tuam supplices exoramus, ut sicut unigenitus filius tuus hodierna die cum nostrae carnis substantia in templo est praesentatus, ita nos facias purificatis tibi mentibus praesentari. Per eundem [Christum Dominum nostrum].<sup>49</sup>

### AD III. EPISTOLA

CPT Ego quasi vitis fructificavi suavitatem odoris: et flores me<i> fructus honoris et honestatis.<sup>50</sup>

RBV Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. VRB Benedicta tu in mulieribus.

RPT Dominus tecum. DRB Gloria [Patri et Filio et Spiritui Sancto].<sup>51</sup>

VSC Elegit eam Deus et praelegit eam.<sup>52</sup>

ORT Omnipotens sempiterne.<sup>53</sup>

### AD VI. CAPITULUM

[f. 4ra] CPT Ego mater pulchrae dilectionis | et timoris et sanctae spei, in me omnis gratia vitae et veritatis, in me omnis spes vitae et virtutis.<sup>54</sup>

RBV Elegit eam Deus et praelegit eam. VRB Et in tabernaculo suo habitare facit eam. RPT Et praelegit.<sup>55</sup>

VSC Adiuvabit eam Deus vultu suo.<sup>56</sup>

ORT Protege, Domine, famulos tuos subsidiis pacis et beatae Mariae patrociniis confidentes a cunctis hostibus redde securos. Per [Iesum Christum, Dominum nostrum].<sup>57</sup>

44 CAO 5156.

45 CAO 4647.

46 *Mal* III, 1.

47 CAO 8046.

48 CAO 2011.

49 GrH, 124.

50 *Qob* xxiv, 23.

51 RBV: CAO 6155; VRB: CAO 6155za.

52 CAO 8046.

53 GrH, 124.

54 *Qob* xxiv, 24.

55 RBV: CID 600764; VRB: CID 600764c.

56 CAO 7934.

57 VII-4756-b.



**AD VIII. CAPITULUM**

CPT Sapientia vincit maliciam, attingit autem a fine usque ad finem fortiter, et disponit omnia suaviter.<sup>58</sup>

RBV Aduvabit eam Deus vultu suo. VRB Deus in medio eius non commovebatur. RPT Deus vultu suo. DRB Gloria [Patri et Filio et Spiritui Sancto].<sup>59</sup>

VSC Speciosa facta es et suavis in deliciis tuis, sancta Dei genitrix.<sup>60</sup>

ORT Omnipotens sempiterna.<sup>61</sup>

**AD VESPERAS. CAPITULUM**

CPT Ecce ego mitto angelum.<sup>62</sup>

VSC Elegit eam Deus.<sup>63</sup>

IN EVANGELIUM ANTIPHONA Hodie Maria virgo puerum offert in templo, quem Simeon senex accepit in brachiis, et Anna vidua Christum agnovit advenisse in terris.<sup>64</sup>

ORT Perfice in nobis, quaesumus, Domine, gratiam, qui iusti Simeonis expectationem implesti, ut sicut ille mortem non vidit, priusquam Christum Dominum videre mereretur, ita et nos vitam obtineamus aeternam. Per eundem [Christum, Dominum nostrum].<sup>65</sup>

[f. 4rb]

*III NONIS FEBRUARI NATALIS SANCTI BLASII*

ORT Plebs tua, Domine, beati sac<er>dotis et martyris tui Blasii <te> glorificatione sanctificet et eodem semper precante te mereamur habere rectorem. Per [Iesum Christum, Dominum nostrum].<sup>66</sup>

*NONIS FEBRUARI NATALIS SANCTE AGATHAE*

**AD VESPERAS**

ANT Mentem sanctam, spontaneam, honorem Deo, et patriae liberationem.<sup>67</sup>

ORT Deus, qui inter cetera pote<ntiae> tuae miracula etiam in se<xu> fragili victoriam martyrii co<n>tulisti, concede propitius, ut <qui> [beatae Agathae virginis et martyris tuae] natalicia colimus, per eius ad te e<xem>pla gradiamur. Per [Iesum Christum, Dominum nostrum].<sup>68</sup>

---

58 Sap VII, 30.

59 RBV: CAO 6042; VRB: CAO 6042a.

60 CAO 8202.

61 GRH, 124.

62 Mal III, 1.

63 CAO 8046.

64 CAO 3016.

65 GRH, 127.

66 CAO 4276.

67 CAO 3746.

68 GRH, 128.

IN PRIMO NOCTURNO

SUPER VENITE. INV Regem virginum.<sup>69</sup>

ANT Ingenua sum et ex spectabili genere, ut omnis p<aren>tela mea testatur.<sup>70</sup>

PSL Beatus vir. [Psl 1]

ANT Summa ingenuitas ista est, in qua servitus Christi <com>probatur.<sup>71</sup>

PSL Quare fremuerunt. [Psl 2]

ANT Ancilla Christi sum, ideo me ostendo servilem personam.<sup>72</sup>

PSL Domine, quid multiplicati. [Psl 3]

VSC Specie tua.<sup>73</sup>

LCT I Beatissimae martyris Aga<thae>, quae passa est in provincia <Si>ciliae in urbe Cathenensium sub Decio imperatore, ipso Decio <ter> consule, die Nonarum Februa<rii> recitamus historiam. Quinti<anus>, consularis Siciliae, audiens [f. 4va] s<anctam> opinionem virginis Deo dicata<e> | Agathae multifaria intentione quaerebat, ut ad eam pertingeret; <per> singula enim crimina mentis <suae> singulorum in se vitiorum excita<b>at affectus. Et ut poterat <pro> gloria saeculi concupiscens suam opinionem extendere, nobilis<si>mis ortam natalibus Dei famulam <fe>cit coartari, ut qui erat de <ge>nere ignotus, per hoc sonaret <a>pud aures vulgi, quod tantus <esse>t ac talis, qui possit etiam <s>pectabilium sibi subiugare <per>sonas.<sup>74</sup>

RSP Dum ingrederetur <bea>ta Agatha in carcerem, dixit ad <iu>dicem: Impie, crudelis et dire tiran<ne>, non es confusus amputare in femi<na> quod ipse in matre suxisti? VRS <Ego autem> habeo mamillas integras intus in <ani>ma mea, quas Domino consecravi. RPT Impie, crudelis ...<sup>75</sup>

LCT II <M>ultis autem, ut diximus, furiis <co>mprehensus beatam Agatham a <s>uis apparitoribus fecit coarta<ri> et tradidit eam cuidam matro<nae> nomine Aphrodisiae, quae habe<bat> novem filias turpissimas, <sicut> fuerat mater earum, [f. 4vb] ut per <tri>ginta dies blandientes ei <m>entem sanctam a bono proposito | revocarent. Quibus sancta Agatha dicebat: Mens mea supra petram solidata est, et in Christo fundata. Verba autem vestra venti sunt, promissiones vestrae pluviae sunt, terrores vestri flumina sunt. Quae quamvis impingant, fundamentum domus meae non poterit cadere, fundatum est enim supra petram. Haec autem dicens flebat cottidie et orabat, desiderans diversa pro Christi nomine supplicia sustinere.<sup>76</sup>

69 CAO 3333.

70 CAO 5053.

71 CAO 5053.

72 CAO 1393.

73 CAO 8201.

74 *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, vol. 1, A-I, a cura di Société des Bollandistes (Bruxellis: Socii Bollandiani, 1898–1899), 133. [BHL]

75 RSP: CAO 6546; VRS: CAO 6546a.

76 BHL, 133.

RSP Vidisti, Domine, et expectasti agonem meum, quomodo pugnavi in stadio, sed quia nolui oboedire mandatis principum, iussa sum in mamilla torqueri. VRS Propter veritatem et mansuetudinem et iusticiam. RPT Iussa sum in mamilla torqueri.<sup>77</sup>

LCT III Videns igitur Aphrodisia mentem eius immobilem permanere, abiit ad Quintianum et omnia nuntiavit ei. Tunc iratus Quintianus iussit eam ad secretarium suum adduci, et sedens in tribunali dixit ei: Cuius conditionis es? Agatha respondit: Non solum ingenua, sed ex spectabili genere, ut omnis parentela mea testatur. [...] <sup>78</sup>

Tabella 1: Contenuto del frammento

|        |     | AGNETIS<br>[...]<br><b>II noct.</b><br>[...] |              |
|--------|-----|--|--------------|
| f. 1ra | RSP | [Omnipotens adorande colende]                | GBEMVHRDFSL  |
|        | VRS | Ingressa Agnes                               | BEMVH        |
|        | LCT | Ingressa autem Agnes turpitudinis            |              |
|        | RSP | Ipsi sum desponsata                          | GBEMVHRDFSL  |
|        | VRS | Propter veritatem                            | GBE VHR      |
|        | LCT | Cum haec agerentur praefecti                 |              |
| f. 1rb | RSP | Induit [me] Dominus vestimento               | CGBEMVHRDFSL |
|        | VRS | Induit me Dominus cyclade                    | C BEMVHR     |
|        |     | <b>III noct.</b>                             |              |
|        | ANT | Cuius pulchritudine sol                      | GBEMVHRDFSL  |
| f. 1va | PSL | Domine quis habitabit                        |              |
|        | ANT | Christus circumdedit me                      | GBEMVHRDFSL  |
|        | PSL | Eruclavit                                    |              |
|        | ANT | Ipsi sum desponsata                          | GBEMVHRDFSL  |
|        | PSL | Deus, noster refugium                        |              |

77 RSP: CAO 7783; VRS: CAO 7783a.

78 BHL, 133.

|                  |     |   |              |
|------------------|-----|---|--------------|
|                  | VSC | Diffusa est gratia                              | C BE VHRD S  |
|                  | LCT | Fit repente concursus<br>populorum              |              |
| f. 1vb           | RSP | Iam corpus eius                                 | GBEMVHRDFSL  |
|                  | VRS | Ipsi sum desponsata                             | GBEMVHRDF    |
|                  | LCT | Praefectus dixit. In hoc<br>apparebit           |              |
| f. 2ra           | RSP | Pulchra facie sed pulchrior                     | CGBEMVHRDFSL |
|                  | VRS | Specie tua et pulchritudine                     | CGBE HRDFSL  |
|                  | LCT | Tunc beata Agnes expandens                      |              |
| f. 2va           | RSP | Mel et lac                                      | GBEMVHRDFSL  |
|                  | VRS | Ingressa Agnes                                  |              |
| <b>Laud.</b>     |     |   |              |
|                  | ANT | Ingressa Agnes turpitudinis                     | GBEMVHRDFSL  |
|                  | ANT | Mecum enim habeo custodem                       | GBEMVHRDFSL  |
|                  | ANT | Anulo suo subarravit me                         | GBEMVHRDFSL  |
|                  | ANT | Benedico te pater                               | CGBEMVHRDFSL |
|                  | ANT | Congaudete mecum                                | GBEMVHRDFSL  |
|                  | CPT | Qui gloriatur                                   |              |
|                  | VSC | Elegit eam Deus                                 | C EMV S      |
|                  | ANT | Beata Agnes in medio<br>flammarum               | GBEMVHRDFSL  |
| f. 2vb           | ORT | Omnipotens sempiternae Deus                     |              |
| <b>II Vesp.</b>  |     |   |              |
|                  | ANT | Ecce, quod concupivi                            | G EMVHRDFSL  |
|                  | ORT | Praesta, quaesumus, Domine,<br>mentibus nostris |              |
| <b>VINCENTII</b> |     |   |              |
|                  | ORT | Adesto, Domine,<br>supplicationibus nostris     |              |

**GAUDENTII EP.**

ORT Impetret, quaesumus, Domine,  
fidelibus tuis

**PURIFICATIO BVM**

[...]

**III noct.**

[...]

|              |     |   |              |
|--------------|-----|---|--------------|
| f. 3ra       | LCT | [...] qui natus est neque<br>immundam     |              |
|              | RSP | Felix namque est                          | BEMVHR FSL   |
|              | VRS | Ora pro populo                            | BEMVHR FSL   |
|              | LCT | Hostia haec turturis                      |              |
| f. 3va       | RSP | Gaude, Maria virgo                        | CGBEMVHRDFSL |
|              | VRS | Gabrihelem archangelum<br>credimus        | CGBEMVHRDFSL |
|              | VRS | Gloria, virtus, [et] gratia               | EM           |
|              | VSC | Responsum accepit Simeon                  |              |
| <b>Laud.</b> |     |   |              |
|              | ANT | Simeon iustus et timoratus                | CGBEM HRDFSL |
| f. 3vb       | ANT | Responsum accepit Simeon                  | CGBEMVHRDFSL |
|              | ANT | Accipiens Simeon puerum                   | CGBEMVHRDFSL |
|              | ANT | Tolle puerum et matrem                    | CG E VHRDF L |
|              | ANT | Revertere in terram Iudam                 | C E VHRDF L  |
|              | CPT | Ecce, ego mitto angelum meum              |              |
|              | VSC | Elegit eam Deus                           | C EMV S      |
|              | ANT | Cum inducerent puerum                     | CGBEMVHRDFSL |
|              | ORT | Omnipotens sempiterne Deus,<br>maiestatem |              |
| <b>Tert.</b> |     |   |              |
|              | CPT | Ego quasi vitis fructificavi              |              |
|              | RBR | Ave Maria, gratia plena                   | F            |

|                      |     |   |              |
|----------------------|-----|---|--------------|
|                      | VRB | Benedicta tu in mulieribus                      | F            |
|                      | VSC | Elegit eam Deus                                 | C EMV S      |
|                      | ORT | Omnipotens sempiterne                           |              |
| <b>Sext.</b>         |     |   |              |
|                      | CPT | Ego mater pulchrae dilectionis                  |              |
| f. 4ra               | RBR | Elegit eam Deus                                 |              |
|                      | VRB | Et in tabernaculo                               |              |
|                      | VSC | Adiuuabit eam Deus                              | CGBEMVHRD SL |
|                      | ORT | Protege, Domine, famulos tuos<br>subsidiis      |              |
| <b>Non.</b>          |     |   |              |
|                      | CPT | Sapientia vincit malitiam                       |              |
|                      | RBR | Adiuuabit eam Deus                              | H S          |
|                      | VRB | Deus in medio eius                              | H S          |
|                      | VSC | Speciosa facta est                              | D SL         |
|                      | ORT | Omnipotens sempiterne                           |              |
| <b>II Vesp.</b>      |     |   |              |
|                      | CPT | Ecce, ego mitto angelum                         |              |
|                      | VSC | Elegit eam Deus                                 | C EMV S      |
|                      | ANT | Hodie Maria virgo puerum                        | E R          |
|                      | ORT | Perfice in nobis, quaesumus,<br>Domine, gratiam |              |
| <b>BLASII</b>        |     |   |              |
| f. 4rb               | ORC | Plebs tua, Domine, beati<br>sacerdotis          |              |
| <b>AGATHAE Vesp.</b> |     |   |              |
|                      | ANT | Mentem sanctam, spontaneam                      | BEMVHRDFSL   |
|                      | ORT | Deus, qui inter cetera potentiae                |              |
| <b>I Noct.</b>       |     |   |              |

|        |     |  |              |
|--------|-----|--|--------------|
|        | INV | Regem virginum*                          | CGBEMVH DFSL |
|        | ANT | Ingenua sum et ex spectabili genere      | GBEMVHRDFSL  |
|        | PSL | Beatus vir*                              |              |
|        | ANT | Summa ingenuitas ista est                | GBEMVHRDFSL  |
|        | PSL | Quare fremuerunt*                        |              |
|        | ANT | Ancilla Christi sum                      | GBEMVHRDFSL  |
|        | PSL | Domine, quid multiplicati*               |              |
|        | VSC | Specie tua*                              | C BEMVHRD SL |
|        | LCT | Beatissimae martyris Agathae, quae passa |              |
| f. 4va | RSP | Dum ingrederetur beata Agatha            | GBEMVHRDFSL  |
|        | VRS | [Ego] habeo mamillas                     | GBEMVHRDFSL  |
|        | LCT | Multis autem, ut diximus                 |              |
| f. 4vb | RSP | Vidisti, Domine, et expectasti           | GBEMVHRDFSL  |
|        | VRS | Propter veritatem                        | GBEMVHRDFSL  |
|        | LCT | Videns igitur Aphrodisia mentem eius     |              |

Sigle

|     |                                  |     |                               |
|-----|----------------------------------|-----|-------------------------------|
| ANT | <i>Antiphona</i>                 |     |                               |
| CPT | <i>Capitulum</i>                 |     |                               |
| INV | <i>Antiphona ad invitatorium</i> |     |                               |
| LCT | <i>Lectio</i>                    |     |                               |
| ORC | <i>oratio collecta</i>           |     |                               |
| ORT | <i>Oratio</i>                    |     |                               |
| PSL | <i>Psalmus</i>                   |     |                               |
| RBR | <i>Responsorium breve</i>        | VBR | <i>Versus responsum breve</i> |
| RSP | <i>Responsorium</i>              | VRS | <i>Responsorium versiculi</i> |
| VSC | <i>Versiculus</i>                | RSC | <i>Responsum versiculi</i>    |

## Fonti citate e bibliografia

### Fonti

- Bologna, Biblioteca della Musica, Q.3, F 48.  
 Mantova, Biblioteca Teresiana, Pergamene sciolte, Cartella II, fasc. 5.  
 San Gallo, Stiftsbibliothek, cod. 387.  
 San Gallo, Stiftsbibliothek, cod. 413.  
 San Gallo, Stiftsbibliothek, cod. 414.  
 Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. 14872, ff. 47–84.  
 Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. 7018.

- Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*. Volume 1, A–I, a cura di Société des Bollandistes. Bruxellis: Socii Bollandiani, 1898–1899. [BHL]  
 Deshusses, Jean, a cura di. *Le sacramentaire grégorien: Ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits*. Edition comparative. Volume I, *Le sacramentaire, le supplément d'Aniane*. Spicilegium Friburgense 16. Fribourg: Editions Universitaire, 1971. [GrH]  
 Migne, Jacques-Paul, a cura di. *Sancti Ambrosii Mediolanensis episcopi opera omnia: Tomi secundum et ultimi pars posterior*. Patrologiae cursus completus, Series Latina XVII. Parigi: Jacques-Paul Migne, 1845. [PL XVII]  
 Migne, Jacques-Paul, a cura di. *Venerabilis Bedae, Anglo-Saxonis presbyteri, opera omnia: Tomus quintus*. Patrologiae cursus completus, Series Latina XCIV. Parigi: Jacques-Paul Migne, 1862. [PL XCIV]  
 Mohlberg, Kunibert, a cura di. *Das fränkische Sacramentarium Gelasianum in alamannischer Überlieferung (Codex Sangall. No. 348): St. Galler Sakramentar-Forschungen I*. Liturgiegeschichtliche Quellen 1/2. Münster: Aschendorff, 1918. [GeS]

### Bibliografia

- Batifol, Pierre. *Histoire du bréviaire romain*. Parigi: Alphonse Picard et Fils, 1893.  
 Baudot, Jules. *Le bréviaire romain: Ses origines, son histoire*. Parigi: Librairie Bloud et Cie, 1907.  
 Bäumer, Suitbert. *Histoire du bréviaire*. Parigi: Letouzey et Ané, 1905.  
 Callewaert, Camille. *Liturgicae Institutiones*. Volume 2, *De Breviarii Romani Liturgia*. Bruges: Romanitas Press, 1939.  
 Di Viesti, Pasquale. *Catalogo degli incunaboli della Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova*. Firenze: Leo S. Olshki, 2017.  
 Fiala, Virgil E., e Wolfgang Irtenkauf. *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*. Volume 3, *Codices breviarii*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1977.  
 Gy, Pierre-Marie. “La mise en page du bréviaire.” In *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, a cura di Henri-Jean Martin e Jean Vezin, 113–120. Parigi: Promodis, Editions du Cercle de la librairie, 1990.  
 Gy, Pierre-Marie. “Les premiers bréviaires de Saint-Gall (deuxième quart du XIe s.)” In *Liturgie: Gestalt und Vollzug; Festschrift für Joseph Pascher zur Vollendung seines 70. Geburtsjahres*, a cura di Walter Dürig, 104–113. Monaco: Hueber Verlag, 1963.  
 Huglo, Michel. *Les livres de chant liturgique*. Turnhout: Brepols, 1988.  
 Leroquais, Victor. *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*. 5 volumi. Parigi: V. Leroquais, 1934.



- Leroquais, Victor. *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*. Volume *Planches*. Parigi: V. Leroquais, 1934.
- Palazzo, Éric. “Genèse et développement du bréviaire.” In *Histoire des livres liturgiques: Le Moyen Âge; Des origines au XIIIe siècle*. Parigi: Beauchesne, 1993.
- Righetti, Mario. *Storia Liturgica*. Volume 2, *L'anno liturgico: Il Breviario*. Milano: Ancora, 1955.
- Salmon, Pierre. *L'Office divin au Moyen Âge: Histoire de la formation du bréviaire du IXe au XVIe siècle*. Parigi: Éditions du Cerf, 1959.
- Snoj, Jurij. “Music Fragments from Slovenia: Towards a Reconstruction of the Medieval Plainchant Manuscript Production.” *Disiecta Membra Musicae: Studies in Musical Fragmentology*, a cura di Giovanni Varelli, 97–115. Berlino: De Gruyter, 2020. <https://doi.org/10.1515/9783110717884-005>.
- Van Dijk, Stephen Joseph Peter, e Joan Hazelden Walker, a cura di. *The Origins of the Modern Roman Liturgy: The Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the Thirteenth Century*. Edinburgh: Newman, 1960.
- Varelli, Giovanni. “Aspects of Visuality in Nonantolan Music Script.” In *Von der Oralität zum SchriftBild: Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.–11. Jh.)*, a cura di Matteo Nanni e Kira Henkel, 105–122. Paderborn: Brill/Fink, 2020.
- Varelli, Giovanni. “Musical Notation and Liturgical Books in Late Carolingian Nonantola.” Diss. dottorale, University of Cambridge, 2017.
- Varelli, Giovanni. “On Design, and the Historiography of Early Music Scripts.” In *Scriptor, Cantor & Notator: The Materiality of Sound in Chant Manuscripts*, a cura di Jean-François Goudesenne, Elsa De Luca e Ivan Moody. Turnhout: Brepols, 2023.
- Zerfaß, Alexander. “Das Brevier: Notizen zur Frühgeschichte einer kompositen Buchgattung des Stundengebets.” In *On the Typology of Liturgical Books from the Western Middle Ages*, a cura di Andrew J. M. Irving e Harald Buchinger, 591–604. Münster: Aschen-dorff Verlag, 2023.

## POVZETEK

**K zgodovini notiranega brevirja iz 11. stoletja:  
Fragment iz mantovske knjižnice Biblioteca Teresiana**

Preučevanje fragmentov srednjeveških rokopisov, tj. fragmentologija, lahko zlasti v primeru odkritja redkega ali nenavadnega gradiva daje plodne rezultate. Pogosto za muzikologe ali liturgike ni toliko zanimiva sama vsebina, temveč način, kako je ta strukturirana in organizirana na strani rokopisa in tudi v okviru širše kompilacije. Med liturgičnimi knjigami je brevir tista knjiga, ki vsebuje največje število različnih besedil, vključno z molitvami, lekcijami in spevi. Za zgodnje primere te vrste knjig, ki segajo v sredino 11. stoletja, je značilna uporaba enega samega stolpca. Fragment dveh bifolijev iz tretje četrtine 11. stoletja, ki se je ohranil v Terezijanski knjižnici (Biblioteca Teresiana) v Mantovi, pa je zapisan v dveh stolpcih. Fragment vsebuje tudi glasbeno notacijo, zaradi katere je tudi eden od najzgodnejših primerov notiranega brevirja. Pričujoča razprava, ki je nastala kot *hommage* znanstvenoraziskovalni dejavnosti prof. Jurija Snoja, predstavlja pomen mantovskega fragmenta v kontekstu drugih zgodnjih primerov notiranih brevirjev. Na podlagi analize glasbene notacije in pisave besedila se kot možno območje nastanka brevirja kaže severna (zahodna) Italija. Razpravo zaključuje transkripcija liturgične vsebine fragmenta.

## ABOUT THE AUTHOR

**GIOVANNI VARELLI** ([giovanni.varelli@unipv.it](mailto:giovanni.varelli@unipv.it)) is Associate Professor of Early Medieval Music at the University of Pavia. After his PhD at the University of Cambridge, Varelli was Research Fellow in Music at the University of Oxford and Marie Skłodowska-Curie Fellow at the University of Trento. He was visiting Fellow at the universities of Würzburg, Regensburg, and Harvard Villa 'I Tatti'. He is the Principal Investigator of the European Research Council-funded five-year project SCRIBEMUS – Scribes of Musical Cultures: Decoding Early Technologies of Music Writing in Latin Europe (c. 900–1100).

## O AVTORJU

**GIOVANNI VARELLI** ([giovanni.varelli@unipv.it](mailto:giovanni.varelli@unipv.it)) je izredni profesor za zgodnj srednjeveško glasbo na Univerzi v Pavii. Po doktoratu na Univerzi v Cambridgeu je bil raziskovalec na področju glasbe na Univerzi v Oxfordu in štipendist Marie Skłodowska-Curie na Univerzi v Trentu. Kot raziskovalec je Varelli gostoval tudi na univerzah v Würzburgu in Regensburgu ter v harvardski Villi 'I Tatti'. Je vodja petletnega raziskovalnega projekta SCRIBEMUS – Pisarji glasbenih kultur: Dekodiranje zgodnjih tehnologij zapisovanja glasbe v latinski Evropi (c. 900–1100), ki ga financira Evropski raziskovalni svet (ERC).





DOI: 10.4312/mz.59.1-2.45-67  
UDK 783.51(410.126)"10":27-528.5

# The Proper Office for St Pancras (Pancratius) in the Cluniac Breviary-Missal of Lewes, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 369

David Hiley

*University of Regensburg*

## ABSTRACT

A plainchant office (*historia*) for St Pancras was composed for the Cluniac monastery dedicated to the saint at Lewes, Sussex, England. The style of its Latin texts and melodies suggests a date close to the foundation of the monastery in 1077.

**Keywords:** plainchant, saints' offices, *historiae*, Cluniac

## IZVLEČEK

Svetniški koralni oficij (*historia*) za sv. Pankracija je bil komponiran za clunijski reformirani samostan, posvečen temu svetniku v Lewesu (Sussex, Anglija). Slog njegovih latinskih besedil in melodij kažeta na to, da je oficij nastal približno v času ustanovitve samostana leta 1077.

**Ključne besede:** liturgično enoglasje, svetniški oficiji, *historiae*, clunjski brevir

## St Pancras and the Priory of Lewes

As is well known, numerous saints venerated in the medieval church were martyrs who had lost their lives during the persecution of Christians from the late third century onward, culminating in the Great Persecution of 303 under Emperor Diocletian, and ending with Emperor Constantine's acceptance of Christianity in 313. The cult of many martyrs remained a local or regional phenomenon, while for others the passage of their relics to different areas spread their veneration far from their original home. Wherever they were celebrated, the composition of proper chants for the Hours of the Divine Office would emphasize the special solemnity of their feast day. Such cycles of chants, known as *historiae*, marked the importance of the saint to a greater degree than the more usual practice of using chants from the Commune Sanctorum.

Jurij Snoj, to whom this essay is dedicated, edited two *historiae* fully typical of the genre, for saints martyred in Aquileia: the office of Hellarus and Tacianus (martyred in 284), and the office of saints Cancius, Cancianus, Cancianilla and Prothus (martyred about 290).<sup>1</sup> The transmission of their offices remained characteristic of the area where they died. The office of St Pancras discussed here is of the other type, created for the veneration of a saint far removed from the place where he died. According to legend, the fourteen-year-old Pancras was brought by his uncle Dionysius from Phrygia to Rome, where they became Christians and suffered death as martyrs in the year 303 or 304.<sup>2</sup> Pancras' body was buried in the catacombs; Pope Symmachus (498–514) later erected a basilica dedicated to the saint. In the course of the conversion of the Anglo-Saxons in the seventh century, relics of St Pancras came to Britain. The earliest witness to this is Bede, in his *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (completed 731). He relates how Pope Vitalian, in a letter to King Oswiu of Northumbria dated 655, says he is sending relics to Oswiu. The priest Wighard had travelled from England to Rome to be consecrated archbishop, but had unfortunately died there. Vitalian writes: "We are deeply distressed that he should have died. [...] We have directed, however, that blessings of the Saints – that is, relics of the blessed Apostles Peter and Paul, and of the holy martyrs Laurence, John and Paul, Gregory, and Pancras – be given to the bearers of this letter for delivery to your Excellency."<sup>3</sup> However, later accounts indicate an earlier date for

1 Jurij Snoj, ed., *Two Aquileian Poetic Offices*, Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies 65/8 (Ottawa, Canada: Institute of Mediaeval Music, 2003).

2 *Acta Sanctorum: Maii*, vol. 3 (Antwerp, 1680), 17–22. Feast day is 12 May, which is the same as that of the (unrelated) Nereus and Achilleus. For further texts see the references in *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis* [BHL], Subsidia hagiographica 6 (Brussels: Société des Bollandistes, 1898–1899, repr. 1992), nos. 6420–6428.

3 *Bede: A History of the English Church and People*, trans. Leo Shirley-Price, rev. R. E. Latham (London: Penguin Books, 1968), 200. Bede's Latin text from Book 3, chapter 29: "[...] valde

the veneration of Pancras, specifically in Canterbury. According to the late fourteenth-century chronicler William Thorne, the first church which St Augustine erected in Canterbury was dedicated to Pancras, which implies the presence of the saint's relics.<sup>4</sup> (The ruins of the church may still be seen in the grounds of the later Benedictine abbey dedicated to Augustine, also ruined.) If this were true, one would expect Bede to have reported it, so perhaps it is a pious later invention. In fact, when Bede writes of the time when Augustine came to Canterbury, he describes how "an old church, built in honour of Saint Martin during the Roman occupation of Britain," was the first church where Augustine and his followers assembled "to sing the psalms, to pray, to say Mass, to preach and to baptise [...]."<sup>5</sup>

We have no evidence that a proper office for Pancras was sung in Canterbury, although it is possible that one such has been lost.<sup>6</sup> Instead, we find one in a breviary-missal from the Cluniac priory of St Pancras in Lewes, near the south coast of England in the county of Sussex. The priory was founded by William de Warenne, an important follower of Duke William of Normandy. He fought at the Battle of Hastings in 1066 and was rewarded by William, now King of England, with extensive lands. Like the king himself, William de Warenne was a supporter of the Cluniac Benedictines. He and his wife Gundrada made a pilgrimage to Rome, visiting Cluny on the way. They had resolved to found a priory on their lands in Sussex and requested Abbot Hugh of Cluny to send monks. Lanzo and three others were the first monks of the new foundation.<sup>7</sup> According to the foundation charter, William gave them an already existent church dedicated to St Pancras: "[...] quae fuit ab

---

sumus contristati, cum hic esset defunctus. Uerumtamen gerulis harum nostrarum litterarum uestris missis, et beneficia sanctorum, hoc est reliquias beatorum apostolorum Petri et Pauli, et sanctorum martyrum Laurentii, Iohannis, et Pauli, et Gregorii, atque Pancratii eis fecimus dari, uestrae excellentiae profecto omnes contradendas." Charles Plummer, ed., *Venerabilis Baedae Historiam Ecclesiasticam Gentis Anglorum, Historiam Abbatum, Epistolam ad Ecgberctum una cum Historia Abbatum Auctore Anonymo* (Oxford: Clarendon Press, 1896), 198.

4 Willelmus Thorne, *Chronicon S. Augustini Cantuariensis*, ed. Roger Twysden, *Historiae anglicanae scriptores: Ex vetustis manuscriptis nunc primum in lucem editi* X (London, 1652), col. 1760. See the article on St Augustine's abbey in "Houses of Benedictine Monks: The Abbey of St Augustine, Canterbury," in: William Page, ed., *A History of the County of Kent*, vol. 2 (London: Victoria County History, 1926), 126–133. *British History Online*, <http://www.british-history.ac.uk/vch/kent/vol2/pp126-133>.

5 Bede, *A History* (see fn. 3), Book I, chapter 26, also chapter 33, where no saint's name is mentioned.

6 The saints' offices known to have been written in Canterbury are for Dunstan (by Osbern, late eleventh century), Mildred (by Goscelin, also late eleventh century), and possibly Mellitus. The customary of St Augustine's abbey (Edward Maunde Thompson, ed., *Customary of the Benedictine Monasteries of Saint Augustine, Canterbury, and Saint Peter, Westminster*, 2 vols., Henry Bradshaw Society 23 and 28, London 1902 and 1904) is not concerned with the liturgy of individual feast days or commemorations.

7 David Knowles, *The Monastic Order in England*, second ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1966), 151–153. See also the chart of the derivation of Cluniac houses in England, [723].

antiquo tempore in honore sancti Pancratii [...].”<sup>8</sup> The date of the new foundation is usually given as 1077.

### The Manuscript of the Office and a List of the Chants for St Pancras

The notated breviary-missal of Lewes in which the proper office for St Pancras survives is now manuscript 369 in the Fitzwilliam Museum, Cambridge (henceforth Fitzwilliam 369), written in the late thirteenth or early fourteenth century. The manuscript is one of the most important documents of liturgical chant from a Cluniac Benedictine house. In 1935 Victor Leroquais gave an account of its composition and significance, and a complete, detailed inventory of the manuscript was published by Bryan Gillingham in 2008. A short article by Stephen Holder of 1985 singled out the offices for Thomas of Canterbury and Pancras for special mention.<sup>9</sup> More could undoubtedly be written about the manuscript and its relations with other sources, but the present article limits itself to remarks on the unique office for St Pancras.

The office for Pancras in Fitzwilliam 369 stands out somewhat because it is the only one in the book for a ‘local’ saint. The office for Thomas of Canterbury *Pastor cesus in gregis medio* (fol. 105r) is present in full, but veneration for Thomas had already become international by the early thirteenth century. The feast days of the abbots of Cluny are naturally to be found in the *Sanctorale*, but only chants from the *Commune Sanctorum* are specified: for Hugo (fol. 344v), Maiolus (353r) and Odo (445v). These, together with the special cycle for the Feast of the Transfiguration attributed to Abbot Peter the Venerable of Cluny (386v), mark the book as Cluniac. For martyrs we find only widely-known chant cycles: for Fabian and Sebastian (313v), Vincent (317r), John and Paul (363r), Lawrence (390v) and Maurice (417r). For others, the *Commune* chants suffice.

- 
- 8 William Dugdale, *Monasticon Anglicanum* (London, 1655), 615 [new enlarged edition by John Caley, Henry Ellis, and Bulkeley Bandinell, vol. V (London: James Bohn, 1825), i, 12]. The text is reproduced by Leroquais (see below note 9), 13, and Gillingham (see below note 9), xiv–xv. It is also possible that the discussions about the promotion of monasticism in England known to have taken place between King William, Archbishop Lanfranc of Canterbury and William de Warenne may have resulted in the translation of Pancras relics from Canterbury to Lewes. The narrative concerning an older church of St Pancras in Lewes echoes the account by Bede of Augustine’s restoration of a church in Canterbury dating back to Roman times (Bede, *A History*, Book I, chapters 26 and 33).
- 9 Victor Leroquais, *Le Bréviaire-missel du prieuré clunisien de Lewes* (Paris: Georges Andrieux, 1935); Bryan Gillingham, *Indices to Cambridge, Fitzwilliam Museum MS 369*, *Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies* 89 (Ottawa, Canada: Institute of Mediaeval Music, 2008); Stephen Holder, “The Noted Cluniac Breviary-Missal of Lewes: Fitzwilliam Museum Manuscript 369,” *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society* 8 (1985): 25–32. See also the description of the book by Phyllis M. Giles in: Iain Fenlon, ed., *Cambridge Music Manuscripts 900–1700* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 57–59.



The chants, prayers and lessons for Pancras are copied on fols. 349r–352v, first Mass and Vespers on the eve of the feast, then Matins, Lauds and Prime on the day itself, Mass, Sext, None and Second Vespers. Later in the book (fols. 428r and 430r) we find rubrics and chant incipits for a secondary feast “In excepcione reliquiarum sancti Pancracii,” that is, his Translation (20 October), and its octave.<sup>10</sup>

The cycle of chants for the office hours is given in Table 1. It will be seen that most of the chants are arranged in a numerical series according to their mode: the first eight Matins antiphons are in modes 1–8, the Lauds antiphons in modes 1–5; the first eight responsories are in modes 1–3, 2, 5–8, where the fourth responsory departs from the numerical order.<sup>11</sup> All mode 6 chants are notated a fifth higher than is traditional, with final on *c* instead *F*. (This is a common English practice.) In Table 1 the letter *t* (= transposed) is added to the number of the mode.

One other feature may be mentioned here. As Holder pointed out, nearly all the responsory verses replace the traditional verse tone with a new melody: this is indicated in the table by the word ‘new’. Other verses modify the traditional tone, in most cases so that it ends on the *finalis* of the mode: this is indicated in the table by the letters ‘mod’.

Table 1: The office of St Pancras in Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 369

Abbreviations:

1V First Vespers, M Matins, L Lauds, 2V Second Vespers

A Antiphon, Am Magnificat antiphon, Ac Canticle antiphon, Ab Benedictus antiphon

H Hymn, R Responsory, V Verse

| no.                  | position |   | mode   | range |
|----------------------|----------|---|--------|-------|
| <b>FIRST VESPERS</b> |          |   |        |       |
| 1                    | 1V-A1    | <i>Laudis sacrificium summe</i>                   | 1      | C–d   |
| 2                    | 1V-A2    | <i>Glorioso martyri Pancracio</i>                 | 2      | A–a   |
| 3                    | 1V-A3    | <i>Assit igitur vobis virtus</i>                  | 5      | F–f   |
| 4                    | 1V-A4    | <i>Ut semper et ubique vigilemus</i>              | 6t     | F–g   |
| 5                    | 1V-R     | <i>Verbum patris summi vera V. Ut tue dextera</i> | 6t new | F–a   |
| 6                    | 1V-H     | <i>Beate martyr prospera</i>                      | 1      | C–a   |

10 Gillingham, 369–374, 547–553, and 555–556. The Translation feast is not entered in the calendar at the front of the manuscript.

11 It also has a very restricted tonal range, which might be classified as either mode 1 or mode 2. One wonders whether this responsory replaces an earlier one in mode 4 with wider compass.

|                       |       |   |        |         |
|-----------------------|-------|---|--------|---------|
| 7                     | 1V-Am | <i>Sancti martyris Pancracii prevenientes festum</i>    | 8      | C-f     |
| <b>MATINS</b>         |       |   |        |         |
| 8                     | M-I   | <i>In sancti Pancracii sollempnitate</i>                | 2      | C-bflat |
| 9                     | M-HI  | <i>Dei testis egregius agonista Pancracius</i>          | 2      | C-a     |
| <b>First Nocturn</b>  |       |   |        |         |
| 10                    | M-A1  | <i>Fervente nimium procella</i>                         | 1      | C-bflat |
| 11                    | M-A2  | <i>Namque Cornelium papam</i>                           | 2      | A-bflat |
| 12                    | M-A3  | <i>Teneri penis affligi Christiani</i>                  | 3      | D-c     |
| 13                    | M-A4  | <i>Tentus ligatur ligatus</i>                           | 4      | C-bflat |
| 14                    | M-A5  | <i>Quem verbis huiusmodi</i>                            | 5      | F-d     |
| 15                    | M-A6  | <i>Audi fili te diligentem</i>                          | 6t     | G-f     |
| 16                    | M-R1  | <i>Tempore Diocletiani sevissimi V. Deo soli parare</i> | 1 mod  | C-d     |
| 17                    | M-R2  | <i>Eodem tempore puer Pancracius V. Arbore fidei</i>    | 2 mod  | A-bflat |
| 18                    | M-R3  | <i>Suscepto atque baptizato V. Dolens infelix</i>       | 3 new  | C-e     |
| 19                    | M-R4  | <i>Dum hec agerentur V. Dum Christi miles</i>           | 2 new  | C-bflat |
| <b>Second Nocturn</b> |       |   |        |         |
| 20                    | M-A7  | <i>Si michi dilecte fili dederis</i>                    | 7      | F-f     |
| 21                    | M-A8  | <i>Si mea dicta non curas</i>                           | 8      | D-c     |
| 22                    | M-A9  | <i>Miles Christi nobili progenie</i>                    | 2      | A-g     |
| 23                    | M-A10 | <i>Etenim promissa refutavit</i>                        | 3      | C-bflat |
| 24                    | M-A11 | <i>Ubi vero princeps se decideri</i>                    | 5      | F-f     |
| 25                    | M-A12 | <i>Sic sanctus migravit ad Christum</i>                 | 6t     | G-g     |
| 26                    | M-R5  | <i>Insanus princeps sic alloquitur V. Audi que dux</i>  | 5 new  | F-g     |
| 27                    | M-R6  | <i>Nobili progenie sanctis V. Amplexens per Christo</i> | 6t new | G-aa    |
| 28                    | M-R7  | <i>Tunc imperator non se ferens V. Videns iuvenem</i>   | 7 new  | F-g     |

|                       |       |   |        |         |
|-----------------------|-------|---|--------|---------|
| 29                    | M-R8  | <i>Martyr gloriose Pancrati V. Exaudiat te orationem</i>                  | 8 mod  | D-f     |
| <b>Third Nocturn</b>  |       |   |        |         |
| 30                    | M-Ac  | <i>Iam vere sine tempore</i>  | 8      | D-e     |
| 31                    | M-R9  | <i>Sancti martyris Pancracii celebrantes V. Qua cuncta creantur</i>       | 2 new  | A-bflat |
| 32                    | M-R10 | <i>Presentus vite contemptor V. Ut in celis tecum terram</i>              | 5 new  | F-a     |
| 33                    | M-R11 | <i>Ihesu fili dei cuius precepto V. Te corde te labiis</i>                | 6t new | G-a     |
| 34                    | M-R12 | <i>Cum iubilo cordis precibus V. Patrociniis sancti martyris</i>          | 8 new  | C-f     |
| <b>LAUDS</b>          |       |   |        |         |
| 35                    | L-A1  | <i>Gloriose martyr Pancrati condescende</i>                               | 1      | C-d     |
| 36                    | L-A2  | <i>Adesto pater alme adesto nobis</i>                                     | 2      | A-b     |
| 37                    | L-A3  | <i>Ne superbus nos teneat</i>   | 3      | D-d     |
| 38                    | L-A4  | <i>Eterne sub tempore noctis</i>  | 4      | C-bflat |
| 39                    | L-A5  | <i>Ut omni obstaculo</i>  | 5      | F-f     |
| 40                    | L-R   | <i>Sancte martyr Pancrati preces nostras V. Ut sine fine tecum regnum</i> | 4      | A-bflat |
| 41                    | L-Ab  | <i>Magni patris Pancracii quem tyranni</i>                                | 7      | F-g     |
| <b>SECOND VESPERS</b> |       |   |        |         |
| 42                    | 2V-R  | <i>O benigne pater Pancrati servulos V. Ut domini Christi conspectu</i>   | 5 new  | F-g     |
| 43                    | 2V-Am | <i>O martyr preces tuorum attende</i>                                     | 6t     | G-g     |

The only other source for chants from this office is a processional from the priory of Castle Acre in Norfolk, manuscript 158.926.4e of the Castle Museum, Norwich.<sup>12</sup> The priory was founded from Lewes in 1089, once again by William de Warenne (dedicated to Mary, Peter and Paul, rather than Pancras). In fact only five chants are found there, as one would expect in a processional. Four of them are responsories: nos. 8, 11 and 12 of Matins and the Lauds responsory. One responsory appears among the Rogation chants, two on the

12 Inventory by Malcolm Floyd, "Processional Chants in English Monastic Sources," *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society* 13 (1990): 19-23.

main feast day,<sup>13</sup> and two more for the Translation. The long processional antiphon *Rex martirum* and its verse are mainly addressed to Christ, with Pancras invoked toward the end. This chant does not appear in Fitzwilliam 369. The chants are listed in Table 2.

Table 2: Chants for St Pancras in Norwich, Castle Museum, ms. 158.926.4e

|                                      |      |   |   | position in<br>Fitzwilliam 369 |
|--------------------------------------|------|---|---|--------------------------------|
| “Tercia die<br>rogationum”           | 61r  | R | <i>Cum iubilo cordis V. Patrociniis<br/>sancti martiris</i>   | M-R12                          |
|                                      | 93r  | R | <i>Cum iubilo cordis</i> (incipit)                            |                                |
| “In festivitate<br>sancti Pancratii” | 93r  | R | <i>Martir gloriose Pancrati</i><br>(without V.)               | M-R8                           |
|                                      | 94v  | A | <i>Rex martirum Christe</i><br><i>V. O benigne redemptor</i>  | -                              |
|                                      | 118r | R | <i>Ihesu fili dei cuius precepto</i><br>(without V.)          | M-R11                          |
| “In excepcione<br>sancti Pancracii”  | 118v | R | <i>Sancte martyr Pancrati preces<br/>nostras</i> (without V.) | L-R                            |

Although the sources from Lewes and Castle Acre are from the thirteenth and fourteenth centuries, the style of the chants for Pancras suggests an earlier date of composition, perhaps at the time of the priory’s foundation towards the end of the eleventh century, or in the early twelfth century. In what follows I shall try to set out the considerations which might have determined the choice and style of the chant texts and their melodies.

## The Chant Texts

Once it had been decided to celebrate the feast in an especially solemn way, that is, going beyond the employment of Commune chants, it would have been natural to turn to the *vita* of the saint for material.<sup>14</sup> The chant texts need not repeat everything in the *vita*. Extracts from the *vita* were recited in the lessons of Matins,<sup>15</sup> and also during meals in the refectory. In the chants of the Pancras

13 After the first two responsories at the main feast, the antiphon *Regina celi letare* for the Blessed Virgin Mary is given in full.

14 For the standard account see *Acta Sanctorum: Maii*, vol. 3 (Antwerp, 1680), 17–20 (introduction), 21–22 (text). Bibliographical information in *Bibliotheca hagiographica latina*, 928–929.

15 In Fitzwilliam 369 only short extracts are given as Lessons 1–8. In Benedictine usage the ninth lesson was preceded by a gospel reading, and lessons 10–12 were usually homilies on the gospel. At this point in the Pancras office in Fitzwilliam 369 we find short extracts from Homily 27 in Book

office, only the antiphons and responsories of Matins refer to the life and death of the saint. Those of Vespers and Lauds are directed to God, Christ and the saint, as prayers for intercession or songs of praise.

All the Latin texts are in prose. They do not use hexameter or other traditional Latin metres, which were often employed in offices of the eleventh and early twelfth centuries. Nor are they formed in the rhythmic rhyming verse which became popular from the late twelfth century onwards.<sup>16</sup> (The office for Thomas of Canterbury *Pastor cesus in gregis medio*, composed by Benedict of Peterborough shortly after the murder of Archbishop Thomas in 1170, is typical of the new direction.) In many of the texts, however, the prose is rhymed or at least assonant. Here, for example, are the texts of the first, third and twelfth Matins antiphons. Events described at greater length in the *vita* are here summarized in elegant pairs of phrases.

*Fervente nimium procella persecucionis  
puer Pancracius cultum vere suscepit religionis.  
Alleluya alleluya.*

(When the storm of persecution raged beyond measure, the boy Pancras adopted the worship of true religion. Alleluia, alleluia.)

*Teneri penis affligi Christiani iubentur  
cum quibus Pancracius tenetur.  
Alleluya.*

(The Christians were ordered to be arrested and suffer punishments, along with whom Pancras was arrested. Alleluia.)

*Sic sanctus migravit ad Christum  
quem se gaudebat habere dominum et amicum.  
Alleluya.*

(And so the saint crossed over to Christ whom he rejoiced to have as his Lord and friend. Alleluia.)<sup>17</sup>

---

II of the *Homilia in Evangelia* of St Gregory as Lessons 9–12 (see Gregory the Great, *Homilia in Evangelia*, ed. J. P. Migne, *Patrologia Latina* 76 (Paris, 1849), and also with German translation *Evangelienhomilien*, ed. Michael Fiedrowicz, *Fontes Christiani* 28 (Freiburg: Herder, 1998)).

16 David Hiley, “The Music of Prose Offices in Honour of English Saints,” *Plainsong and Medieval Music* 10 (2001): 23–37, and, with greater precision about the texts, Henry Parkes, “The Composition of English Saints’ Offices in the Tenth and Eleventh Centuries,” in *Papers Presented at 15th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus, 23–29 August 2009, Dobogókő, Hungary*, eds. Barbara Haggh-Huglo, Debra Lacoste, and Nicolas Bell (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2012), 629–647.

17 These and other translations by Henry Howard. The texts and musical transcriptions are part of my forthcoming edition *English Saints’ Offices* in the series *Early English Church Music*.

Nearly all the Matins antiphons are of this type. In fact it is not difficult to put together two short statements with the same ending, the same declension for a noun or the same conjugation for a verb. The same may be said of the longer responsory texts: over half of them are in rhyming or assonant prose. This technique means that exact quotations from the *vita* of the saint are unlikely. Responsory 7 refers to the *vita* a little more closely than the others; assonance is hardly present:

*Tunc imperator non se ferens a tali puero sic derideri  
Cum capitali sententia puniri precepit.  
Alleluia.  
V. Videns iuvenem  
de Christi tropheo exultantem  
(Cum capitali sententia puniri precepit.  
Alleluia.)*

(Then the emperor, being unable to bear being thus scorned by a young man such as this, ordered him to be punished with a sentence of death. Alleluia.

V. Seeing the young man exulting at Christ's triumph, he ordered him to be punished with a sentence of death. Alleluia.)

The corresponding sentence in the *vita* reads as follows (words used in the responsory are printed bold):

*Tunc jussit eum Diocletianus **Imperator** duci in viam Aureliam,  
& ibi **capitalem** subire **sententiam**:  
quia turpe illi fuit ut **a tali puero** superaretur & debonestaretur.*

The texts of the chants at First Vespers, Lauds and Second Vespers, as already stated, do not refer to the *vita*, but are addressed to God, Christ or the saint himself. The last chant of all, the Magnificat antiphon at Second Vespers (with three assonant phrases), returns to the most important reason for venerating Pancras, asking for his intercession on Judgement Day:

*O martyr, preces tuorum attende,  
et de tua gloria iam secure  
pro nostra et omnium interveni salute.  
Alleluia.*

(Martyr, hear the prayers of your servants and from your glory now intercede with certainty for the sake of our salvation and that of everyone. Alleluia.)

## The Melodies

If the style of the texts suggests a date of composition not too long after the foundation of Lewes in 1077, can we see any characteristics of the melodies which support such a date? As mentioned above, Holder pointed out how the responsory verses departed from the traditional verse tones. That is not always the case in new offices. For example, three out of the thirteen responsory verses in the Office of the Transfiguration attributed to Peter the Venerable, Abbot of Cluny (1122–1156), still use the old tones.<sup>18</sup> Generally speaking, the Pancras office does not often reflect the idioms of the older offices of the Sanctorale. The antiphons do not use the old typical melodies classified by Gevaert, Frere, and presented in melodic families in the edition by Dobszay and Szendrei. In the responsories we do not find the typical phrases identified by Frere and once again presented by Dobszay and Szendrei according to a melodic taxonomy.<sup>19</sup> The melodic features which distinguish the new offices have been elucidated in several studies by the present author and by Roman Hankeln.<sup>20</sup> To what extent are they to be found in the Pancras office? Not every stylistic feature can be investigated here, and there is space only for a small selection of examples, but they are characteristic of the office as a whole.

- 
- 18 David Hiley, "The Office of the Transfiguration by Peter the Venerable, Abbot of Cluny (1122–1156) in the manuscript Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Latin 17716," in *Chant and its Peripheries: Essays in Honour of Terence Bailey*, eds. Bryan Gillingham and Paul Merkley, *Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies 72* (Ottawa, Canada: Institute of Mediaeval Music, 1998), 224–240.
  - 19 François-Auguste Gevaert, *La Melopée antique dans le chant de l'église latine* (Ghent: C. Annoot-Braeckman, 1895); Walter Howard Frere, *Antiphonale Sarisburiense: A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century* (London, 1901–1924); László Dobszay and Janka Szendrei, *Antiphonen, Monumenta Monodica Medii Aevi 5* (Kassel: Bärenreiter, 1999); László Dobszay and Janka Szendrei, eds., with the collaboration of Beáta Meszéna, *Responsories* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013).
  - 20 For example, David Hiley, "Das Wolfgang-Offizium des Hermannus Contractus: Zum Wechselspiel von Modustheorie und Gesangspraxis in der Mitte des XI. Jahrhunderts," in *Die Offizien des Mittelalters: Dichtung und Musik*, eds. Walter Berschin and David Hiley, Regensburger Studien zur Musikgeschichte 1 (Tutzing: Schneider, 1999), 129–142; David Hiley, "Early Cycles of Office Chants for the Feast of Mary Magdalene," in *Music and Medieval Manuscripts, Paleography and Performance: Essays Dedicated to Andrew Hughes*, eds. John Haines and Randall Rosenfeld (Aldershot: Routledge, 2004), 369–399; Roman Hankeln, "Old and New in Medieval Chant: Finding Methods of Investigating Chant in an Unknown Region," in *A Due: Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab / Musikalische Aufsätze zu Ehren von John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab*, eds. Ole Kongsted, Niels Krabbe, Michael Kube, and Morten Michelsen (Copenhagen: University of Copenhagen, 2008), 161–180; Roman Hankeln, "Zum musikalischen Stil der Anno-Offizien," in *In Festo sancti Annonis tibi cantemus: Zwei Offizien zu Ehren des heiligen Anno*, ed. Dirk van Betteray (Niederhofen, 2018), 20–32; Roman Hankeln, "Zur musikstilistischen Einordnung mittelalterlicher Heiligenoffizien," *Lingua mea calamus scribae: Mélanges offerts à madame Marie-Noël Colette par ses collègues, étudiants et amis*, eds. Daniel Saulnier, Katarina Livljanić, and Christelle Cazaux-Kowalski, *Études grégoriennes 36* (Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 2009), 147–157.





The lower stave gives the rendering in Fitzwilliam 369. A more traditional melody is given on the upper stave, the Lenten antiphon *Clarifica me pater*.<sup>22</sup> The ascent to the upper fifth *a* in the first phrase is continued in the Pancras antiphon to the upper octave. The descent from *a* to *C* for “nosque pater” is repeated for “[com]menda pastori”.

Magni patris Pan-cra - ci - i  
 quem ty - ran-ni se-vi-ci - a de-ca-pi - ta - vit  
 Christi pi - e - tas no - bi - li-ter de - co-ra - vit  
 sollem - pni-a ce - le - bre - mus  
 ut e-ius o - pten-tu di-vi - na pro-te - cti - o no - bis  
 semper et u - bi-que ad - es - se di - - gne - tur.  
 Al-le-lu - ya al-le - lu - ya.

Example 3a: Antiphon in mode 7 *Magni patris Pancracii* (Pancras).

The longer antiphons for the Magnificat at Vespers and the Benedictus at Lauds are often individual and melodically adventurous, even in the ninth and tenth centuries. In the antiphon chosen for comparison, *Anima mea liquefacta est* for the Assumption,<sup>23</sup> three periods have endings from below, *c-d-d* and *F-G-G*, and the range extends to the upper octave. The Pancras antiphon has four endings from below; it reaches the upper octave three times, there is a deliberate alternation of phrases in the range *G-d* and those in the range *d-g*.

22 Fitzwilliam 369, fol. 181r. Cf. Frere, *Antiphonale Sarisburiense*, 66; Dobszay and Szendrei, *Antiphonen*, no. 1090 (see note 18).

23 Fitzwilliam 369, fol. 398v.

A-ni - ma me - a lique-fa-cta est ut di - lectus locu-tus est.  
 Que-si-vi et non in-ve-ni illum, vo-ca-vi et non respondit mihi.  
 In-ve-ne-runt me custodes ci-vi-ta-tis, percusserunt me et vul-ne-ra-verunt me,  
 tu-lerunt pal-li-um me-um cu-sto-des muërorum.  
 Fi-li-e ie-ru-sa-lem, nunci-a-te di-le-cto qui-a a-mo-re langue-o.

Example 3b: Antiphon in mode 7 *Anima mea liquefacta est* (Assumption).

Su - sce-pto at - que ba - pti - za - to be - a - to Pan - cra - ci - o  
 a san - cto Cor-ne - - - li - o  
 Ty-ran - nus pre - ce - pit cunctos Christi - a - nos te - ne - ri  
 et si-ne mo - ra pu - - - ni-ri. Al - le - lu - ya.  
 ¶ Do - lens in - fe-lix de pro-ve-ctu Christi-a - ne fi - de - i.

Example 4a: Responsory in mode 3 *Suscepto atque baptizato* (Pancras).

The responsory *Me oportet minui* uses melodic periods traditional for mode 3, and its verse is sung to the traditional tone.<sup>24</sup> The Pancras responsory ignores

24 Frere, *Antiphonale Sarisburiense*, 29 and 4.

these. It is not interested in cadences on *F* or *D*, but instead ends two periods on *b*, a feature absent from older melodies.<sup>25</sup>

Example 4b: Responsory in mode 3 *Me oportet minui* (Advent).<sup>26</sup>

## Excursus on Melodic Style

The non-traditional melodic features shown in these examples from the Pancras office raise many questions. One of these questions might be formulated thus: Since it would have been possible to use old, traditional, typical ways of singing the new texts – using stock turns of phrase, melodic formulas, available in abundance for each mode – what is the justification for moving into new musical territory? One answer might be the influence of music theory. Numerous medieval writers about chant stress the importance of those tones which are consonant with the *finalis* of each mode. Taking their lead from Boethius, they describe the tetrachords and their component intervals, from which the scales in each mode are formed. These musical structures reflect the

25 On the melodic characteristics of newer mode 3 chants, see Roman Hankeln, “E-Mode in Theory and Practice: Comments on Tradition and Innovation in the Tonality of Saints’ Offices,” in *St. Emmeram: Liturgie und Musik vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, eds. Harald Buchinger, David Hiley, and Katelijne Schiltz, Forum Mittelalter – Studien 19 (Regensburg: Schnell & Steiner, 2023), 131–149.

26 Fitzwilliam 369, fol. 87v.

universal harmony which lies at the heart of all God's creation: "Sed omnia in mensura et numero et pondere dispositi" (*Liber Sapientiae* 11:21).<sup>27</sup> Yet only very rarely does a writer cite an example from the chant repertory which reflects these theoretical principles. Hermannus Contractus, for instance, one of the chief proponents of scale structures dominated by *finalis*, upper fifth and upper octave, and composer of several saints' offices which clearly reflect these structures, never cites an example from his own chants or any other in the same melodic style. A possible exception is the anonymous author of the *Dialogus de musica*, formerly known as Odo or Pseudo-Odo of Cluny, writing in the decades around the turn of the millenium in north Italy.<sup>28</sup> At one point he stresses the importance of starting and ending phrases in a chant melody on the *finalis* of the mode. I give this important passage in full, together with a transcription of the chant he cites, the Epiphany Magnificat antiphon *Tribus miraculis ornatum diem*.

*The distinctions, too, that is, the places at which we repeatedly pause in a melody and at which we divide it, ought obviously to end in each mode with the same sounds with which a melody in that mode may begin. And where each mode best and most often begins, there as a rule it best and most suitably begins and ends its distinctions. Several distinctions ought to end with the sound which concludes the mode, the masters teach, for if more distinctions be made in some other sound than be made in this one, they desire the melody to be ended in that other sound and compel it to be changed from the mode in which it was. A melody, in other words, belongs most to the mode in which the majority of its distinctions lie. For the beginnings, too, are found most often and most suitably on the sound which concludes the melody. You may confirm what has been said by example in the Antiphon "Tribus miraculis": this is one distinction; "ornatum diem sanctum colimus" is a second; "hodie stella Magos duxit ad praesepium" is a third; "hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias" is a fourth; "hodie a Joanne Christus baptizari voluit" is the last. And so you see that in a regular melody several distinctions begin and end in the mode and that melodies begin and end on the same sound.*<sup>29</sup>

27 "But thou hast ordered all things in measure and number and weight." (*Wisdom of Solomon* 11:20). Charles Atkinson, *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music* (Oxford: Oxford University Press, 2009) is the most comprehensive discussion of this main stream of medieval music theory. See also the essays by Meyer and Schlager. Christian Meyer, "Die Tonartenlehre im Mittelalter," in *Geschichte der Musiktheorie*, vol. 4, *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, eds. Thomas Ertelt and Frieder Zaminer (Darmstadt: WBG Academic, 2000), 135–215; Karlheinz Schlager, "Ars cantandi – Ars componendi: Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals," *Geschichte der Musiktheorie*, vol. 4, *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, eds. Thomas Ertelt and Frieder Zaminer (Darmstadt: WBG Academic, 2000), 217–292.

28 For his version of 'classical' theory see Atkinson, *The Critical Nexus*, 211–219.

29 "Distinctiones quoque, id est loca, in quibus repausamus in cantu, et in quibus cantum dividimus, in eisdem vocibus debere finiri in unoquoque modo, in quibus possunt incipi cantus eius modi, manifestum est. Et ubi melius et saepius incipit unusquisque modus, ibi melius et decentius suas distinctiones incipere vel finire consuevit. Plures autem distinctiones in eam vocem, quae modum terminat, debere finiri, magistri tradunt; ne si in alia aliqua voce plures distinctiones, quam in ipsa, fiant, in eandem quoque et cantum finiri expetant, et a modo, in quo fuerant, mutari compellant.

The antiphon *Tribus miraculis* is available in several modern editions, all in a version which corresponds to that described in the *Dialogus*.<sup>30</sup> I transcribe it here from the Augsburg antiphoner of the later sixteenth century (Example 5a). For Second Vespers on the Octave of Epiphany this manuscript has an expanded version of the melody, transforming it into a responsory with Verse (rhymed), Doxology and “Tropus” (a prosula for the melisma at the end of the respond) (Example 5b). It appears to be unique to Augsburg Cathedral. This too follows the ‘rules’ recommended by the theorist, expanding the range to the lower fourth and introducing more extended scalar movement. In both antiphon and responsory one may note the frequent phrase endings from below, *C-D-D*.

Tribus mi-ra-cu-lis or-natum di-em sanctum co-li-mus:  
 ho-di-e stel-la Ma-gos du-xit ad pre-se-pi-um:  
 ho-di-e vinum ex a-qua fa-ctum est ad nu-pti-as:  
 ho-di-e a Jo-han-ne Christus ba-pti-za-ri vo-lu-it,  
 ut sal-va-ret nos, al-le-lu-ia.

Example 5a: Antiphon *Tribus miraculis ornatum diem*.<sup>31</sup>

Ad eum denique modum magis cantus pertinet, ad quem suae distinctiones amplius currunt. Nam et principia saepius et decentius in eadem voce, quae cantum terminat, inveniuntur. Dictae rei exemplum in hac antiphona comprobabis: *Tribus miraculis*; ecce una distinctio: *ornatum diem sanctum colimus*; ecce alia: *Hodie stella magos duxit ad praesepium*; ecce tertia: *Hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias*; ecce quarta: *Hodie a Iohanne Christus baptizari voluit*; ecce ultima. Vides itaque, ut in regulari cantu plures distinctiones in suo tono incipiant et finiatur, ut et in eadem voce cantus incipiant et finiatur.” Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* [GS], vol. 1 (St. Blasien, 1784), 257–258. English translation in Oliver Strunk, *Source Readings in Music History* (New York: Norton, 1950), 113–114.

30 *Antiphonale Romanum* (Tournai, 1949), 318; *Antiphonale Monasticum* (Tournai, 1934), 296; Dobszay and Szendrei, *Antiphonen* (see footnote 18), vol. 1, no. 1462, 252–253 (see also the general commentary 57\*–58\*). The antiphon is no. 5184 in Hesbert’s *Corpus Antiphonalium Officii* and the CANTUS database (cantus.uwaterloo.ca).

31 Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Gl. Kgl. S. 3449, 8°, vol. 2, fol. 169r.



## Coda

The copious writings on music theory, of which a tiny sample was given in the excursus above, do not seem as directly concerned as one might expect with such chants as those for the St Pancras office. Despite their quantity and sophistication, they remain somewhat dissociated from actual practice. Their precepts are largely abstract. A modern scholar may well be disappointed that they do not refer to the newer chants which were composed in such vast quantities, starting in the ninth century and continuing throughout the Middle Ages. The precepts they expound do not always seem relevant to the older layers of the chant repertory, yet the theorists do not refer to the chants which would illustrate their ideas much more easily.

Does this mean that the practice of chant composition followed the theory? This seems unlikely, since the beginnings of the ‘post-Gregorian’ idiom – if we may call it that, meaning the layer of chant developed in the late eighth and early ninth century, reputedly inspired by Roman usage – can already be sensed in chants such as alleluias and sequences of the ninth century, that is, substantially earlier than the heyday of theoretical writing in the tenth and eleventh centuries.

Thoughts such as these may seem to have brought us very far from Lewes, its Cluniac priory, and the chants for the feast day of St Pancras sung there. But the Pancras office is entirely typical of its time, and therefore as appropriate as any other for an attempt to understand the processes of composition. As more and more of the vast repertory of saints’ offices is examined, we may hope to find more accurate answers to our questions about their musical character.

## Bibliography

- Acta Sanctorum Maii*. Vol. 3. Antwerp, 1680.
- Atkinson, Charles. *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Bede: A History of the English Church and People*. Translated by Leo Shirley-Price. London: Penguin Books, 1968.
- Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis* [BHL]. *Subsidia hagiographica* 6. Brussels: Société des Bollandistes, 1898–1899, repr. 1992.

---

*du propre de la messe*, vol. 1, *Cycle de Noël*, Corpus Troporum I, Acta Universitatis Stockholmiensis 21 (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1975). Four are for Epiphany. The triple “Hodie ...” in *Hodie regi magno magi munera obtulerunt* (Jonsson, *Tropes*, 112) is closest in its text to the antiphon *Tribus miraculis*. Its sources are all South French. Its musical setting is edited from two (frequently divergent) sources by Günther Weiß, *Introitus-Tropen I: Das Repertoire der südfranzösischen Tropen des 10. und 11. Jahrhunderts*, Monumenta Monodica Medii Aevi 3 (Kassel: Bärenreiter, 1970), 141–143. They naturally share the mode of the Epiphany Introit *Ecce advenit*, mode 2, but the static Introit melody is not reflected in the trope verses; these are closer to the idiom of the antiphon, though there are no exact matches between antiphon and trope verses.

- Dobszay, László, and Janka Szendrei. *Antiphonen*. Monumenta Monodica Medii Aevi 5. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- Dobszay, László, and Janka Szendrei, eds., with the collaboration of Beáta Meszéna. *Responsories*. Budapest: Balassi Kiadó, 2013.
- Dugdale, William. *Monasticon Anglicanum*. London, 1655. [New enlarged edition, edited by John Caley, Henry Ellis and Bulkeley Bandinel. London: James Bohn, 1817–1830.]
- Fenlon, Iain, ed. *Cambridge Music Manuscripts 900–1700*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Floyd, Malcolm. “Processional Chants in English Monastic Sources.” *Journal of the Plain-song & Mediaeval Music Society* 13 (1990): 1–48.
- Frere, Walter Howard. *Antiphonale Sarisburiense: A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century*. London, 1901–1924.
- Gerbert, Martin. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* [GS]. Vol. I. St. Blasien: 1784.
- Gevaert, François-Auguste. *La Melopée antique dans le chant de l'église latine*. Ghent: C. Annot-Braeckman, 1895.
- Gillingham, Bryan. *Indices to Cambridge, Fitzwilliam Museum MS 369*. Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies 89. Ottawa, Canada: Institute of Mediaeval Music, 2008.
- Gregory the Great. *Homilia in Evangelia*, edited by Jacques-Paul Migne. Patrologia Latina 76. Paris: Jacques-Paul Migne, 1849. [German translation: *Evangelienhomilien*, edited by Michael Fiedrowicz. Fontes Christiani 28. Freiburg: Herder, 1998.]
- Hankeln, Roman. “E-Mode in Theory and Practice: Comments on Tradition and Innovation in the Tonality of Saints’ Offices.” In *St. Emmeram: Liturgie und Musik vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, edited by Harald Buchinger, David Hiley, and Katelijne Schiltz, 131–149. Forum Mittelalter – Studien 19. Regensburg: Schnell & Steiner, 2023.
- Hankeln, Roman. “Old and New in Medieval Chant: Finding Methods of Investigating Chant in an Unknown Region.” In *A Due: Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab / Musikalische Aufsätze zu Ehren von John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab*, edited by Ole Kongsted, Niels Krabbe, Michael Kube, and Morten Michelsen, 161–180. Copenhagen: University of Copenhagen, 2008.
- Hankeln, Roman. “Zum musikalischen Stil der Anno-Offizien.” In *In Festo sancti Annonis tibi cantemus: Zwei Offizien zu Ehren des heiligen Anno*, edited by Dirk van Betteray, 20–32. Niederhofen, 2018.
- Hankeln, Roman. “Zur musikstilistischen Einordnung mittelalterlicher Heiligenoffizien.” In *Lingua mea calamus scribae: Mélanges offerts à madame Marie-Noël Colette par ses collègues, étudiants et amis*, edited by Daniel Saulnier, Katarina Livljanić, and Christelle Cazaux-Kowalski, 147–157. Études grégoriennes 36. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 2009.
- Hiley, David. “Das Wolfgang-Offizium des Hermannus Contractus: Zum Wechselspiel von Modustheorie und Gesangspraxis in der Mitte des XI. Jahrhunderts.” In *Die Offizien des Mittelalters: Dichtung und Musik*, edited by Walter Berschin and David Hiley, 129–142. Regensburger Studien zur Musikgeschichte 1. Tutzing: Schneider, 1999.
- Hiley, David. “Early Cycles of Office Chants for the Feast of Mary Magdalene.” In *Music and Medieval Manuscripts, Paleography and Performance: Essays Dedicated to Andrew Hughes*, edited by John Haines and Randall Rosenfeld, 369–399. Aldershot: Routledge, 2004.
- Hiley, David. “The Music of Prose Offices in Honour of English Saints.” *Plainsong and Medieval Music* 10 (2001): 23–37.
- Hiley, David. “The Office of the Transfiguration by Peter the Venerable, Abbot of Cluny (1122–1156) in the Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Latin



- 17716." In *Chant and its Peripheries: Essays in Honour of Terence Bailey*, edited by Bryan Gillingham and Paul Merkley, 224–240. Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies 72. Ottawa, Canada: Institute of Mediaeval Music, 1998.
- Holder, Stephen. "The Noted Cluniac Breviary-Missal of Lewes: Fitzwilliam Museum Manuscript 369." *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society* 8 (1985): 25–32.
- Jonsson, Ritva. *Tropes du propre de la messe*. Vol. 1, *Cycle de Noël*. Corpus Troporum I. Acta Universitatis Stockholmiensis XXI. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1975.
- Knowles, David. *The Monastic Order in England*. Second edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- Leroquais, Victor. *Le Bréviaire-missel du prieuré clunisien de Lewes*. Paris: Georges Andrieux, 1935.
- Meyer, Christian. "Die Tonartenlehre im Mittelalter." In *Geschichte der Musiktheorie*. Vol. 4, *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, edited by Thomas Ertelt and Frieder Zamminer, 135–215. Darmstadt: WBG Academic, 2000.
- Page, William, ed. *A History of the County of Kent*. Vol. 2. London: Victoria County History, 1926.
- Parkes, Henry. "The Composition of English Saints' Offices in the Tenth and Eleventh Centuries." *Papers Presented at 15th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus, 23–29 August 2009, Dobogókő, Hungary*, edited by Barbara Hagg-Huglo, Debra Lacoste, and Nicolas Bell, 629–647. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2012.
- Plummer, Charles, ed. *Venerabilis Baedae Historiam Ecclesiasticam Gentis Anglorum, Historiam Abbatum, Epistolam ad Egbertum una cum Historia Abbatum Auctore Anonymo*. Oxford: Clarendon Press, 1896.
- Schlager, Karlheinz. "Ars cantandi – Ars componendi: Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals." *Geschichte der Musiktheorie*. Vol. 4, *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, edited by Thomas Ertelt and Frieder Zamminer, 217–292. Darmstadt: WBG Academic, 2000.
- Snoj, Jurij, ed. *Two Aquileian Poetic Offices*. Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies 65/8. Ottawa, Canada: Institute of Mediaeval Music 2003.
- Strunk, Oliver. *Source Readings in Music History*. New York: Norton, 1950.
- Thompson, Edward Maunde, ed. *Customary of the Benedictine Monasteries of Saint Augustine, Canterbury, and Saint Peter, Westminster*. Vol. 1. Henry Bradshaw Society 23. London: Henry Bradshaw Society, 1902.
- Thompson, Edward Maunde, ed. *Customary of the Benedictine Monasteries of Saint Augustine, Canterbury, and Saint Peter, Westminster*. Vol. 2. Henry Bradshaw Society 28. London: Henry Bradshaw Society, 1904.
- Thorne, Willelmus. *Chronicon S. Augustini Cantuariensis*, edited by Roger Twysden. *Historiae anglicanae scriptores: Ex vetustis manuscriptis nunc primum in lucem editi* X. London, 1652.
- Weiß, Günther. *Introitus-Tropen 1: Das Repertoire der südfranzösischen Tropare des 10. und 11. Jahrhunderts*. Monumenta Monodica Medii Aevi 3. Kassel: Bärenreiter, 1970.

## POVZETEK

## Oficij svetega Pankracija v clunyskem brevirju-misalu iz Lewesa, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 369

William de Warenne, privrženec Viljema Osvajalca, je ok. leta 1077 v Lewesu (Sussex, Anglija) ustanovil benediktinski samostan clunyske tradicije. Za praznik zavetnika samostana sv. Pankracija je bil sestavljen oficij (*historia*), ki se je ohranil v notiranem brevirju s konca 13. ali začetka 14. stoletja, rokopisu Ms. 369 v Cambridgeu (Fitzwilliam Museum). Pankracijev oficij sestavlja več kot 40 spevov, 26 antifon, 15 rezponzorijev in trije himnusi. Razprava pojasnjuje okoliščine, v katerih je oficij nastal, in njegovo povezavo z življenjem (*vita*) svetnika ter obravnava slog oficijskih latinskih besedil in njihovih melodij. Primerjava z drugimi oficiji iz časa med 11. in 12. stoletjem kaže na datum nastanka, ki je časovno blizu ustanovitvi samostana. Latinska besedila so v prozi, ne uporabljajo latinskega metruma niti ritmičnega rimanega verza, vendar imajo pogoste aliteracije in rime. Tradicionalne melodične fraze (značilne melodije »gregorijanskih« antifon, pogosto uporabljeni melodični vzorci tradicionalnih rezponzorijev in standardni toni za verze rezponzorijev) so redke. Pogosto pa je mogoče opaziti zgoščevanje melodij okoli zaključne note *finalis*, zgornje kvinte in oktave ter spodnje kvinte. Nekatere od teh »post-gregorijanskih« potez ustrezajo glasbenoteoretskim idejam tega obdobja, vendar avtorji koralnih traktatov kljub temu ne govorijo pogosto o novih melodijah, ki so nastale za svetniške oficije.

## ABOUT THE AUTHOR

**DAVID HILEY** (David.Hiley@psk.uni-regensburg.de) studied Music at Oxford and King's College London, and from 1976–1986 he was Lecturer in Music at Royal Holloway College, University of London. From 1986–2013 he was Professor at the Institut für Musikwissenschaft, Universität Regensburg. From 1978 and 1990 he edited the *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society*, and from 1988–1997 he was Chair of the Research Group 'Cantus Planus' of the International Musicological Society. Since 2016 he has been President of the Plainsong & Mediaeval Music Society. He has written extensively on plainchant, and has contributed several editions of saints' offices to the series *Historiae*.

## O AVTORJU

**DAVID HILEY** (David.Hiley@psk.uni-regensburg.de) je študiral glasbo v Oxfordu in na Kraljevem kolidžu v Londonu. Med letoma 1976 in 1986 je bil predavatelj za glasbo na Kolidžu Royal Holloway Univerze v Londonu, med 1986 in 2013 pa je bil profesor na Oddelku za muzikologijo Univerze v Regensburgu. Med letoma 1978 in 1990 je bil glavni urednik mednarodne znanstvene revije *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society* ter med letoma 1988 in 1997 predsednik študijske skupine Mednarodnega muzikološkega društva Cantus Planus. Od leta 2016 je predsednik koralni in srednjeveški glasbi posvečenega društva Plainsong & Mediaeval Music Society. Veliko je pisal o gregorijanskem koralu in liturgičnem enoglasju, za serijo *Historiae* pa je prispeval več izdaj svetniških oficijev.





DOI: 10.4312/mz.59.1-2.69-107  
UDK 783.2(437.6Košice)"14/15"

# Fragmente der Prämonstratenserprovenienz aus dem Bestand des Archivs der Stadt Košice (Kaschau)

Eva Veselovská  
Eduard Lazorík

*Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences*

## ABSTRACT

This paper focuses on a group of medieval musical fragments of Premonstratensian origin, which are now parts of the bindings of some municipal administrative books in the Košice City Archives. No complete musical codex of Premonstratensian provenance survived from the medieval period from the territory of Slovakia. Therefore, these newly discovered fragments are important evidence of the lively and unique scribal tradition of the Premonstratensians from the Late Middle Ages.

**Keywords:** Middle Ages, *cantus planus*, liturgy, notation, Premonstratensians, Slovakia, Košice

---

\* Der Artikel ist eine erweiterte Version des Textes, der als ein Teil der folgenden Publikation publiziert wurde: Eva Veselovská und Eduard Lazorík, *Catalogus fragmentorum medii aevi – Archivum Civitatis Cassoviensis*, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia 8* (Bratislava: Institut of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, 2022).

Die Abhandlung entstand als Bestandteil der Projekte APVV-19-0043: *Cantus Planus na Slovensku: lokálne prvky – transregionálne vzťahy* (*Cantus Planus in der Slowakei: lokale Elemente – transregionale Beziehungen*) und VEGA 2/0006/21: *Transregionálne vzťahy prameňov duchovnej a svetskej hudby z územia Slovenska v 12.–17. storočí* (*Transregionale Beziehungen der Quellen geistlicher und weltlicher Musik auf dem Gebiet der Slowakei im 12.–17. Jahrhundert*), die am Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften realisiert sind (2020–2024).

## IZVLEČEK

Prispevek se osredotoča na skupino srednjeveških glasbenih fragmentov premonstratenskega izvora, ki so zdaj del vezav nekaterih občinskih upravnih knjig v mestnem arhivu v Košicah. Iz obdobja srednjega veka se na slovaškem ozemlju ni ohranil noben glasbeni kodeks premonstratenske provenienca v celoti. Zato so ti novo odkriti fragmenti pomemben dokaz žive in tudi posebne rokopisne tradicije premonstratencev v poznem srednjem veku.

**Ključne besede:** srednji vek, liturgično enoglasje, liturgija, notacija, premonstratenci, Slovaška, Košice

### **Kaschauer Musikhandschriften aus dem Zeitraum des Mittelalters und das Archiv der Stadt Kaschau (Košice)**

Im Jahre 2021 wurde im Archiv der Stadt Kaschau (Košice) eine komplexe Quellenuntersuchung der mittelalterlichen Pergamenteinbände durchgeführt, die die äußeren Hüllen sowie Einbände der städtischen Amtsbücher und Protokolle bilden. In nicht mehr verwendete liturgische, aber auch nicht-liturgische, musikalische sowie nichtmusikalische Kodexe wurden im Laufe des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts ganz unterschiedliche städtische Bücher (Protokolle: Niederschriften und Mitschriften, Rechnungen und Quittungen, Kopialbücher u. dgl.) gebunden.<sup>1</sup> Identifiziert und erfasst wurden insgesamt 42 mittelalterliche Fragmente aus dem Zeitraum vom ausgehenden dreizehnten bis zum frühen sechzehnten Jahrhundert, davon 30 notierte und 12 unnotierte Bögen.<sup>2</sup> Es lässt sich annehmen, dass die meisten Materialien aus den Skriptorien aus dem Gebiet der heutigen Slowakei und ggf. aus dem Bereich des heutigen Ungarn oder Rumänien stammen (d. h. aus dem mittelalterlichen Ungarn: insbesondere aus den Regionen Zips, Scharosch und Siebenbürgen). Sämtliche Fragmente bildeten den äußeren Einband für diverses Verwaltungsschriftgut der Stadt Kaschau oder stammten aus einer eigenständigen Hülle aus dem Bestand des Ostslowakischen Museums zu Kaschau (Signaturen MUSIC). Als eine der wenigen Archivinstitutionen im Bereich der Slowakei bewahrte der Archivbestand nicht nur Fragmente des *Cantus planus*, sondern auch des mehrstimmigen Gesanges (aus der frühen Neuzeit stammt bspw. ein Fragment des Choralbuches H III/2 pur 17). Von Interesse ist auch die Tatsache, dass mehrere Fragmente ursprünglich aus ein und demselben Manuskript stammen (Gruppe von sieben Fragmenten aus einem Prämon-

1 Zum Bestand im Archiv vgl. Ondrej R. Halaga, *Archív mesta Košíc: Sprievodca po fondoch a zbierkach* (Praha: Archivní správa ministerstva vnitra, 1957).

2 Notierte und unnotierte Fragmente aus dem Archiv der Stadt Kaschau wurden, wie erwähnt, im 8. Band der Editionsreihe *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia* erfasst. Veselovská und Lazorík, *Catalogus fragmentorum – Archivum Civitatis Cassoviensis*.

stratenserantifonale bzw. Vesperbuch oder vier Fragmente des sog. Großwäd-einer Antifonale:<sup>3</sup> Antifonale H III/2 mac 44, Antifonale H III/2 mac 44, Antifonale H III/2 mac 85, Antifonale H III/2 mac 86). Manche Fragmente haben verwandte Schreiber oder Notenschreiber (ein skriptorialer Umkreis, dieselbe Notenschreiberschule).

Im Rahmen der Abhandlung werden gerade eine einheitliche Gruppe der Prämonstratenserfragmente aus einem Antifonale bzw. Vesperbuch und drei weitere Fragmente näher vorgestellt, die sich als Einzelstücke erhielten (Sequentiar H III/2 mac 41, Missale H III/2 pur 13 und Antifonale H III/2 pur 15). Die Kaschauer Fragmente stellen einen bedeutsamen Nachweis der spätmittelalterlichen skriptorialen Tradition dieses kanonischen Ordens aus dem Gebiet der heutigen Slowakei dar.<sup>4</sup>

Neben den Pressburger und den Zipser Handschriften haben die mittelalterlichen Schriftquellen aus Kaschau und Umgebung eine außerordentliche Bedeutung für die Geschichte der Schriftkultur der mittelalterlichen Slowakei.<sup>5</sup> Trotz der Tatsache, dass ein erheblicher Teil der mittelalterlichen Kodexe in Auslandsinstitutionen<sup>6</sup> geriet, finden sich bis heute in Archiven, Bibliotheken und Museen der zweitgrößten Stadt der Slowakei äußerst interessante Materialien. Sie blieben teils in kompletter, teils in fragmentärer Form erhalten und belegen den Reichtum der kulturellen und kirchlichen Traditionen in Kaschau und Umland seit dem ausgehen-

3 Näher zum Manuskript s. Zsuzsa Czagány, *Antiphonale Varadiense s. XV*, 3 Bde (Budapest: Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology, Department of Early Music, 2019).

4 Die Prämonstratenser bzw. „Norbertiner“ [lat. *Praemonstratenses, Sacer et Candidus Ordo Canoniorum regularium Praemonstratensium; O. Praem., O. P.*] sind ein Orden der Regularkanoniker, gegründet 1120 von Norbert von Xanten unweit von Laon (Kloster Prémontré – lat. *Pratum monstratum*, also „Erscheinungswiese“, eine Waldlichtung) im französischen Bistum Soissons, der die Augustinusregel befolgt. Sie widmeten sich v. a. der geistlichen Seelsorge und der Unterrichtstätigkeit. Kurz nach der Ordensgründung durch Norbert von Xanten (1082–1134) wurde in Ungarn das erste Prämonstratenserklöster in Großwardein (heute Oradea in Rumänien) gegründet. Vgl. dazu Bibiana Pomfiová, „Kláštory a kapituly,“ in *Stredoveký kostol: Historické a funkčné premeny architektúry*, hrsg. von Bibiana Pomfiová (Bratislava: FO ART, 2015), 294–298; Júlia Kotrusová, *Dejiny premonštrátskeho kláštora sv. Jána Krstiteľa v stredoveku* (Trnava: Trnavská univerzita, 2017).

5 Dazu näher s. Július Sopko, „Najstaršie košické rukopisné knihy,“ in *Knihy 75: Zborník pre problémy a dejiny knižnej kultúry na Slovensku*, hrsg. von Jozef Telgársky (Martin: Matica slovenská, 1978), 77–104.

6 Von den kompletten Kodexen mit Notation blieben aus Kaschau vier Manuskripte erhalten. Zwei finden sich auch heute in Kaschau und zwei befinden sich in der Ungarischen Nationalbibliothek in Budapest (Kaschauer Missale „A“, Clmae 395, Kaschauer Graduale I II, Clmae 172 a-b). Im Ostslowakischen Museum zu Kaschau finden sich bis heute das sog. *Kaschauer Missale* (Sammlungs-Inv.-Nr.: 87) aus dem Jahre 1379 und der Kaschauer Psalter (Sammlungs-Inv.-Nr.: F 9232) aus dem ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert. Für Näheres zu Handschriften s. Eva Veselovská, Rastislav Adamko und Janka Bednáriková, *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku* (Bratislava: Slovenská muzikologická spoločnosť, Ústav hudobnej vedy SAV, 2017), 117–128.

den dreizehnten Jahrhundert.<sup>7</sup> Es lässt sich vermuten, dass ein Teil davon im Auftrag der Kaschauer Kircheninstitutionen angefertigt wurde; ein Teil wurde importiert, ein weiterer Teil kann allerdings auch direkt in Kaschau (Pfarrkirchen oder Dominikanerkloster) hervorgebracht worden sein, im Benediktinerkloster in Krásna nad Hornádóm (heute Krásna, Stadtteil von Kaschau) oder in Prämonstratenserklöstern in Jossau (Jasov) oder Leles.

Im gesamtslowakischen Vergleich handelt es sich um ein außergewöhnlich kompaktes Material, im Rahmen dessen mehrere gemeinsame Gruppen von Fragmenten erkannt wurden, die ursprünglich aus einem Kodex stammten. Ein ähnliches System der Zerlegung und Wiederverwertung älterer liturgischer Handschriften aus örtlichen kirchlichen Bibliotheken in der Verwaltung einer „Stätte“ (bspw. die sog. glaubwürdigen Stätten in Pressburg (Bratislava) und in Zipser Kapitel (Spišská Kapitula), Leleser Konvent oder städtische Archive in Trentschin (Trenčín), Schemnitz (Banská Štiavnica) oder Kremnitz (Kremnica)) weist einen hohen Prozentanteil der sog. „heimischen“ Quellen auf. Auch im Falle des Archivs der Stadt Kaschau wird als sehr wahrscheinlich angenommen, dass die meisten Materialien aus der Ostslowakei (Zips, Scharosch, Prämonstratenser in Leles und Jossau) oder direkt aus Kaschau (Dominikaner, Kaschauer Pfarrämter) stammen. Ein Teil der Fragmente wurde als Bestandteil des Buchmaterials, das aus dem von den Osmanen bedrohten ungarländischen Bereich gerettet worden war, nach Kaschau gebracht (Siebenbürgen, Kreischgebiet mit Großwardein).

### Prämonstratenser im Mittelalter auf dem Gebiet der heutigen Ostslowakei

Angenommen wird, dass die Stadt Kaschau im Mittelalter rege Kontakte mit den beiden nahegelegenen Prämonstratensergemeinschaften pflegte, besonders mit der in Jossau, jedoch auch mit der in Leles. Im mittelalterlichen Schriftgut sind zahlreiche Erwähnungen von Streitsachen des Jossauer Klosters mit den umliegenden Minderstädten, Gemeinden oder kirchlichen Einrichtungen belegt.<sup>8</sup> Die Prämonstratenser ließen sich in Jossau im ausgehenden zwölften Jahrhundert nieder. Dieses Kloster gehörte zu den drei ältesten Prämonstratenserklöstern auf dem Gebiet der heutigen Slowakei, zusammen mit denen in Posauken (Bzovík) und in Leles.<sup>9</sup> Mit dem Bau einer

7 Die Stadt Košice (lat. *Cassa*, dt. *Kaschau*, ung. *Kassa*, pl. *Koszyce*) gehörte seit dem Mittelalter zu den wichtigsten Handels- und Kirchenzentren des mittelalterlichen Ungarn. Näher dazu Branislav Varsik, „Vznik a začiatky mesta Košíc,“ in *Kontinuita medzi veľkomoravskými Slovianmi a stredovekými severouhorskými Slovanmi (Slovákmi): Výber štúdií a článkov z rokov 1969–1992*, Branislav Varsik (Bratislava: Veda, 1994), 191–209.

8 Näher dazu Henrieta Žažová, *Stredoveké premonštrátske kláštory v slovenskej časti územia bývalého ostrihomského arcibiskupstva* (Trnava: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity, 2017).

9 Weitere drei Klöster auf dem Gebiet der heutigen Slowakei wurden im dreizehnten Jahrhundert



steinernen Kirche begannen die Prämonstratenser um 1228. Die Fertigstellung wurde allerdings durch den Tatareneinfall aufgehalten. König Belo IV. (1206–1270) erteilte 1255 dem Konvent in Jossau das Recht, sog. glaubwürdige Urkunden auszustellen, was die Bedeutung dieser Kircheneinrichtung in der Region unterstrich.<sup>10</sup> Ungarländische Prämonstratenserklöster fielen in die Kompetenz des Graner Erzbischofs.<sup>11</sup> In den Jahren 1508 bis 1539 unterstand das Jossauer Kloster der Patronanz der Stadt Kaschau.<sup>12</sup> Das Jahr 1552 wird in der Geschichte der Jossauer Abtei als das Ende des Mittelalters angesehen, da die Prämonstratenser das Kloster und seine Besitztümer verließen und erst Ende des siebzehnten Jahrhunderts wieder zurückkehrten. Am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wurde nach Jossau das Kapitel aus Erlau (ung. Eger, slow. Jäger) verlegt.<sup>13</sup>

Das Kloster in Jossau muss bereits bei seiner Gründung mit liturgischen Büchern ausgestattet worden sein, und es lässt sich annehmen, dass das Jossauer Skriptorium nicht nur als ein Zentrum diplomatischer Produktion (als notarielle Funktion einer sog. glaubwürdigen Stätte) fungierte, sondern sicherlich auch als ein Skriptorium zum Kopieren liturgischer Bücher.

Die Gründung des Klosters in Leles (*Monasterium Sanctae Crucis de Lelez*)<sup>14</sup> wird auf den Zeitraum zwischen 1188 und 1196 datiert.<sup>15</sup> Das Kloster wurde unmittelbar von Prémontré aus nach dem Filiationsprinzip gegründet. Die Gründungsurkunde des Klosters ist nicht erhalten. König Belo III. (1172–1196) schenkte die örtlichen Besitztümer dem Bischof Boleslav (Boleszló) aus Waitzen (ung. Vác, slow. Vacov).<sup>16</sup>

Eine Untersuchung der notierten Materialien aus dem Konvent in Leles wurde 2013 durchgeführt, und die grundlegenden Beschreibungen der mittelalterlichen Fragmente wurden im Rahmen des dritten Bandes der Editionsreihe *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia* publiziert, die vom Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben wird.<sup>17</sup>

---

gegründet: in Kloster-Kühhorn (Kláštor pod Znievom), Eipelschlag (Šahy) und Bény (Bíňa).

10 Dazu s. Pomfiová, „Kláštory a kapituly“, 294–298.

11 Vgl. Kotrusová, *Dejiny premonštrátskeho kláštora*, 10.

12 Seit seiner Entstehung wurde das Patronatsrecht über das Kloster vom König ausgeübt; eine Ausnahme stellte ein Zeitraum im frühen sechzehnten Jahrhundert dar – vgl. Kotrusová, *Dejiny premonštrátskeho kláštora*, 12–28.

13 Ebd., 29.

14 Vgl. Richard Marsina, *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae II* (Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1987), Nr. 401, 282–283.

15 Richard Marsina, *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae I* (Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1971), Nr. 101\*, 94.

16 Boleslav (Boleszló) war sein Patensohn.

17 S. dazu Eva Veselovská, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi – Archivum Nationale Slovaca*, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia 3* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2014), Nr. 19–22, 71–77; Eva Veselovská, „Stredoveké notované fragmenty

Die musikalischen Fragmente aus Leles stellen gleichfalls einen raren Fund dar. Die Fragmente von vier liturgischen Büchern stammten aus dem heimischen Prämonstratenserskriptorium. Sie wurden in ihrer sekundären Funktion als oberer Deckel amtlicher Konventsurkunden verwendet. Außer den notierten Fragmenten blieb auf den Deckeln von Protokollen der sog. glaubwürdigen Stätte des Leleser Konvents auch eine Ansammlung von Fragmenten unnotierter liturgischer Bücher (Bruchstücke eines Homiliars, Fragmente eines Missales) erhalten.

Der Prämonstratenserorden war ein exemptiver Orden.<sup>18</sup> Jeder Prämonstratenserkonvent bestand aus mindestens zwölf Kanonikern, und die Gründung eines Klosters bedurfte der Zustimmung des Generalkapitels.<sup>19</sup> Im Klostergebäude musste es einen Gebetsraum, einen Speisesaal (*Refektorium*), Schlafräume (*Dormitoria*), Zimmer für Wanderer und Durchreisende (*Domus hospitalis*), einen Raum für Kranke (*Infirmarium*), einen Pförtneraum und die Bibliothek geben. Die Bibliothek hatte liturgische Bücher und Ordensstatuten in mehrfachen Exemplaren zu beinhalten.<sup>20</sup> An der Klosterverwaltung waren mehrere Kanoniker beteiligt, und in der Gemeinschaft wurden einige Posten hervorgehoben. An der Spitze des Konvents stand der Propst. Sein Vertreter war der Prior, dessen Aufgabe war es, in Abwesenheit des Propstes das Kloster zu verwalten.<sup>21</sup> In der Hierarchie der Kanoniker folgte dem Prior der Subprior, dessen Aufgabe es war, die Gottesdienste und Chorgebete zu leiten. Er führte ebenfalls die Aufsicht über den Kantor und den Sakristan. Für die Einübung des Chorgesanges und des Offiziums sorgten der Kantor (*Cantor*) und dessen Gehilfe, der Succentor (*Succentor*). Der Kantor sollte die Kanoniker zum Gesang und zur Aufmerksamkeit ermahnen, Fehler bei Gesang korrigieren und Gesangbücher bei Gottesdiensten verteilen.<sup>22</sup> Um die Bücher kümmerte sich

zo Slovenského národného archívu, „*Musicologica Slovaca* 5 [31], Nr. 1 (2014): 5–34.

- 18 Der Bischof besaß kein Recht, in die Angelegenheiten des Klosters einzugreifen. Für Näheres s.: Kotrusová, *Dejiny premonštrátskeho kláštora*.
- 19 Das Generalkapitel in Prémontré tagte alljährlich am Gedenktag des hl. Dionysius von Paris (vom 9. bis 11. Oktober), s. dazu Angelus Štefan Kuruc, „K vzťahom uhorských premonštrátov k Prémontré do roku 1526,“ *Notitiae historiae ecclesiasticae* 1, Nr. 2 (2012): 6–7; Lajos Hugo Márton, *Initia historico-iuridica capituli generalis ordinis praemonstratensis* (Romae: Pontificia Universitas Lateranensis, 1964), 4–5.
- 20 Vgl. Kotrusová, *Dejiny premonštrátskeho kláštora*, 31.
- 21 In Westeuropa standen an der Spitze der Konvente Äbte (*Abbas*); eine Ausnahme bildeten lediglich die deutschen Lande, wo Pröpste (*Praepositi*) gewählt wurden. In Ungarn fanden ebenfalls Propstwahlen statt, was eine Besonderheit der ungarländischen Prämonstratenserklöster war, ebenso wie ihre Funktion als glaubwürdige Stätten: Derlei *Loca credibilia* waren einzigartige Rechtsinstitution des mittelalterlichen Ungarn, die andernorts in Europa keine Entsprechung fanden; vgl. Kotrusová, *Dejiny premonštrátskeho kláštora*, 10.
- 22 Charles Saulnier, *Statuta candidi et canonici ordinis praemonstratensis: Editio secunda* (Heller: Stivagii, 1725), 191. Zu weiteren Posten der Kanoniker gehörten Zirkator (*Circator*) – ihm oblag die Aufsicht über die Erfüllung der Pflichten der Ordensbrüder; Sakristan (*Sacrista*) – er sorgte für Sauberkeit und Ausstattung der Kirche; Provisor – er war betraut mit der Wirtschaftsführung des

im Kloster der Bibliothekar (*Bibliothecarius*), der die Bibliothek verwaltete, Bücher reparierte und sie auslieh.<sup>23</sup>

## **Fragmente der Prämonstratenserprovenienz aus dem Archiv der Stadt Kaschau**

### *Gruppe der Fragmente aus dem Antifonale/Vesperbuch*

In eine einheitliche Fragmentengruppe, die aus demselben Prämonstratenserskriptorium gekommen sein dürften, werden sieben notierte Fragmente aus dem Archiv der Stadt Kaschau eingeordnet. Es handelt sich um die Signaturen Antifonale H III/1 B. Nr. 2, H III/2 ar 5, H III/2 mac 13, H III/2 mac 14, H III/2 mac 16, H III/2 mac 17, H III/2 mac 18.

Anhand der Schrift und der Notationsart werden diese Fragmente auf die Wende des fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert datiert (1475–1510). Nach genauerer Untersuchung neigen wir einer Datierung auf das letzte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts zu, wobei ein Teil der Addenda aus dem frühen sechzehnten Jahrhundert stammen mag.

Der gemischte Typus der Metzger-gotischen und Graner Notation ist auf elf Zeilen eines roten vierlinigen Notensystems mit einer einfachen oder einer doppelten roten Umrahmung mit oder ohne Verwendung des *Custos* positioniert. Falls vom *Custos* Gebrauch gemacht wurde, erscheint dieser in Rautenform. Der Notenschreiber der Handschrift war bei der Darstellung der einzelnen technischen Elemente der Notation inkonsequent. Es erscheinen verschiedene Arten der Umrahmung des Notensystems (H III/1 B. Nr.2), Gebrauch oder Nichtgebrauch von Schlüsseln oder von *Custos* u. dgl. Der gesamte Charakter der Notation nähert sich eher einem kursiven Typus, bzw. es handelt sich um eine schnelle Notenniederschrift sowie eine Schriftart ohne kalligrafische Elemente. Die einzelnen Neumenstrukturen besitzen an ihrem Ende keine Rautenköpfe, sondern eher zugeschnittene Endigungen.

Die Zeichen der gemischten Metzger-Graner Notation neigen entweder zu einer Metzger-gotischen Schrift oder orientieren sich an der Graner Notation. Die Neumen weisen vertikale Stellung auf. Das rautenförmige *Punctum* ist im Anfang mit einer dünnen, haarfeinen Linie geschrieben. Der *Pes* besteht aus einem eigenständigen *Punctum* und einer *Virga* mit einem nach rechts geschriebenen Kopf. Die *Clivis* ist rechtwinklig, nach Metzger Art, ohne den


---


Konvents; Zellerar (*Cellarius*) – er versorgte das Kloster mit Nahrungsmitteln; Vestiar (*Vestiarus*) – er kümmerte sich um die Kleider- und Nähkammer, Kleidung und Wäsche der Kanoniker. Ein Kanoniker mit der Bezeichnung *Canonicus hospitalis* betreute Gäste und Wanderer, der Infirmar (*Infirmarius*) war zuständig für die Versorgung der kranken und der auf ständige Pflege angewiesenen Ordensbrüder, der Pfortner (*Portarius*) kündigte Gäste an und verteilte Almosen. Vgl. Saulnier, *Statuta candidi*, 163–231.













23 S. „Caput XIV: De Bibliothecario“ aus Saulnier, *Statuta candidi*, 192.

















kalligrafischen rautenförmigen Kopf. Der *Scandicus* wird in der gemischten deutsch-Graner Version (*Punctum*, *Tractulus*, *Virga*) verwendet. Der *Climacus* ist in drei Versionen niedergeschrieben, entweder als eine Reihe absteigender, nach rechts folgender Töne mit einfacher Einleitung (ein *Punctum*) oder mit bipunktualer Einleitung (Einfluss der Graner Notation, jedoch ohne die vertikale Reihung der absteigenden *Puncta*) oder als eine fließende Verbindung zweier rechtwinkliger *Clives*. Der *Porrectus* ist gebildet von *Clivis* und *Virga*, die nicht fließend aneinander angeschlossen sind. Der *Torculus* besteht aus einem einleitenden *Punctum* und einer fließenden Verbindung von *Tractulus* und *Clivis*. Im Rahmen der Notation wird häufig das *Bipunctum* (in Funktion des *Cephalicus*) verwendet. Die Notenschlüssel *C*, *G* und *F* haben einen kursiven Charakter und erscheinen, als ob sie von einem anderen Notenschreiber oder zu einem späteren Zeitpunkt eingetragen worden wären (kleinere Formen, feinere Schriftart). Zum Einsatz kamen ein dual geschriebener *F*-Schlüssel und das Erniedrigungszeichen *b*. An mehreren Stellen sind die Schlüssel völlig abwesend (H III/2 mac 14). Das Fragment H III/2 mac 16 wurde von einem anderen Notenschreiber verfasst. Einzelne Neumen haben unterschiedlichen Charakter, bspw. der *Clivis* wurde mit Ansatz eines rautenförmigen Kopfs geschrieben. Der *Torculus* weist einen Schreincharakter auf und wurde mit einer rautenförmigen Endigung des letzten Tons geschrieben. Der *Clivis* ist im Rahmen des *Porrectus* ebenfalls mit einer rautenförmigen Endigung versehen.

Tabelle 1: Grundneumenzeichen der Prämonstratenser Antifonalienfragmente

| Signatur                         | <i>Punctum Virga</i>  | <i>Pes</i>  | <i>Clivis</i>   | <i>Scandicus</i>  | <i>Climacus</i>  |
|----------------------------------|---|---|---|---|--|
| 1 H III/1 B. Nr. 2<br>Antifonale |  |  |  |  |   |
| 3 H III/2 ar 5<br>Antifonale     |  |  |  |  |   |
| H III/2 ar 5<br>(in margine)     |  |  |  |  |   |
| 6 H III/2 mac 13<br>Antifonale   |  |  |  |  | <br> |

|   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|
| <p>7 H III/2 mac 14<br/>Antifonale</p>  |  |  |  |  |  |
| <p>8 H III/2 mac 16<br/>Antifonale</p>  |  |  |  |  |  |
| <p>9 H III/2 mac 17<br/>Antifonale</p>  |  |  |  |  |  |
| <p>10 H III/2 mac 18<br/>Antifonale</p> |  |  |  |  |  |

| Signatur                                 | <i>Torculus</i>   | <i>Porrectus</i>  | <i>Custos</i>   | Schlüssel  |
|--|---|---|---|--|
| <p>1 H III/1 B. Nr. 2<br/>Antifonale</p> |  |  |  |   |
| <p>3 H III/2 ar 5<br/>Antifonale</p>     |  |  |  |  |
| <p>H III/2 ar 5<br/>(in margine)</p>     |   |   |   |  |
| <p>6 H III/2 mac 13<br/>Antifonale</p>   |  |  |  |  |

|                                 |   |   |   |   |
|---------------------------------|---|---|---|---|
| 7 H III/2 mac 14<br>Antifonale  |  |  |  |  |
| 8 H III/2 mac 16<br>Antifonale  |  |  |  |  |
| 9 H III/2 mac 17<br>Antifonale  |  |  |  |  |
| 10 H III/2 mac 18<br>Antifonale |  |  |  |  |

Der gesamte Charakter der Notation und das System der verwendeten Zeichen der gemischten Metzger-Graner Notation nähert sich deutlich der Notation ungarländischer Prämonstratenserhandschriften. Trotz der kleinen Anzahl vollständig erhaltener Prämonstratenserquellen hat in der letzten Zeit die Erforschung der skriptorialen und notenschreiberischen Aktivitäten der Prämonstratenser im Mittelalter dank komplexer Untersuchungen der Fragmente in der Slowakei,<sup>24</sup> in Ungarn sowie in Rumänien Fortschritte erzielt.<sup>25</sup> Die Kaschauer Fragmente werden einer Gruppe von Fragmenten aus Prämonstratenserprovenienz zugeordnet (trotz gewisser Abweichungen, bspw. eines anderer Typus des *Custos*, spezifischer Gestalt der Schlüssel etc.).



















Der Charakter der einzelnen Notationsgestalten (*Pes*, *Clivis*, *Climacus*, *Scandicus*, *Porrectus* sowie *Torculus*) zeugt von einer außergewöhnlich nahen Verwandtschaft der Notation, wie es jüngere Prämonstratensermanuskripte belegen, so das *Vesperbuch aus Leles*, das Prämonstratenser-*Kantional aus Segedin* (ung. Szeged) oder ältere Fragmente H-Gel Cth X 846 aus Raab (ung. Győr; Bestand Káptalani Magánlevéltár), H-Bmnl Fragm. Lat. Q 406-24 (speziell angeschlossener *F*-Schlüssel und das Erniedrigungszeichen *b*;

24 Veselovská: *Catalogus fragmentorum – Archivum Nationale Slovaca*, Nr. 9, 59–60, und Nr. 21, 73–75.

25 Gabriella Gilányi, „A ‚Főkötős atyafiak‘ zenei írásbelisége a 16. századi Magyarországon,“ *Magyar Zene* 57, Nr. 4 (2019): 357–369; Gabriella Gilányi, „Az ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltár Cod. Lat. 119 kódexének kottás premontrei fedéltöredékei: Új adatok,“ in *Mestereknek gyengyének: Ünnepi kötet Madas Edit hetvenedik születésnapjára*, hrsg. von Fanni Hende, Klára Kiski und Ágnes Korondi (Budapest: Országos Szechenyi Könyvtár, Szent István Társulat, 2020), 415–426.

Bestand ELTE Egyetemi Könyvtár, Sign. U. Fr. I. m. 253)<sup>26</sup> und ggf. Fragmente aus Leles im Bestand des Slowakischen Nationalarchivs Pressburg (Bratislava).<sup>27</sup> Das spezifische Produkt der Prämonstratenser war unseres Erachtens gerade das gemischte Metzger-Graner System, das bspw. den charakteristischen treiteiligen *Scandicus* (*Punctum*, *Tractulus*, *Virga*) und den gemischten Metzger-Graner *Climacus* besaß (in einigen Skriptorien rein Graner Form: die vertikale; in manchen allerdings gemischte: eine nach rechts geneigte Reihe der absteigenden Töne; benutzt wurde ebenfalls eine fließende Gestalt: zwei angeknüpfte *Clives*) bzw. die spezifische Gestalt des dual geschriebenen, verbundenen *F*-Schlüssels und des Erniedrigungszeichens *b*. Derweil im Falle der Fragmente aus dem heutigen Ungarn oder aus Rumänien der spezifische, ornamental abgeschlossene *Custos* in Gestalt einer Acht auftaucht, pflegt in den Manuskripten aus dem Gebiet der Slowakei ein rautenförmiger *Custos* mit einer langen haarfeinen Linie zu erscheinen, die nach rechts gerichtet war.



















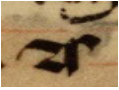




Tabelle 2: Grundelemente der ausgewählten Fragmente aus dem Gebiet der Slowakei und aus dem heutigen Ungarn (Prämonstratenserwerkstätten)

| Signatur              | <i>Punctum Virga</i>  | <i>Pes</i>  | <i>Clivis</i>   | <i>Scandicus</i>  | Schlüssel  |
|-----------------------|---|---|---|---|--|
| 1 H III/1 B.<br>no. 2 |    |    |    |    | <br>    |
| 8 H III/2<br>mac 16   |  |  |  |  | <br> |
| 10 H III/2<br>mac 18  |  |  |  |  | <br> |

26 Vgl. <http://neuma.zti.hu/attekinto.asp>.

27 S. dazu Eva Veselovská, „Stredoveké notované fragmenty zo Slovenského národného archívu, Fond Hodnoverného miesta Konventu premonštrátov v Lelese,“ *Historický časopis* 69, Nr. 2 (2021): 223–246.

|                       |   |   |   |   |   |   |
|-----------------------|---|---|---|---|---|---|
| SNA FrP B<br>Inv. 176 |  |  |  |  |  |  |
|                       |   |   |   |   |  |   |
| SNA Hm L<br>S. 10     |  |  |  |  |  |  |
| H-Q 406               |  |  |  |  |  |  |

| Signatur              | <i>Climacus</i>   | <i>Torculus</i>   | <i>Porrectus</i>  | <i>Custos</i>   |
|-----------------------|---|---|---|---|
| 1 H III/1 B.<br>no. 2 |    |    |    |    |
| 8 H III/2<br>mac 16   |    |    |    |    |
| 10 H III/2<br>mac 18  |   |   |   |   |
| SNA FrP B<br>Inv. 176 |  |  |  |  |
| SNA Hm L<br>S. 10     |  |  |  |   |
| H-Q 406               |  |  |  |  |



Der musikalische Inhalt der Kaschauer Fragmente wird durch Gesänge verschiedener Teile der liturgischen Feiern des *Temporale* (*Proprium de Tempore*) dokumentiert (der 3. und 4. Adventssonntag, das sog. große „Ó“ der O-Antifone, Gesänge des Hochfestes der Erscheinung des Herrn, die Oktav und der erste Sonntag nach dem Hochfest der Erscheinung des Herrn, das Hochfest des Allerheiligsten Leibes Christi (Fronleichnam, *Corpus Christi*), Gesänge aus dem 15. bis 19. Sonntag im Jahreskreis, *De regum*) sowie durch Gesänge verschiedener Teile der liturgischen Feiern des *Sanctorale* (*Proprium Sanctorum*) (Fest Mariä Reinigung – *Purificatio Beatae Mariae Virginis*, seit 1969 gefeiert als das Fest der Darbringung des Herrn im Tempel, *Praesentatio Jesu in Templo*, Gedenktag des St. Blasius, Gedenktag der hl. Agatha von Catania, Gedenktag der hl. Dorothea, Hochfest der Mariä Aufnahme in den Himmel, Gedenktag der hl. Elisabeth, Gedenktag der hl. Cäcilia).<sup>28</sup> Die Gesänge sind meistens aus der Vesper, das Fragment H III/1 B. Nr. 2 beinhaltet auch einen Teil der Gesänge aus der Matutin der jeweiligen Feiertage. Mitunter werden die Antifonen aus den Laudes herausgeschrieben, die auch im Rahmen der Vesper Verwendung finden (H III/2 mac 16, H III/1 B. Nr. 2, H III/2 ar 5). Auf den Fragmenten finden sich insgesamt 185 notierte oder unnotierte Gesänge, wobei wir die herausgeschriebenen Psalmen in der Gesamtstatistik nicht als eigenständige Gesänge eingerechnet haben. Manche Teile des Kirchenjahres weichen nicht allzu sehr von der allgemein verbreiteten liturgischen Abfolge (Fragmente des Advents, Epiphantias, Tage im Jahreskreis – erste und zweite Vesper) im mitteleuropäischen Raum ab. Gleichwohl sind in diesen Fragmenten spezifische und seltene Gesänge erhalten, die entweder unmittelbar für die Graner Liturgie (bspw. die Antifone *A diebus antiquis*<sup>\*29</sup>) charakteristisch sind oder für einen breiteren ungarländisch-polnischen Raum stehen (Antifone *Maria intacta*<sup>\*30</sup>).

---

28 Der genaue musikalische Inhalt der Kaschauer Prämonstratenser Fragmente H III/1 B. Nr. 2, H III/2 mac 13, H III/2 mac 14, H III/2 mac 16, H III/2 mac 17, H III/2 mac 18, H III/2 ar 5. Siehe: Veselovská und Lazorík, *Catalogus fragmentorum – Archivum Civitatis Cassoviensis*, 84–94 und 96–97.

29 Vgl. <http://cantus.sk/chant/2407> – zu den Manuskripten, die diese Antifone beinhalten, gehören zwei siebenbürgische Quellen, der sog. *Codex Albensis* (A-Gu Ms. 211) in Graz, *Istanbuler Antifonale* (TR-Itks 42, urspr. aus dem ungarländischen Gran), das *Pressburger (Bratislavaer) Antifonale* IV (Slow. Nationalarchiv, EC Lad. 2) und das Wiener *Vesperbuch* A-Wda D4. Diese Antifone wird allgemein als eine typische einleitende Antifone der Graner Liturgie angesehen, die die erste Vesper des ersten Adventssonntags eröffnet. Außerhalb des mittelalterlichen Ungarn ist sie nur in vereinzelten Fällen aus späterer Zeit aus Salzburg, Passau, Krakau und Plock bekannt (allerdings erscheint sie nur in der ersten Adventswoche). Vgl. dazu: Andrea Kovács, *Strigonium: Temporale, Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae V/A* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004), 7 und 62–63.

30 Vgl. <http://cantusindex.org/id/203008> – diese Antifone erscheint lediglich in den polnischen und ungarländischen Handschriften mit Ausnahme des erwähnten Wiener *Vesperbuchs* A-Wda D4.

Zu den wenigen vollständig notierten Gesängen gehört das Responso-  
rium (Antwortgesang) *Discubuit Jesus* mit dem Vers *Fecit Abasverus* aus der  
Matutin des Hochfestes des Allerheiligsten Leibes Christi (Fronleichnam,  
*Corpus Christi*), das als drittes Responso-  
rium der ersten Nokturn eingeordnet  
wurde, anstelle des in der Graner Liturgie benutzten Responso-  
riums *Respexit Elias*.<sup>31</sup> Dieser Gesang wird in der internationalen Datenbank *Cantus Index*  
lediglich bei drei Manuskripten aufgeführt. Die melodische Version aus Ka-  
schau kommt einem nachgetragenen Gesang aus dem Folium 373 aus dem  
Antifonale A-Gu 29 (*olim* 38/8) aus der Benediktinerabtei St. Lambrecht  
in der Steiermark nahe. Wenn auch das Liniensystem der einleitenden Zeile  
keine Schlüssel umfasst, nehmen wir an, dass sie auf den Tönen *e-f e d-e g e*  
*c* („Dis-cu-bu-it“) *d-e e* („Jesus“) ansetzt und im dritten Modus steht. Eine  
andere Version des Gesanges im ersten Modus führt lediglich das polnische  
zisterziensische Antifonale I F 401 aus der Universitätsbibliothek in Bres-  
lau (Wrocław)<sup>32</sup> auf. Die Gesänge vom Hochfest des Allerheiligsten Leibes  
Christi (Fronleichnam, *Corpus Christi*) gehören zu den jüngsten Beispielen  
des spätmittelalterlichen kompositorischen Choralschaffens. Von Interesse ist  
bspw. das Melisma auf dem Wort „ve-scen-dum“, mit dem das Responso-  
rium *Comeditis carnes* endet. Im Rahmen des melodischen Durchlaufs eines Wortes  
fand das Melisma *d-c d-e-f-e c-d-f-e-d f-g-e-f-d f-a-g-f g-a-f-f-g-d f-e-c d-c-b*  
*c-d d-c d-e-f-e-c-d* (2. Modus) Gebrauch, das sich nur an drei Stellen ein wenig  
von der publizierten „Graner“ Version des Responso-  
riums aus der Ausgabe der  
*Responsorien* entfernt (Nr. 2120).

Ein größeres liturgisches Ganzes blieb im Falle der Gesänge im Jahreskreis  
erhalten (Sonntage 15–19 nach Pfingsten, dem Hochfest der Aussendung des  
Heiligen Geistes). Die Auswahl der Antifonen für die zweite Vesper folgt der  
Graner liturgischen Ordnung.

31 Mitteleuropäische liturgische Traditionen unterscheiden sich nicht voneinander in der Auswahl  
der Responsorien der ersten Nokturn. Die einzige Ausnahme stellt die liturgische Tradition aus  
Agram (Zagreb) in Kroatien dar.

32 Vgl. <http://cantusindex.org/id/600586> – außer den zwei erwähnten Kodexen taucht dieser  
Gesang auch in der portugiesischen Handschrift Res. Ms. 27 von Arouca auf.

Tabelle 3: Responsorien und ihre Verse aus der ersten Nokturn der Matutin des Hochfestes des Allerheiligsten Leibes Christi (Fronleichnam, *Corpus Christi*)<sup>33</sup>

| M/N1  | H III/1 B. Nr. 2                             | Gran / Prag/<br>Siebenbürgen /<br>Krakau / Aquileia/<br>Salzburg / Bamberg | Agram                                      |
|-------|--|--|--|
| R1/V1 | <i>Immolabit haedum /<br/>Pascha nostrum</i> | +  | <i>Cenantibus discipulis<br/>/ Hic est</i> |
| R2/V2 | <i>Comeditis carnes / Non<br/>Moyses</i>     | +  | <i>Accepto pane /<br/>Similiter</i>        |
| R3/V3 | <i>Discubuit Jesus / Fecit<br/>Abasverus</i> | <i>Respexit Elias / Si<br/>quis</i>  | <i>Manducantibus / Et<br/>ait illis</i>    |

Tabelle 4: Abfolge der Gesänge für den 15. bis 19. Sonntag im Jahreskreis

| V2                  | H III/1<br>B. Nr. 2         | Gran | Prag                            | Krakau                          | Siebenbürgen           |
|---------------------|-----------------------------|------|---------------------------------|---------------------------------|------------------------|
| Dom. 15 p.<br>Pent. | <i>Nolite<br/>solliciti</i> | +    | +<br><i>Quaerite<br/>primum</i> | +<br><i>Quaerite<br/>primum</i> | <i>Quaerite primum</i> |

33 Beim Abgleich der liturgischen Gewohnheiten in den Tabellen verwenden wir alle bisher herausgegebenen Teile der Edition Corpus Antiphonali Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. Berücksichtigt werden insbesondere die folgenden: Zsuzsa Czagány, *Prague: Temporale*, Corpus Antiphonali Officii – Ecclesiarum Centralis Europae III/A (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 1996); Zsuzsa Czagány, *Prague: Sanctonale, Commune Sanctorum*, Corpus Antiphonali Officii – Ecclesiarum Centralis Europae III/B (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2002); Andrea Kovács, *Strigonium: Temporale*; Andrea Kovács, *Strigonium: Sanctonale*, Corpus Antiphonali Officii – Ecclesiarum Centralis Europae V/B (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006); Andrea Kovács, *Kalocsa – Zagreb: Temporale*, Corpus Antiphonali Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VI/A (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008); Andrea Kovács, *Kalocsa – Zagreb: Sanctonale*, Corpus Antiphonali Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VI/B (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008); Andrea Kovács, *Transylvania – Várad: Temporale*, Corpus Antiphonali Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VII/A (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2010); Andrea Kovács, *Transylvania – Várad: Sanctonale*, Corpus Antiphonali Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VII/B (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2010); Jakub Kubieniec, *Kraków: Temporale*, Corpus Antiphonali Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VIII/A (Budapest: Research Centre for the Humanities of the HAS Institute of Musicology, 2018). (Die Serie Corpus Antiphonali Officii wird im Weiteren nur als „CAO – ECE“ bezeichnet.)

|                     |                            |                          |  |  |                      |
|---------------------|----------------------------|--------------------------|--|--|----------------------|
| Dom. 16 p.<br>Pent. | <i>Accessit<br/>Jesus</i>  | +                        | +  | +  | +                    |
|                     |                            | <i>Accepit<br/>autem</i> | <i>Propheta<br/>magnus<br/>Accepit<br/>autem</i> | <i>Propheta<br/>magnus<br/>Accepit<br/>autem</i> | <i>Dum intraret</i>  |
| Dom. 17 p.<br>Pent. | <i>Cum<br/>vocatus</i>     | +                        | +  | +  | <i>Magister quod</i> |
|                     |                            |                          | <i>Omnis qui</i>                                 | <i>Omnis qui</i>                                 |                      |
| Dom. 18 p.<br>Pent. | <i>Quid<br/>vobis</i>      | +                        | +  | +  | <i>Dixit dominus</i> |
| Dom. 19 p.<br>Pent. | <i>Et videns<br/>Jesus</i> | +                        | <i>Cum<br/>audisset<br/>Tulit ergo</i>           | <i>Tulit ergo<br/>Ut vidit</i>                   | <i>Tulit ergo</i>    |

Interessant und wesentlich variabler sind zusammengestellte Fragmente, die die Gesänge des Sanctorale (*Proprium Sanctorum*) beinhalten. Auf dem Fragment H III/2 mac 13 blieb ein Teil der Gesänge für das Fest Mariä Reinigung (2. Februar), den Gedenktag des St. Blasius (3. Februar), den Gedenktag der hl. Agatha von Catania (5. Februar) und den Gedenktag der hl. Dorothea (6. Februar) erhalten. Auf Fragment H III/2 ar 5 finden sich Gesänge für das Hochfest Mariä Aufnahme in den Himmel (15. August) und auf Fragment H III/2 mac 14 finden sich Gesänge vom Gedenktag der hl. Elisabeth von Ungarn (17. November; in deutschen Landen bekannt als Elisabeth von Thüringen für den Gedenktag am 19. November) und zum Gedenktag der hl. Cäcilia (22. November).

Aus dem Februar-Sanctorale stammen die Gesänge des Festes Mariä Reinigung, der Gedenktage des St. Blasius, der hl. Agatha und der hl. Dorothea. Das Fragment beginnt mit dem Vers *Gabrielem archangelum* im sechsten Modus, dem ein weiterer tropierter Vers folgt: „Gloria sit ingenito omni quae vivunt et s[uo] creatori unico nato ante tempora coequali procedent spiritui sancto in saecula saeculorum amen.“ Aus dem Gebiet der heutigen Slowakei blieb nur eine geringe Zahl tropierter Gesänge erhalten, sei es aus der Messliturgie oder aus der Offiziums liturgie. Aus diesem Grund halten wir den Kaschauer Fund für ein äußerst wichtiges Beispiel des spätmittelalterlichen lokalen Schaffens. Der zweite Vers erscheint nur selten bei dem Responsorium *Gaude Maria virgo*, das in Form gereimter Prosa verfasst wurde, bspw. im *Istanbuler Antifonale* (urspr. aus Gran) oder in den slowenischen Manuskripten SI-Lna 18 und 19 (Vers *Glorius virtus Victoria*).<sup>34</sup>

Selten für ungarländische Manuskripte ist auch die Einreihung der Antifone *Adest nobis celeberrimus* auf den Gedenktag des St. Blasius.<sup>35</sup> Diesen unnotierten Textdokumentieren nur zwei ungarländische Manuskripte,

34 R, Nr. 6030, 138; 1008–1009.

35 Vgl. <http://cantusindex.org/id/001267>.

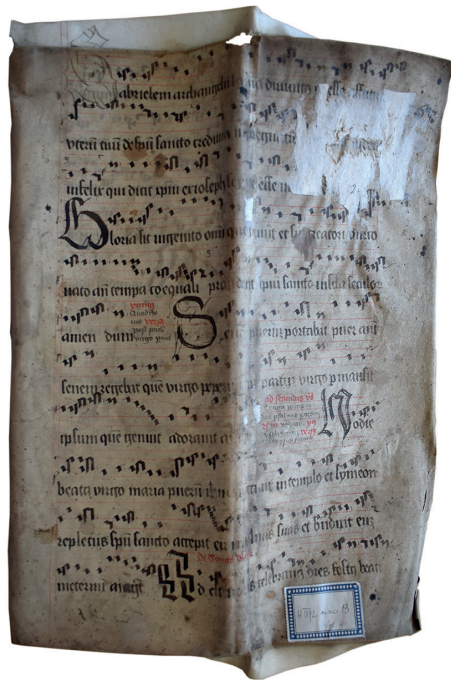


Abbildung 1: Fragment H III/2 mac 13 mit dem Vers *Gloria sit*.

die urspr. aus der heutigen Ostslowakei stammen, und zwar das Brevier R. I. 110 aus der Bibliothek Batthyaneum in Weißenburg (Alba Julia im heutigen Rumänien) und das Bartfelder Brevier 63.74. I. C. aus dem Nationalmuseum in Budapest in Ungarn. Er ist gleichfalls auch im Agramer Brevier MR 67 aus der National- und Universitätsbibliothek in Agram (Zagreb) in Kroatien angeführt.

Es folgen Gesänge für die Gedenktage der hl. Agatha aus dem ältesten Korpus der Gesänge des Sanctoral (vor dem 10. Jahrhundert), die Antifone *Ave gemma* und das Responsorium *O flos amoenitatis* für den Gedenktag der hl. Dorothea, die hingegen spätmittelalterliche Reimoffizien repräsentieren.

Das Anfangsmelisma des Responsoriums *O flos* ist in Form *a-a, c-d-e, e-f-c-d-c-h-a, h-c-h-a-a* mit einer Fortsetzung auf den Worten „*amoenitatis dos serenitatis*“ *e-f-e, f-e-f, a-h-c-d-c, h-a, a, e-a, d-c-h, c-d-e, f-e-d-c, d-c-h, c-d, e-e* um eine Terz höher transponiert als die Version aus den *Responsorien* (Nr. 6070), die aus dem *Istanbuler Antifonale* angeführt wird.<sup>36</sup> In der Datenbank *Cantus Index* ist eine diametral unterschiedliche melodische Version aus dem Antifonale Gl. Kgl. S. 3449 aus Augsburg (heute in Kopenhagen) verzeich-

36 R, Nr. 6070, 1147.

net.<sup>37</sup> In der verwandten melodischen Linie (5. Modus, jedoch mit melodischem Incipit wieder um eine Terz tiefer *f-a-c, c-d-a-b*) ist das Responsorium aufgeführt im Antifonale Ms 287 aus der Bibliothek der Augustiner im Stift Vorau in der Steiermark.<sup>38</sup>

Das Fragment H III/2 ar 5 mit dem Offizium *Exaltata es* für das Hochfest Mariä Aufnahme in den Himmel umfasst ebenfalls einige interessante Melodien. Einen seltenen Gesang stellt die Antifone *Tota pulchra* dar. Auf dem Fragment findet sich allerdings leider lediglich der Schluss mit den Worten „leonum de montibus pardorum“. Die Antifone ist in der Datenbank *Cantus Index* nur in zwei Handschriften nachgewiesen, im Antifonale *Codex Albensis* Ms. 211 (A-GU Mss. 211)<sup>39</sup> und im *Zipser Antifonale* (f. 155v; jedoch beim Fest Mariä Geburt).<sup>40</sup> Die textuelle Version der Antifone *Tota pulchra* wurde in diversen Varianten verwendet. In der Edition *Antiphonen* der Reihe *Monumenta Monodica Medii Aevi* wurde eine kürzere Version aufgeführt, wohingegen sich auf dem Kaschauer Fragment eine mit dem *Codex Albensis* und dem *Zipser Antifonale* identische Version findet.<sup>41</sup> Die Auswahl der Gesänge für die Vesper dieses Festes unterscheidet sich vom Graner Grundkorpus durch die Auswahl des Responsoriumsverses für die zweite Vesper. Anstelle von *Ista est speciosa* wird der Vers *Paradisi porta* aufgeführt, ähnlich wie im Pauliner-Brevier Cod. 439 aus dem Stift Göttweig in Niederösterreich (Paul-439).<sup>42</sup> Von Interesse ist ebenfalls der nachgetragene alternative Vers *Sola namque* in Graner Notation auf dem unteren Margo, der dem Responsorium *Super salutem* zugehörig sein sollte.<sup>43</sup> Dieses Responsorium findet sich auf dem Fragment allerdings nicht. Der Vers *Sola namque* erscheint jedoch für das Hochfest Mariä Aufnahme in den Himmel bspw. im *Istanbuler Antifonale* oder im *Antifonale* Ms. 1. aus der Kapitelbibliothek in Kjelzy (Kielce) in Polen. In der Edition CAO – ECE VII/B ist dieser Vers dem Responsorium *Salve nobilis* zugeordnet, ähnlich wie auf dem Kaschauer Fragment nachgetragen ist.<sup>44</sup>

37 Kopenhagen, Det kongelige Bibliotek Slotsholmen, Gl. Kgl. S. 3449, 80 [03] II, III; vgl. <http://cantusindex.org/id/601576> und <https://cantus.uwaterloo.ca/chant/310394>.

38 A-VOR 287; vgl. <https://www.cantusplanus.at/en-uk/austriaca/vorau/digitalisate.html>.

39 Zoltán Falvy und László Mezey, Hrsg., *Codex Albensis: Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert* (Budapest: Akadémiai Kiadó; Graz: Universitätsbibliothek Graz, 1963) (im Weiteren nur „CA“).

40 Vgl. <http://cantusindex.org/id/a01216>.

41 László Dobszay und Janka Szendrei, Hrsg., *Antiphonen*, *Monumenta Monodica Medii Aevi* 5 (Kassel – Basel etc. 1999), Nr. 4173, 600–601 (im Weiteren nur „MMA/A“). Kovács bezeichnet sie als *Tota pulchra minor*; vgl. Kovács, CAO – ECE V/B, 121.

42 Ebd., 144.

43 Vgl. <http://cantusindex.org/id/007726b>.

44 Kovács, CAO – ECE VII/B, 105.

Tabelle 5: Gebrauch des Responsoriums *Super salutem* für das Hochfest der Mariä Aufnahme in den Himmel in den liturgischen Traditionen Mitteleuropas

| V2          | H III/2 ar 5  | Gran                    | Prag                            | Agram                            | Siebenbürgen               |
|-------------|---|-------------------------|---------------------------------|----------------------------------|----------------------------|
| Ass.<br>BMV | R. <i>Super salutem</i><br>V. <i>Paradisi porta</i> | +<br>V. <i>Ista est</i> | <i>Beata es virgo Ave Maria</i> | +<br>V. <i>Sola sine exemplo</i> | +<br>V. <i>Sola namque</i> |

Das letzte Fragment der Gruppe H III/2 mac 14 umfasst Gesänge für die Gedenktage zweier weiblicher Heiliger im November, nämlich Gesänge für die Vesper des Offiziums *Laetare Germania* für den Gedenktag der hl. Elisabeth<sup>45</sup> und *Virgo gloriosa* für den Gedenktag der hl. Cäcilia, die der allgemeinen mitteleuropäischen Darbietung mehrerer liturgischer Traditionen entsprechen. Der einzige Unterschied besteht im Gebrauch des Hymnus *Novum sidus*, der dem Graner Ritus angehört<sup>46</sup> (Prag: *Jesu Christe auctor vitae*, Agram: *Gaude felix Hungaria*, Siebenbürgen: *Gaude felix Hungaria*). Da die Seite mit den Gesängen der hl. Cäcilia besser lesbar ist, ließ sich die Melodie vergleichen mit der Antifone *Virgo gloriosa*, die im Unterschied zu einer idealen Graner Version mehrere variante Melismen enthält (bspw. das Incipit der Antifone *Virgo gloriosa*: *f, e-f*, auf den Wörtern „pectore“: *f-e, d, d-f*, „non diebus“: *d-g-f-g, d, f-e, d-d*).

Insgesamt ist das System der Niederschrift aller Fragmente des Antifonales sehr inkonsequent, an mehreren Stellen fehlen außer den Schlüsseln auch die Initialen (bspw. „i“ auf dem Fragment H III/2 mac 14). Der Gebrauch charakterlich eigentümlicher Initialen mit spezifischer Verzierung rückt sie näher an die entsprechenden Beispiele aus den Prämonstratenserskriptorien heran.<sup>47</sup>

Sowohl der liturgische als auch der musikalische Inhalt bewegt sich um den Grundkreis der Graner Liturgie, wobei mehrere regionale und abweichende Gesänge belegt sind (Siebenbürgen, Ostslowakei – Zips). Hinsichtlich der Provenienz rückt das gemischte System der Metzger-Graner Notation die Fragmente des Antifonales in die Nähe der Prämonstratenserhandschriften. Der Gebrauch des *Custos* mit langer haarfeiner Linie passt allerdings nicht zu den siebenbürgischen Parallelen. Verschiedene Einflüsse aus diesem Raum sind jedoch im liturgischen Inhalt der Fragmente ersichtlich.

In diesem Zusammenhang erlauben wir uns eine Hypothese aufzustellen, dass die Gruppe der Fragmente des Antifonales aus einem Prämonstra-

45 Clemens Blume, Hrsg., *Historiae rhythmicae: Liturgische Reimoffizien*, Analecta Hymnica Medii Aevi 25 (Leipzig: O. R. Reisland, 1886–1922), 90; Andrew Hughes, *Late Medieval Liturgical Offices: Resources for Electronic Research*, Subsidia Mediaevalia 23 (Toronto – Ontario: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1994), EL 61.

46 CAO – ECE V/B, 165.

47 Gilányi, „A Főkötös atyafiak“, 361 und 364–365.

tenserskriptorium nahe der Stadt Kaschau (in Jossau oder Leles) stammt. Da im Bereich der liturgischen Manuskripte bislang lediglich die skriptoriale Aktivität im Leleser Konvent belegt ist,<sup>48</sup> lässt sich die Entstehung dieser Fragmente eher dort annehmen. Trotz mehrerer „siebenbürgischer“ Elemente, sei es in der Notation selbst oder im liturgischen Inhalt, zeigen andere Strukturen im Gegenteil Verwandtschaft zu den Materialien aus der heutigen Ostslowakei (Zips, Bartfeld, Leutschau).

Die ganze Gruppe lässt sich auch mit einem äquivalenten Namen als *Fragmente aus dem Vesperbuch* benennen, da die überwiegende Mehrheit der Gesänge aus allen Fragmenten lediglich die Gesänge für erste oder zweite Vesper enthält.

Zu den Fragmenten, die aus den Prämonstratenserskriptorien stammten, würden wir gerne auch drei weitere Fragmente aus dem Archiv der Stadt Kaschau zählen, und zwar das Sequentiar H III/2 mac 41, Missale H III/2 pur 13 und Antifonale H III/2 pur 15.<sup>49</sup> Diese drei Stücke sind leider nur als Einzelobjekte erhalten und hängen daher nicht unmittelbar mit anderen Fragmenten im Bestand des Archivs der Stadt Kaschau zusammen. Im Falle der ersten beiden ist der musikalische Inhalt das weniger bestimmende Element der Identifizierung. Der Gruppe der Prämonstratenserquellen können sie insbesondere anhand von Schrift, Verzierungssystem und Notationsstruktur zugeschlagen werden. Beim dritten Fragment, dem Antifonale H III/2 pur 15, lässt sich die Prämonstratenserherkunft anhand mehrerer Parameter dokumentieren.

### *Sequentiar H III/2 mac 41*

Das Sequentiar H III/2 mac 41 stammt aus dem ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert und ist im Metzger-gotischen System notiert. Die Notation verteilt sich auf neun Zeilen eines fünflinigen Notensystems mit einfacher Umrahmung mit Anwendung des *C*- und *F*-Schlüssels (in Form eines *Tractus* und zweier übereinander geschriebener Rauten). Der *C*-Schlüssel hat in manchen Fällen einen mäßig verlängerten oberen, horizontalen Schaft. Der *Custos* findet hier keinerlei Gebrauch. Von den einfachen Neumen findet vereinzelt auch die *Virga* Verwendung, jedoch überwiegt das *Punctum*. Der *Pes* ist geschrieben mit einem eigenständigen, einleitenden *Punctum* in Kombination mit einer vertikal gestellten *Virga* mit deutlich nach rechts gerichtetem Kopf. Der *Clivis* ist Metzger Art, rechtwinklig, mit zugeschnittener Endigung. Der *Scandicus* sowie der *Climacus* werden aus der Kombination der auf- und absteigenden *Puncta* mit der *Virga* gebildet. Der *Torculus* besteht aus einem eigenständigen *Punctum* und aus gebundener, bogiger, nach unten verlängerter








48 Veselovská, „Stredoveké notované fragmenty zo Slovenského národného archívu,“ 223–246.

49 Für den genauen musikalischen Inhalt der Kaschauer Prämonstratenser Fragmente H III/2 mac 41, H III/2 pur 13 und H III/2 pur 15 siehe: Veselovská und Lazorič, *Catalogus fragmentorum – Archivum Civitatis Cassoviensis*, 96–97 und 102–104.











Gestalt des *Tractulus* und des *Clivis*. Der *Porrectus* besteht aus dem *Clivis* und der *Virga*.

Tabelle 6: Neumenzeichen von H III/2 mac 41 und aus dem *Sequentiar* Hm L Sedlák 1 aus dem Slowakischen Nationaarchiv in Pressburg (Bratislava)

| Signatur          | <i>Punctum, Virga</i>   | <i>Pes</i>  | <i>Clivis</i>   | <i>Scandicus</i>  |
|-------------------|---|---|---|---|
| H III/2 mac 41    |  |  |  |  |
| Hm L Sedlák 1 SNA |  |  |   |  |

| Signatur          | <i>Climacus</i>   | <i>Torculus</i>   | <i>Porrectus</i>  | Schlüssel   |
|-------------------|---|---|---|---|
| H III/2 mac 41    |  |  |  |  |
| Hm L Sedlák 1 SNA |  |  |  |  |

Auf dem Fragment sind vier Sequenzen für den November erhalten. Die Sequenz *Omnes sancti seraphin* vom Hochfest der Allerheiligen (1. November) ist unvollständig; erhalten geblieben ist nur ein Teil des letzten Verses. Vollständig sind zwei weitere Sequenzen, *Sacerdotem Christi Martinum* für den Gedenktag des hl. Martin (9. November) und *Gaude Sion quod egressus* für den Gedenktag der hl. Elisabeth von Ungarn (Elisabeth von Thüringen) (17. November, Todestag). Die letzte Sequenz für den Gedenktag der hl. Katharina von Alexandrien (25. November) *Sanctissimae virginis* ist wiederum unvollständig.

Die melodische Einleitung der Sequenz *Sacerdotem Christi Martinum* (Protus) ist realisiert auf den Tönen *c, e, g, e, e, g, a, a, g*. Der Verlauf ist identisch mit der Melodie der zentralen Graner Quellen außer dem Anfangston *c* (im Pressburger notierten Missale I EC Lad. 3 ist der Anfang auf dem Ton *d*).<sup>50</sup> Die Einleitung auf den Tönen *c, e, g* taucht lediglich im neuzeitlichen kroatischen Gradual MR 6 von 1719 aus der National- und Universitätsbibliothek in Agram (Zagreb) in Kroatien auf. Die Fortsetzung der Melodie der Sequenz des Kaschauer Fragments allerdings entspricht der Agramer Version nicht.

50 Andrea Kovács, *Monumenta of Medieval Liturgical Poetry in Hungary. Sequences; Critical Edition of Melodies* (Budapest: Argumentum, Liszt Ferenc Academy of Music and Church Music Research Group, 2017), Nr. 5, 19–21.

Der Ton *c* auf dem Wort „cuncta“ entspricht im Gegenteil der Version des *Kaschauer Graduals Clmae* 172b aus der Ungarischen Nationalbibliothek in Budapest. Ähnlich entsprechen auch die Version der Töne *f, e* auf dem Wort „canat“



Abbildung 2: Sequenz *Sacerdotem Christi Martinum* im Sequentiar H III/2 mac 41.

und der Abschluss des Einleitungsverses mit Verwendung des *Clivis* auf den Tönen *f-e* dem *Kaschauer Graduale*. Ähnlich besteht ein grundsätzlicher Unterschied auch im Einleitungsintervall der Verse 2a, 2b, 3a, 3b, 5a, 5b auf den Wörtern „Panonia“, „Italia“, „Et Galiae“, „Sed pariter“, „Hic celebris“ und „Qui impares“ (*Pes: d-a*). Außer dem *Kaschauer Graduale* nähern sich dieser melodischen Version des Kaschauer Fragments auch das *Zipser Graduale des Georgius aus Käsmark* Ms. 1 (Zipser Kapitel, 1426), das *Graduale des Königs Wladislaus* Ms. I. 3 („*Ulászló Graduale*“; Főszékesegyházi Könyvtár Gran (Esztergom), Anfang sechzehntes Jahrhundert), das *Sequentiar sine sign.* aus Mediasch (Parohia Evangelica C.A. Mediasz in Rumänien, um 1450) und das *Graduale 759 von Kronstadt (Braşov)* in Rumänien (Bruckenthalmuseum Braşov).

Die melodische Version der weiteren vollständigen Sequenz für den Gedenktag der hl. Elisabeth *Gaude Sion quod egressus* steht wiederum den obigen Manuskripten des Umkreises des *Zipser Graduales* und des *Graduales des Königs Wladislaus* Ms. I. 3 sowie den rumänischen Kodexen näher, namentlich dem *Sequentiar sine sign.* aus Mediasch und dem *Graduale 759 von Kronstadt (Braşov)* – bspw. die melodische Version des Melismas *a-b-a-g-f* auf dem Wort

„tui“ im Rahmen des ersten Verses. Mehrere Stellen sind mit einem Etikett des städtischen Amtsbuchs überklebt, sodass es nicht möglich ist, alle alternativen melodischen Varianten, hauptsächlich der Einleitungsverse, abzugleichen. Der weitere Verlauf der Melodie ist ebenfalls in mehreren Varianten der erwähnten Handschriften festgehalten. Aus den Textunterschieden ist die Übereinstimmung auf dem Wortpaar „dignis fulget“ anstelle „dignis luces“ aus dem sechsten Vers von Interesse, die der Version aus dem *Graduale des Königs Wladislaus Ms. I. 3* gleicht, oder auf der Variante des Wortes „mundas“ anstelle „mundans“ im sechsten Vers, die im *Zipser Graduale* auftritt. Bei der Gesamtbewertung des musikalischen Inhalts des *Kaschauer Sequentiars* passen die Versionen der Sequenzen insgesamt zum Umkreis des *Kaschauer Graduales*, des *Zipser Graduales*, des *Graduales des Königs Wladislaus Ms. I. 3* und dem rumänischen Kodex *Sequentiar sine sign.* aus Mediasch (Medias) sowie dem *Graduale 759 von Kronstadt (Braşov)*.

### *Missale H III/2 pur 13*

Das Missale H III/2 pur 13 (bzw. auch *Rituale, Prozessionale* oder *Ordinarium Missae*) aus dem ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert ist notiert mit Metzger-gotischer Notation. Das rote vierlinige Notensystem ist mit einer doppelten Umrahmung ohne *Custos* und unter Verwendung des C-Schlüssels ausgeführt. Auf dem oberen Deckel des städtischen Amtsbuchs ist lediglich die obere Hälfte des Pergamentfoliums mit sechs Linien und mit der ursprünglichen Folierung (lii) erhalten. Die Melodie ist syllabisch. Nur einige Mehrtonneumen fanden hier Gebrauch. Das *Punctum* ist in Form der Raute. Der *Pes* wird mit einem eigenständigen *Punctum* eingeleitet. Der *Clivis* ist rechtwinklig, Metzger Art ohne die rautenförmige Endigung. Mit der Notation ist der liturgische Text vom Weißen Sonntag versehen. Der liturgische und musikalische Inhalt erlaubt keine genaueren Aussagen über die Herkunft der Handschrift. Dagegen lässt sich im Falle dieses Fragmentes die Herkunft anhand der Schreibweise der Initialen feststellen. Ein äußerst nahstehender Typus der roten Initialen mit einer einfachen geometrischen Füllung und mit einer spezifischen ornamental Verzierung wird durch das *Sequentiar aus Leles* verkörpert (Slowakisches Nationalarchiv, Bestand „Glaubwürdige Stätte des Prämonstratenserkonvents Leles,“ Sedlák Nr. 1).<sup>51</sup> Wir gehen daher davon aus, dass auch das Kaschauer Fragment aus dem Prämonstratenserskriptorium aus Leles stammte.

---

51 Veselovská, *Catalogus fragmentorum – Archivum Nationale Slovacaum*, Nr. 19, 71.

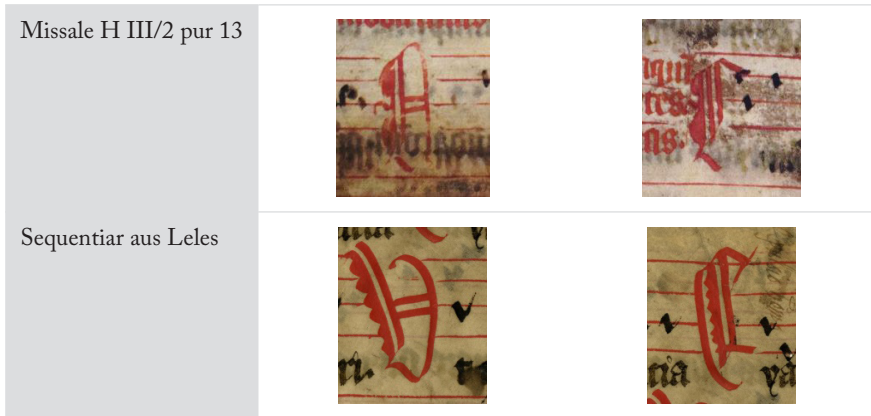


Abbildung 3: Initialen im Missale H III/2 pur 13 und *Sequentiar aus Leles* (Slowakisches Nationalarchiv).










### *Antifonale H III/2 pur 15*

Das Antifonale H III/2 pur 15 datieren wir auf das dritte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Graner Notation steht auf zehn Zeilen eines roten vierlinigen Notensystems mit einer zweifachen Umrahmung und mit Gebrauch des *C*-Schlüssels. Der *Custos* ist spezifisch, mit einer bogigen Endigung nach oben. Der *Pes* ist in zwei Gestalten geschrieben, in einer fließenden Version und in Einleitung mit einem eigenständigen *Punctum* und mit einer *Virga* mit Kopf nach rechts. Der *Clivis* ist Metzger Art, mit einer rautenförmigen Endigung des niedrigeren Tons. Der *Scandicus* besteht aus einem eigenständigen *Punctum*, einem *Tractulus* und einer *Virga* mit Kopf nach rechts. Der *Climacus* in einer selbstständigen Gestalt findet sich auf dem Folium nicht. Im Rahmen des Wortes „vadam“ wird allerdings das Melisma *pes subtripunctis* verwendet, das eine Reihe absteigender Töne in Anspruch nimmt, ähnlich wie der *Climacus*. Die Reihe ist zusammengesetzt in vertikaler Position. Aufgrund dessen lässt sich annehmen, dass auch der *Climacus* im Falle dieser Version der Graner Notation in vertikaler, also typisch Graner Aufstellung geschrieben wurde. Auf dem Fragment ist ebenfalls kein Beispiel eines *Porreectus* erhalten. Der *Torculus* ist in fließendem Zug geschrieben. Das einleitende *Punctum* ist unmittelbar an die ganze Schreingestalt dieser Dreitonneume (niedrigerer-höherer-niedrigerer Ton) angeschlossen.

Die Notation des Kaschauer Fragments ähnelt den Prämonstratenserfragmenten eines Antifonales H-Bn A1 (Ungarische Nationalbibliothek Budapest), einem Psalter – Hymnar H-Bu Fr.Im 253 (Universitätsbibliothek Budapest) oder einem Graduale H-Efkö Fr. 92 (Dombibliothek Gran (Esztergom)). Verwandt sind besonders die Gestalt des *Custos* oder die Endigung des

*Clivis*, der dreiteilige *Scandicus* und zwei Arten der Schreibweise des *Pes*. In das Umfeld des Kaschauer Antifonale würden wir auch das Beispiel der Graner Notation des Kantionals H-Bfr Cod. Med. 09 von 1516 (Zentrale Provinzialbibliothek und Archiv der Franziskanerprovinz, Budapest) einordnen, dessen *Custos* ähnlich nach oben geführt ist.<sup>52</sup>

Tabelle 7: Notationszeichen des Antifonales H III/2 pur 15

| <i>Punctum</i>  | <i>Pes</i>  | <i>Scandicus</i>  | <i>Torculus</i>   | <i>Cephalicus</i>   | Schlüssel   | <i>Custos</i>  |
|---|---|---|---|---|---|--|
|  |  |  |  |  |  |  |
|   | <i>Clivis</i>   | <i>Climacus</i>   | <i>Porrectus</i>  |   |   |  |
|   |  |  |   |   |   |  |

Der liturgisch-melodische Inhalt des Fragments belegt die Antifonen zu den Cantica (eine zum *Benedictus* und sechs zum *Magnificat*) aus der fünften Osterwoche (Sonntag + Feriae). Die Abfolge stimmt vollständig mit dem *Zipser Diurnale* Ms. R II 125 (Bibliothek Batthyaneum in Weißenburg (Alba Julia) im heutigen Rumänien) aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts überein.<sup>53</sup> Der melodische Abschluss der Antifone *Vado ad eum* entspricht genau der Version der Antifone aus dem *Pressburger Antifonale* IV (Slowakisches Nationalarchiv, 2, f. 152v) in der Edition MMMA/A.<sup>54</sup> Die Kaschauer Version der Antifone *Ego veritatem* unterscheidet sich von der zentralen Graner Melodik der Edition MMMA/A<sup>55</sup> in vier Wörtern: „dico“ (Kaschauer Variante *c-h, a-h* anstatt der Graner Version *c-h, a-c*), „expedit“ (*a, g-a, g* anstatt *a, g, g*), „enim“ (*a-g, g-a-d* anstatt *a-g, g-d*); und das abschließende Halleluja setzt auf dem Ton *h* anstelle von *c* an. Die Antifone *Adhuc multa* aus Kaschau unterscheidet sich von der Graner Version in MMMA/A in den Wörtern „habeo“ (*c-d, c, c-h* anstatt *d, c, h*), „non“ (*d* anstatt *c*), „potestis“ (*c, b-c, a* anstatt *b-c, a, a*) und „ille“ (*c, c* anstatt *c-h, c*). Die Antifone *Dum venerit paraclitus* ist leider schlecht sichtbar aufgrund einer Beschädigung des Pergaments. Dennoch sind Unterschiede auf den Wörtern „veritatis“ (*a, a-g-a, g-a-g, g* anstatt *a, a-*

52 Vgl. <http://neuma.zti.hu/atttekinto.asp>.

53 Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku* (Martin: Matica slovenská, 1982), Nr. 398; CAO – ECE V/A, 186–187 und 317.

54 MMMA/A, Nr. 1342, 170, vgl. auch <http://cantus.sk/image/5346>.

55 MMMA/A, Nr. 7264, 992.

*g-a, g, g*) sowie „*ille*“ (*g-a, c-d, d* anstatt *g, b-c-d*) erkennbar. Völlig fehlend ist die Gruppe der drei Wörter „*et de iudicio*“ des abschließenden Halleluja.<sup>56</sup> Die Antifone *Cum autem venerit* unterscheidet sich etwas in der Melodik der Wörter „*veritatis*“ (*g-d, c, g, g* anstatt *a, a-b-a, g, g*), „*docebit*“ (*g, b, d* anstatt *g, b, c*), „*veritatem*“ (*c, c-d, c, c* anstatt *a-d, d, c, c*) und *et* (*c* anstatt *b-c*). Der Abschluss der Melodie der Antifone ist leider schlecht leserlich.<sup>57</sup> Die Antifone *Non enim loquetur* fehlt in den zentralen Quellen des Graner Ritus außer im *Codex Albensis* Mss. 211 (Universitätsbibliothek Graz, f. 90r), dagegen ist sie in den Zipser Brevieren enthalten (*Breviarium Scepusiense* R II 102, Bibliothek Batthyaneum in Weißenburg (Alba Julia),<sup>58</sup> *Diurnale Scepusiense* R II 125, Bibliothek Batthyaneum in Weißenburg (Alba Julia),<sup>59</sup> *Breviarium Scepusiense* 63.74.1. C aus Bartfeld (Bardejov), Ungarisches Nationalmuseum Budapest, *Breviarium Scepusiense* 63.84.C aus Bartfeld (Bardejov), Ungarisches Nationalmuseum Budapest). Die melodische Version konnten wir lediglich mit der Version des franziskanischen Antifonales Cod. Lat. 119 (f. 38v; Sign. H-Bu lat. 119, Universitätsbibliothek in Budapest) aus der Edition *MMMA/A* (Nr. 8234\*) abgleichen.<sup>60</sup> Aus diözesanem Umfeld ist aus dem mittelalterlichen Ungarn keine notierte Gestaltungsform erhalten. Ungeachtet der schlechten Leserlichkeit der Melodie aus Kaschau sind Unterschiede ersichtlich auf den Wörtern „*quaecumque*“ (*c, c-d, d* anstatt *g, a-c, c*), „*audiet*“ (*d, a, c* anstatt *c, g, a*), „*ventura*“ (*c, c-b, a* anstatt *d, c-b, a*) und „*annuntiabit*“ (*a, c, c, c, c-d-c* anstatt *a, c, b, c, d*). Die Antifone *Ille me clarificabit* ist leider unvollständig und es war nicht möglich, ihre komparative Erfassung in Angriff zu nehmen.<sup>61</sup>

Tabelle 8: Abgleich der Abfolge der Antifonen der fünften Osterwoche

| H III/2 pur 15 / Ms. 125             | Gran               | Zips               | Siebenbürgen | Codex Albensis     | Agram              | Krakau 1             |
|--------------------------------------|--------------------|--------------------|--------------|--------------------|--------------------|----------------------|
| L/Ab. <i>Vado ad eum</i>             | +                  | +                  | +            | +                  | +                  | +                    |
| V2/Am. <i>Ego veritatem</i>          | +                  | +                  | +            | +                  | +                  | <i>Vado ad eum</i>   |
| V2/Am. <i>Adbuc multa</i>            | <i>Cum venerit</i> | <i>Cum venerit</i> | +            | <i>Dum venerit</i> | <i>Cum venerit</i> | <i>Ego veritatem</i> |
| V2/Am. <i>Dum venerit paraclitus</i> | <i>Adbuc multa</i> | <i>Adbuc multa</i> | -            | <i>Cum autem</i>   | <i>Adbuc multa</i> | +                    |

56 MMMA/A, Nr. 8299, 1169.

57 MMMA/A, Nr. 7261, 990.

58 Sopko, *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku*, Nr. 392.

59 Sopko, *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku*, Nr. 398.

60 MMMA/A, Nr. 8234\*, 1135.

61 MMMA/A, Nr. 1034, 11–12.

|                                    |   |   |   |                    |   |                    |
|------------------------------------|---|---|---|--------------------|---|--------------------|
| V2/Am. <i>Cum autem venerit</i>    | + | + | - | <i>Adhuc multa</i> | - | <i>Adhuc multa</i> |
| V2/Am. <i>Non enim loquetur</i>    | - | + | - | +                  | - | <i>Cum autem</i>   |
| V2/Am. <i>Ille me clarificabit</i> | + | - | - | -                  | - | <i>Non enim</i>    |
| -                                  | - | - | - | -                  | - | <i>Ille me</i>     |

Anhand der liturgisch-musikalischen und der Notationselemente nehmen wir an, dass das Fragment des Antifonales H III/2 pur 15 aus dem ostslowakischen bzw. ostungarländischen Prämonstratenserumfeld stammt. Spezifische langgezogene Initialen der Antifonen nähern sich dem Fragment des Graduales Kvt.4/279 aus der Franziskanerbibliothek in Güssing (Österreich), das die ungarische Musikhistorikerin Janka Szendrei Quellen aus dem Gebiet der heutigen Slowakei<sup>62</sup> bzw. dem Fragment des Antifonales Cth. X 846 aus der Kapitellbibliothek in Raab (Káptalani Magánlevéltár Győr)<sup>63</sup> zuschrieb.

Im Rahmen der Erörterungen der Notationszeichen räumen wir auch die Möglichkeit ein, dass eine Prämonstratenserprovenienz auch für das Kaschauer Fragment des Antifonales H III/2 re 6 gelten könnte, das in Graner Notation verfasst ist.<sup>64</sup>

### *Antifonale H III/2 re 6*

Das Antifonale H III/2 re 6 wird auf die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts datiert. Das Fragment ist notiert in Graner Notation, die in sechs Zeilen eines roten vierlinigen Notensystems mit Verwendung der Schlüssel *C*, *G* und *F* (in Form des Buchstabens „f“) angebracht ist. Der *Custos* fand keinen Einsatz. Das *Punctum* ist rautenförmig. Der *Pes* ist in Einleitung mit einem eigenständigen *Punctum* und mit einer vertikal aufgestellten *Virga* mit nach rechts gerichtetem Kopf geschrieben. Der *Clivis* ist Metzger Art, rechtwinklig. Er ist in einem fließenden Zug ohne eine rautenförmige Endigung geschrieben. Der *Scandicus* ist gebildet aus einem *Punctum*, einem *Tractulus* und einer eigenständigen *Virga*. Der *Climacus* ist typisch Graner Art mit einem zweifachen einleitenden *Bipunctum* und einer Reihe absteigender, vertikal aufgestellter *Puncta*. Der *Torcu-*
















62 Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, F 586, 117; Janka Szendrei, „Die Geschichte der Graner Choralnotation“, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1988): 139; Gabriella Gilányi, *Mozaikok Erdély ismeretlen gregorián hagyományából: Egy Anjou-kori antifonále töredékei Güssingben / Mosaics from the Unknown Gregorian Heritage of Transylvania: Fragments of an Antiphonary from the Anjou Period in Güssing* (Budapest: Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology, 2019), 114.



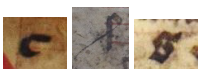







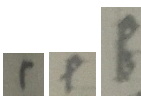
63 Gilányi, „A Fökötös atyafiak“, 357–369.

64 Für den genauen musikalischen Inhalt des Fragmentes H III/2 re 6 siehe: Veselovská und Lazorík, *Catalogus fragmentorum – Archivum Civitatis Cassoviensis*, 104–105.

*lus* hat in Einleitung ein eigenständiges *Punctum*, hinter dem die Schreinform des fließend verbundenen *Tractulus* und *Clivis* folgt. Der *Porrectus* besteht aus dem vertikal aufgestellten *Clivis* und der *Virga*. Die Gestalten in der Graner Notation weisen ein ähnliches System in der Schreibweise der einzelnen Neumenstrukturen auf wie im Falle des Fragments des Graduales H III/2 mac oder der kursiven Variante der Graner Notation, die durch das *Kaschauer Missale Clmae* 395 dokumentiert ist. Es handelt sich allerdings nicht um denselben Notenschreiber. Die Graner Notation des Antifonales zählen wir zum ostslowakisch-siebenbürgischen Umkreis und räumen die Möglichkeit ein, dass dieses ebenfalls aus dem Prämonstratenserumfeld stammen könnte.

Tabelle 9: Graner Notation im Antifonale H III/2 re 6, Graduale H III/2 mac 50b und *Kaschauer Missale Clmae* 395

| Signatur                           | <i>Punctum</i>  | <i>Pes</i>  | <i>Clivis</i>   | <i>Scandicus</i>  | <i>Climacus</i>   |
|------------------------------------|---|---|---|---|---|
| H III/2 re 6                       |  |  |  |  |  |
| H III/2 mac 50b                    |  |  |  |  |  |
| <i>Kaschauer Missale Clmae</i> 395 |  |  |  |  |  |

| Signatur                           | <i>Torculus</i>   | <i>Porrectus</i>  | <i>Cephalicus</i>   | Schlüssel   |
|------------------------------------|---|---|---|---|
| H III/2 re 6                       |  |  |   |  |
| H III/2 mac 50b                    |  |  |  |  |
| <i>Kaschauer Missale Clmae</i> 395 |  |  |  |  |

Auf dem Fragment blieben die Gesänge vom zweiten Fastensonntag erhalten. Die Matutin ist leider nicht vollständig und es fehlen mehrere Teile der einzelnen Nokturnen. Aus liturgischer Sicht ist der Gebrauch des Verses *Si reversus fuero* zum Responsorium *Erit mihi dominus* von Interesse, der in zwei franzis-



kanischen Handschriften aus dem mittelalterlichen Ungarn auftaucht (Antifonale Cod. D Nr. 5 im Franziskanerkloster in Ragusa (Dubrovnik) in Kroatien und *Antifonale* Cod. Lat. 118 aus der Universitätsbibliothek in Budapest).<sup>65</sup> Für den Graner Ritus widerspricht die Positionierung der Antifone *Vade mulier* an die Einleitungsstelle der dritten Nokturn der Tradition. Diese Einreihung erscheint im siebenbürgischen Umfeld. Der melodische Verlauf ließ sich leider nicht detailliert abgleichen aufgrund der bruchstückhaften Erhaltung des Fragments.

### **Die Metzzer-gotische-Graner Mischnotation und die Prämonstratenser Fragmente aus Kaschau**

Die Graner Notation ist das Produkt mittelalterlicher ungarischer Skriptorien. Auf dem Gebiet der Slowakei sind zwei komplette Kodizes – das *Bratislavaer Missale I* (EC Lad. 3, EL 18, Staatsarchiv Bratislava), das *Graduale von Nitra (Neutra)* und einige Dutzend Fragmente aus dem zwölften bis – achtzehnten Jahrhundert erhalten. Die Graner Notation ist vom ganzen Territorium der Slowakei belegt.<sup>66</sup>

Das Notationssystem, das die ungarische Musikwissenschaftlerin Janka Szendrei als Graner oder ungarische Notation bezeichnet,<sup>67</sup> begann sich im frühmittelalterlichen Ungarn im Laufe des zwölften Jahrhunderts entwickelt. Sie wurde auf den Prinzipien mehreren ausländischen Notationen (die französische, italienische, deutsche Elemente) in der Umgebung des Hauptkirchenzentrums des Landes – Gran herausgebildet.<sup>68</sup> Im Rahmen der Entwicklung der mittelalterlichen Musikkultur spielte dieses Notationssystem eine bedeutende Rolle. In einem gewaltigen Zeitraum (ca. 500 Jahre) war das Graner Notationssystem eines der markanten Zeugnisse einer einzigartigen Tradition des mittelalterlichen Ungarns.

In Ungarn wurde diese Choralchrift zwischen dem zwölften und achtzehnten Jahrhundert verwendet.<sup>69</sup> Der strukturelle Aufbau der Notation blieb während der ganzen Zeit der Verwendung unverändert.<sup>70</sup> Diese hybride Kontaktnotenschrift charakterisierten die fließende Züge und die Gebundenheit der

---

65 Vgl. <http://cantusindex.org/id/006668b>.

66 Eva Veselovská, „Notatio Strigoniensis – ostrihomská notácia na Slovensku,“ *Musicologica Slovaca* 1, Nr. 1 (2010): 46–79; Eva Veselovská, „Notation und Identität: Bemerkungen zur gegenseitigen Durchdringung der typologischen Strukturen der Notationssysteme vom Gebiet der Slowakei,“ *De musica disserenda* 9, Nr. 1–2 (2013): 61–82; Szendrei, „Die Geschichte der Graner Choralnotation,“ 5–234.

67 Szendrei, „Die Geschichte der Graner Choralnotation,“ 5–234.

68 Janka Szendrei, *Középkori hangjegyírások Magyarországon* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983).

69 Janka Szendrei, „Choralnotationen in Mitteleuropa,“ *Studia Musicologica* 30 (1988): 437–446.

70 Eine Analyse des Ursprungs der Graner Notation und die grundlegenden Unterschiede von der Metzzer Notation präsentiert Janka Szendrei schon im Falle des ältesten Denkmals mit diesem Notationssystem – dem *Pray-Kodex (Codex Prayanus)*. S. Szendrei, „Die Geschichte der Graner Choralnotation,“ 66–69.

Grundformen. Die Graner Notation akzeptierte und übernahm das Liniensystem als eines der ersten Länder Mitteleuropas, ähnlich wie z. B. die Reformströmungen der Zisterzienser Skriptorien oder auch die spätere böhmische Notation.<sup>71</sup> Der individuelle Charakter der Graner Notation ging vom Aufbau eines Neumensystems aus, das die Kontaktneumen des Metzger – norditalienischen Zeichensystems und der deutschen Schreibtechnik repräsentierten. Eine dekorativere, kalligraphische Form hatte die Graner Notation zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, als sie auch auf dem Gebiet der Slowakei auftaucht (*Bratislavaer Missale I, Notiertes Brevier A/13* aus dem Stadtmuseum Bratislava)<sup>72</sup>. Ende des Mittelalters erfüllte die Graner Notation die wichtige Aufgabe einer praktischen, schnellen Kursivschrift (*Graduale von Neutra*, Schulbücher, theoretische Traktate). Im Spätmittelalter verwendeten die konservativen Pauliner diese Schrift zwar in ihrer monumentalisierten, gotisierten Form. Während ihres Bestehens war sie nie expansiv. Die Grenzen ihres Vorkommens fallen mit dem Diözesanrahmen des mittelalterlichen Ungarns zusammen.

Die Graner Notation tauchte im mittelalterlichen Ungarn parallel zu anderen Notationstypen auf. Sie wurde vor allem in Handschriften verwendet, die als Produkt des Graner Kreises angesehen werden. Das dominante Notationssystem auf dem Gebiet der Slowakei aber war während des ganzen Mittelalters die Metzger-gotische Notation, die durch 10 vollständige Kodizes und mehrere hundert Fragmente dokumentiert wird.

Im Zuge des Reformprozesses entstand Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eine Kontaktnotationsschrift, die nicht als reine Metzger Notation gelten kann, da Graner Elemente in ihr wirkten. Janka Szendrei nennt diesen Notationstyp Metzger-gotische Graner Mischnotation. Die Entstehung dieser Notenschrift spiegelt das Niveau der ungarischen Skriptorien wider, die zwar auf die alte Tradition bauten, sich aber auch nicht vor anderen Einflüssen verschlossen. Es handelte sich um eine Metzger-gotische Notation, die mit den ungarischen (Graner) Elemente gemischt war. Wichtige Repräsentanten der Metzger-gotischen Mischnotation sind einige Antifonale Bände mit dem Graner Ritus von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, das *Graner Antifonale* Mss. I. 3 aus der Hauptdiözesanbibliothek in Gran<sup>73</sup> oder das *Bratislavaer/Buda Antifonale III* (EC Lad. 6 Staatsarchiv Bratislava) von der Ende

71 Eva Veselovská, „Choralnotationen der mittelalterlichen liturgischen Kodizes des 14. und 15. Jahrhunderts in slowakischen Archivbeständen,“ *De musica disserenda* 5, Nr. 1 (2009): 85–106.

72 Július Sopko, *Kódexy a neúplne zachované rukopisy v slovenských knižniciach* [Kodizes und unvollständig erhaltene Handschriften in slowakischen Bibliotheken] (Martin: Matica slovenská, 1986), Nr. 499; Eva Veselovská, *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava* (Bratislava: Slovenské národné múzeum, Hudobné múzeum, 2002), Nr. 51, 90–91.

73 Ein Fragment der Antifonals befindet sich im Staatsarchiv Trnava (MMT III d/599 Liber restantiarum 1659–1676). Eva Veselovská und Kinga Körmendy, „Az Esztergomi Főszékesegyházo Könyvtár Ms I 3c jelzetű antifonáljének egy töredéke a Nagyszombati Városi Levéltárban,“ *Magyar Könyvszemle. Könyv és sajtótörténeti folyóirat* 131, Nr. 3 (2015): 300–302.

des fünfzehnten Jahrhunderts.<sup>74</sup> Zur Zeichen- und Formstruktur *des Graner Antifonales* gesellen sich zum Beispiel auch die Neumenformen des Graduale-Fragments aus der Kammerrechnung 3112 des Magistrats der Stadt Modra (Modern), die im dritten oder vierten Quartal des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden.<sup>75</sup> Weitere Handschriften, die die gelockerte Technik dieses Systems verwenden, sind der *Ofener Psalter* (Mss. I. 3 c aus der Hauptdiözesanbibliothek in Gran), dann die Choralbücher, die der Tätigkeit des Zagreber Bischofs Osvát Thuz (MR 1, MR 10, Kathedralbibliothek Zagreb) zu verdanken sind und *das Bakócz Graduale* (Mss. I. 1 aus der Hauptdiözesanbibliothek in Gran).<sup>76</sup> Zwei mittelalterliche Fragmente aus dem Staatsarchiv in Trnava: Graduale (Zünfte – Maurer Meisterbuch 1653–1870) und Graduale (III d/598 Liber taxarum 1605–1669) sind ebenfalls in einem Metzzer-gotischen Mischzeichensystem vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts notiert.

Das Metzzer-gotische Mischzeichensystem war ein bedeutender Notationstypus der zweiten Hälfte des fünfzehnten und des Beginns des sechzehnten Jahrhunderts. Es wurde vor allem in zentralen ungarischen Skriptorenwerkstätten (Gran, Ofen) aber auch bei den Prämonstratenser Handschriften verwendet.

Der gesamte Charakter der Notation und das System der verwendeten Zeichen der gemischten Metzzer-Graner Notation der Prämonstratenser Quellen von Leles und Kaschau nähert sich sehr deutlich. Trotz der kleinen Anzahl vollständig erhaltener Prämonstratenser Materialien aus der Slowakei können wir zwei bedeutende Gruppen belegen, die Fragmente aus dem Prämonstratenser Konvent Leles aus dem Slowakischen Nationalarchiv in Bratislava (die Aktenmappen *Acta anni – varia* des Prämonstratenser Konvent Leles)<sup>77</sup> und die Kaschauer Gruppe aus dem Archiv der Stadt Kaschau. Die Kaschauer Fragmente dokumentieren einige spezifische Abweichungen, bspw. ein spezi-

74 Eva Veselovská, „Fragmente des Budaer Antiphonars im St. Adalbert-Verein Trnava und im Archiv des Slowakischen Nationalmuseums,“ *Studia Musicologica* 56, Nr. 2–3 (2015): 233–246; Eva Veselovská, „Po stopách Budínskeho/Bratislavského antifonára III,“ *Musicologica Slovaca* 7 [33], Nr. 2 (2016): 222–248.

75 Eva Veselovská, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia* 1 (Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2008), 75.

76 Janka Szendrei, Hrg., *Graduale Strigoniense: saec. XV/XVI*, *Musicalia Danubiana* 12 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993).

77 Auf den Aktenmappen *Acta anni – varia* des Prämonstratenser Konvent Leles sind vier notierte Fragmentengruppen erhalten geblieben, es handelt sich um vier verschiedene gottesdienstliche Bücher: ein Sequentiar /Hymnar aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Metzzer-gotische Graner Mischnotation), ein Missale aus den Jahren 1350–1375 (Graner Notation), ein Antifonale aus den Jahren 1350–1375 (Metzzer-gotische Graner Mischnotation) und ein Psalter von der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts (Metzzer-gotische Notation). Metzzer-gotische Graner Mischnotation dokumentieren zwei Handschriften – das Antifonale und das Sequentiar. Veselovská, *Catalogus fragmentorum – Archivum Nationale Slovacum*, Nr. 19 und Nr. 21, 59–60 und 73–75. S. dazu Veselovská, „Stredoveké notované fragmenty zo Slovenského národného archívu,“ 223–246.

elles Typus des *Custos*, spezifischer Gestalt der Schlüssel etc. Der Charakter der einzelnen Notationsgestalten (*Pes*, *Clivis*, *Climacus*, *Scandicus*, *Porrectus* sowie *Torculus*) zeugt von einer außergewöhnlich nahen Verwandtschaft der Notation, wie es jüngere Prämonstratenserhandschriften belegen, so das *Vesperbuch aus Leles* (ohne Signatur, Sopron), das Prämonstratenser-*Kantional aus Segedin* (ung. Szeged), die Fragmente aus Leles oder die ältere Fragmente H-Gel Cth X 846 aus Raab (Káptalani Magánlevéltár), H-Bmnl Fragm. Lat. Q 406-24 (ELTE Egyetemi Könyvtár, Sign. U. Fr. l. m. 253).

Ein Vorkommen des sog. „reinen“ Typus der Graner Notation in Prämonstratenserkreisen werden allerdings weitere Erforschungen von Fragmenten nicht nur aus dem Gebiet der Slowakei, sondern auch aus dem heutigen Ungarn und Rumänien stützen müssen. In der Notenschreibertradition der Prämonstratenser könnte sie allerdings ähnlich dem Fall der ungarländischen Pauliner eine gewichtige Rolle gespielt haben.

## Schluss

In der Slowakei sind heute lediglich achtzehn komplette musikalische Manuskripte erhalten. Daher ist eine Erforschung der fragmentarisch erhalten gebliebenen Kodexe eine wichtige Voraussetzung für eine konstruktive Rekonstruktion der ursprünglichen Quellenbasis. Ein Teil dieser Materialien wurde zwar aus dem Ausland in das heutige slowakische Gebiet eingeführt, insbesondere wenn es sich um Gebinde angekaufter Inkunabeln oder alter Drucke handelte. Die überwiegende Mehrheit der Fragmente aus städtischen Kanzleien oder aus kirchlichen Institutionen stammt jedoch aus einheimischen, also ungarländischen Manuskripten.

Viele Fragen über Entstehung und Herkunft der erhalten gebliebenen Quellen werden wir aufgrund der nur partiellen Angaben über konkrete Handschriften nie abschließend klären können. Ungeachtet dieses Umstandes halten wir die durchgeführte Quellenforschung an den Pergamentfragmenten aus dem Archiv der Stadt Kaschau in der Ostslowakei für sehr erfolgreich und wichtig im gesamtslowakischen sowie im europäischen Maßstab. Im Kontext anderer Einrichtungen, die ähnliches Schriftgut aufbewahren, handelt es sich um ein außerordentlich homogenes und interessantes mittelalterliches Material, wie insbesondere die Fragmente des Antifonales (Vesperbuchs) aus Prämonstratenserprovenienz (Sign.: Antifonale H III/1 B. Nr. 2, H III/2 ar 5, H III/2 mac 13, H III/2 mac 14, H III/2 mac 16, H III/2 mac 17, H III/2 mac 18) bezeugen.

Der liturgische und musikalische Inhalt der Fragmente bewegt sich im Umkreis der Graner Liturgie, wobei mehrere regionale und abweichende Gesänge belegt sind (Siebenbürgen, Ostslowakei und Zips). Das gemischte System der Metzger-Graner Notation steht der Provenienz nach den Fragmenten des Antifonales den Prämonstratenserhandschriften nahe. Der Gebrauch des *Custos* mit

langer haarfeiner Linie passt allerdings nicht zu den siebenbürgischen Parallelen. Einflüsse aus diesem Raum sind jedoch aus dem liturgischen Inhalt ersichtlich.

In diesem Zusammenhang erlauben wir uns die Hypothese aufzustellen, dass die Gruppe der Fragmente des Antifonales (des Vesperbuchs) in einem der Prämonstratenserskriptorien in der Nähe von Kaschau hergestellt worden sein dürfte, also in Leles oder in Jossau. Da allerdings im Bereich der liturgischen Handschriften bislang nur die skriptoriale Aktivität im Leleser Konvent belegt ist, nehmen wir die Entstehung der Fragmente eher dort an. Trotz der „siebenbürgischen“ Elemente in der Notation und im liturgischen Inhalt sind mehrere Strukturen hingegen verwandt mit den mittelalterlichen Materialien aus der heutigen Ostslowakei (Zips bzw. Bartfeld, Leutschau). Die ganze Gruppe lässt sich auch mit einem anderen Namen als Fragmente aus dem Vesperbuch bezeichnen, da die große Mehrheit aller Fragmente lediglich die Gesänge für die erste oder die zweite Vesper umfasst. Die erforschten Fragmente aus dem Archiv der Stadt Kaschau stellen auf jeden Fall einen wichtigen Beleg für die regionale Aktivität des Prämonstratenserskriptoriums im ausgehenden Mittelalter dar.

Ebenso nehmen wir an, dass auch die weiteren drei Fragmente aus dem Archiv der Stadt Kaschau, das Sequentiar H III/2 mac 41, das Missale H III/2 pur 13 und das Antifonale H III/2 pur 15, aus dem Jossauer oder dem Leleser Konvent stammen dürften. Die Herkunft des Antifonales H III/2 re 6 erfordert zukünftig eine tiefergreifende vergleichende Erforschung mit Einbeziehung der erhaltenen Handschriften im heutigen Ungarn und Rumänien.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die Prämonstratenserfragmente aus dem Archiv der Stadt Kaschau einen wichtigen Beleg für die spätmittelalterliche skriptoriale Tradition dieses kanonischen Ordens aus dem Gebiet der heutigen Slowakei darstellen.

Tabelle 10: Verzeichnis der Prämonstratenser Handschriften aus dem Archiv der Stadt Kaschau

| Liturgisches Buch mit Signatur | Datierung | Notation* | Fest, Hochfest, Gedenktag             | <i>Liber tradens</i>  |
|--------------------------------|-----------|-----------|---------------------------------------|---|
| Antifonale H III/1 B. Nr. 2    | XV./XVI.  | MG-O      | Corporis Christi, Dom. 15–19 p. Pent. | <i>Articuli Mathiae, Ludovici et Andreae regum et Sigismundi de anno 1464</i> |
| Antifonale H III/2 ar 5        | XV./XVI.  | MG-O      | Assumptio Mariae                      | <i>Protocollum Inhibitionum 1617–1620</i>                                     |

|                                 |           |      |   |  |
|---------------------------------|-----------|------|---|--|
| Antifonale<br>H III/2 mac<br>13 | XV./XVI.  | MG-O | Purificatio<br>B.M.V.,<br>Blasii,<br>Agathae,<br>Dorotheae                      | <i>Acta iudiciaria<br/>maculatorium anni 1565 sub<br/>iudicatu domini Laurentii<br/>Goldschmid (Acta iudiciaria,<br/>Maculatorium 1565–1566)</i>         |
| Antifonale<br>H III/2 mac<br>14 | XV./XVI.  | MG-O | Elisabeth<br>Hung.,<br>Caeciliae  | <i>Maculatorium anni salutis<br/>1579, Concordia Joannis<br/>Golopi cum Michaeli<br/>Golopii (Acta iudiciaria<br/>1566–1568)</i>                         |
| Antifonale<br>H III/2 mac<br>16 | XV./XVI.  | MG-O | Dom. 3<br>Adv., Dom.<br>4 Adv.,<br>Antiphonae<br>Majores                        | <i>Maculatorium anni 1569–<br/>1571. Catherina Porozaliri<br/>z Drabčic (?) (Acta<br/>iudiciaria 1569–1571)</i>  |
| Antifonale<br>H III/2 mac<br>17 | XV./XVI.  | MG-O | De Regum  | <i>Maculatorium anni<br/>salutis 1572. Prudenti<br/>et circumspeto domino<br/>Wolfgango iudice existente<br/>(Acta iudiciaria 1572–<br/>1574)</i>        |
| Antifonale<br>H III/2 mac<br>18 | XV./XVI.  | MG-O | In tempore<br>Epiphaniae,<br>Dom. 1 post<br>Epiphaniam,<br>Octava<br>Epiphaniae | <i>Maculatorium signaturarum<br/>anni 1574 domino<br/>Laurentio Aurifabres<br/>iudicatum civitatis<br/>administrante (Acta<br/>Iudiciaria 1574–1578)</i> |
| Sequentiar<br>H III/2 mac<br>41 | XV.       | MG   | Omnium<br>sanctorum,<br>Martini,<br>Elisabeth<br>Hung.,<br>Catharinae           | <i>Proto[collum a]ctorum<br/>iudiciar[ium] ab anno 1596<br/>[ad] 1600</i>  |
| Missale<br>H III/2 pur<br>13    | XV.       | MG   | Sabbato<br>Sancto   | <i>Protocollum magistratus<br/>1616–1620</i>   |
| Antifonale<br>H III/2 pur<br>15 | 1450–1475 | O    | Dom. 4 p.<br>Pascha   | <i>Protocollum Magistratus<br/>1625</i>  |
| Antifonale<br>H III/2 re 6      | XV.       | O    | Dom. 2<br>Quad.   | <i>Liber restorationum A.<br/>1621–1645 (Iudicium<br/>suburbanorum, cecharum,<br/>senatorum, electae<br/>communitatis. Conscriptio)</i>                  |

\*Abkürzungen bei der Notation:

MG = Metzger-gotischer Art

O = Graner Art

MG-O = Mischtypus der Metzger-Graner Art

Deutsche Übersetzung: Mgr. Peter Zigman

## Referenzen

- Blume, Clemens Hrsg. *Historiae rhythmicae: Liturgische Reimoffizien*. Analecta Hymnica Medii Aevi 25. Leipzig: O. R. Reisland, 1897.
- Czagány, Zsuzsa. *Antiphonale Varadiense s. XV*. 3 Bde. Budapest: Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology, Department of Early Music, 2019.
- Czagány, Zsuzsa. *Prague: Sanctoriale, Commune Sanctorum*. Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae III/B. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2002.
- Czagány, Zsuzsa. *Prague: Temporale*. Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae III/A. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 1996.
- Dobszay, László, und Janka Szendrei, Hrsg. *Antiphonen*. Monumenta Monodica Medii Aevi 5. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- Dobszay, László, und Janka Szendrei. *Responsories*. Budapest: Balassi Kiadó, 2013.
- Falvy, Zoltán, und László Mezey, Hrsg. *Codex Albensis: Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert*. Budapest: Akadémiai Kiadó; Graz: Universitätsbibliothek Graz, 1963.
- Gilányi, Gabriella. „A ‚Főkötős atyafiak‘ zenei írásbelisége a 16. századi Magyarországon.” *Magyar Zene* 57, Nr. 4 (2019): 357–369.
- Gilányi, Gabriella. „Az ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltár Cod. Lat. 119 kódexének kottás premontréi fedéltöredékei: Új adatok.” In *Mestereknek gyengyének: Ünnepi kötet Madas Edit hetvenedik születésnapjára*, herausgegeben von Fanni Hende, Klára Kisdi und Ágnes Korondi, 415–426. Budapest: Országos Szechenyi Könyvtár, Szent István Társulat, 2020.
- Gilányi, Gabriella. *Mozaikok Erdély ismeretlen gregorián hagyományából: Egy Anjou-kori antiphonale töredékei Güssingben / Mosaics of the Plainchant Tradition of Transylvania: Interpreting the 14th-Century Antiphoner Fragments at Güssing*. Budapest: Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology, 2019.
- Halaga, Ondrej R. *Archív mesta Košíc: Sprievodca po fondoch a zbierkach*. Praha: Archivní správa ministerstva vnitra, 1957.
- Hughes, Andrew. *Late Medieval Liturgical Offices: Resources for Electronic Research*. Subsidia Mediaevalia 23. Toronto – Ontario: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1994.
- Kotrusová, Júlia. *Dejiny premonštrátskeho kláštora sv. Jána Krstiteľa v stredoveku*. Trnava: Trnavská univerzita, 2017.
- Kovács, Andrea, Hrsg. *Monumenta of Medieval Liturgical Poetry in Hungary: Sequences; Critical edition of melodies*. Budapest: Argumentum, Liszt Ferenc Academy of Music, and Church Music Research Group, 2017.
- Kovács, Andrea. *Kalocsa – Zagreb: Sanctoriale*. Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VI/B. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008.
- Kovács, Andrea. *Kalocsa – Zagreb: Temporale*. Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VI/A. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008.

- Kovács, Andrea. *Strigonium: Sanctorale*. Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae V/B. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006.
- Kovács, Andrea. *Strigonium: Temporale*. Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae V/A. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2004.
- Kovács, Andrea. *Transylvania – Várad: Sanctorale*. Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VII/B. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2010.
- Kovács, Andrea. *Transylvania – Várad: Temporale*. Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VII/A. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2010.
- Kubieniec, Jakub. *Kraków: Temporale*. Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VIII/A. Budapest: Research Centre for the Humanities of the HAS Institute of Musicology, 2018.
- Kuruc, Angelus Štefan. „K vzťahom uhorských premonštrátov k Prémontré do roku 1526.“ *Notitiae historiae ecclesiasticae* 1, Nr. 2 (2012): 6–12.
- Marsina, Richard. *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae I*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1971.
- Marsina, Richard. *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae II*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1987.
- Márton, Lajos Hugo. *Initia historico-iuridica capituli generalis ordinis praemonstratensis*. Roma: Pontificia Universitas Lateranensis, 1964.
- Pomfiová, Bibiana. „Kláštory a kapituly.“ In *Stredoveký kostol: Historické a funkčné premeny architektúry*, herausgegeben von Bibiana Pomfiová, 294–298. Bratislava: FO ART, 2015.
- Saulnier, Charles. *Statuta candidi et canonici ordinis praemonstratensis: Editio secunda*. Heller: Stivagii, 1725.
- Snoj, Jurij. „Climacus v Breviarium notatum Strigoniense in gregorijanska modalnost.“ *De musica disserenda* 5, Nr. 1 (2009): 137–151.
- Sopko, Július. *Kódexy a neúplne zachované rukopisy v slovenských knižniciach*. Martin: Matica slovenská, 1986.
- Sopko, Július. „Najstaršie košické rukopisné knihy.“ In *Knihy '75: Zborník pre problémy a dejiny knižnej kultúry na Slovensku*, herausgegeben von Jozef Telgársky, 77–104. Martin: Matica slovenská, 1978.
- Sopko, Július. *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku*. Martin: Matica slovenská, 1982.
- Szendrei, Janka. *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981.
- Szendrei, Janka. „Choralnotationen in Mitteleuropa.“ *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1988): 437–446.
- Szendrei, Janka. „Die Geschichte der Graner Choralnotation.“ *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1988): 5–234.
- Szendrei, Janka, Hrsg. *Graduale Strigoniense (saec. XV/XVI)*. Musicalia Danubiana 12. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993.
- Szendrei, Janka. *Középkori hangjegyrások Magyarországon*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983.
- Varsik, Branislav. „Vznik a začiatky mesta Košíc.“ In *Kontinuita medzi veľkomoravskými Slovienmi a stredovekými severouborskými Slovanmi (Slovákmi): Výber štúdií a článkov z rokov 1969–1992*, Branislav Varsik, 191–209. Bratislava: Veda, 1994.



- Veselovská, Eva. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi – Archivum Nationale Slovacum*. Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia 3. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2014.
- Veselovská, Eva. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*. Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia 1. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2008.
- Veselovská, Eva. „Choralnotationen der mittelalterlichen liturgischen Kodizes des 14. und 15. Jahrhunderts in slowakischen Archivbeständen.“ *De musica disserenda* 5, Nr. 1 (2009): 85–106.
- Veselovská, Eva. „Fragmente des Budaer Antiphonars im St. Adalbert-Verein Trnava und im Archiv des Slowakischen Nationalmuseums.“ *Studia Musicologica* 56, Nr. 2–3 (2015): 233–246.
- Veselovská, Eva. *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava*. Bratislava: Slovenské národné múzeum, Hudobné múzeum, 2002.
- Veselovská, Eva. „Notatio Strigoniensis – ostrihomská notácia na Slovensku.“ *Musicologica Slovaca* 1, Nr. 1 (2010): 46–79.
- Veselovská, Eva. „Notation und Identität: Bemerkungen zur gegenseitigen Durchdringung der typologischen Strukturen der Notationssysteme vom Gebiet der Slowakei.“ *De musica disserenda* 9, Nr. 1–2 (2013): 61–82.
- Veselovská, Eva. „Po stopách Budínskeho/Bratislavského antifonára III.“ *Musicologica Slovaca* 7 [33], Nr. 2 (2016): 222–248.
- Veselovská, Eva. „Stredoveké notované fragmenty zo Slovenského národného archívu, Fond Hodnoverného miesta Konventu premonštrátov v Lelese.“ *Historický časopis* 69, Nr. 2 (2021): 223–246.
- Veselovská, Eva. „Stredoveké notované fragmenty zo Slovenského národného archívu.“ *Musicologica Slovaca* 5 [31], Nr. 1 (2014): 5–34.
- Veselovská, Eva, Rastislav Adamko, und Janka Bednáriková. *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava: Slovenská muzikologická spoločnosť, Ústav hudobnej vedy SAV, 2017.
- Veselovská, Eva, und Eduard Lazorík. *Catalogus fragmentorum medii aevi – Archivum Civitatis Cassoviensis*. Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia 8. Bratislava: Institut of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, 2022.
- Veselovská, Eva, und Kinga Körmendy. „Az Esztergomi Főszékesegyházo Könyvtár Ms I 3c jelzetű antifonáljének egy töredéke a Nagyszombati Városi Levéltárban.“ *Magyar Könyvszemle: Könyv és sajtótörténeti folyóirat* 131, Nr. 3 (2015): 300–302.
- Žažová, Henrieta. *Stredoveké premonštrátske kláštory v slovenskej časti územia bývalého ostrihomského arcibiskupstva*. Trnava: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity, 2017.

## POVZETEK

**Fragmenti premonstratske provenience iz fondov Mestnega arhiva v Košicah**

Nekateri uradni protokoli iz 16. in 17. stoletja, ki so se uporabljali v mestnih uradih v Košicah na Slovaškem, so vezani v platnice, izdelane iz rokopisnih fragmentov. V Mestnem arhivu Košice je bilo identificiranih vsega skupaj 42 fragmentov iz časa med poznim 13. in zgodnjim 16. stoletjem, trideset notiranih in dvanajst nenotiranih. Pričujoča študija se osredotoča na vire domnevno premonstratskega izvora. Sedem fragmentov (H III/1 B. št. 2, H III/2 ar 5, H III/2 mac 13, H III/2 mac 14, H III/2 mac 16, H III/2 mac 17, H III/2 mac 18) iz ene liturgične knjige (vesperala) predstavlja pomemben del premonstratske skupine. Uporabljajo mešano metensko-gotsko in esztergomsko notacijo iz zadnje četrtine 15. stoletja, vendar lahko na njih opazimo nekaj mlajših marginalnih glos oz. dodatkov iz začetka 16. stoletja. Notni zapis je podoben madžarskim premonstratskim rokopisom, vendar uporablja nekatere posebne oblike. Zelo značilne so oblike ključev, *custos*, okrašen s tanko linijo, pa izključuje Transilvanijo kot kraj nastanka fragmentov. Fragmenti prihajajo iz različnih delov izvirnega rokopisa, saj na njih najdemo speve za različne praznike liturgičnega leta od 3. adventne nedelje v temporalu do svete Cecilije v sanktoralu. V teh fragmentih so ohranjeni specifični in redki spevi, ki so bodisi neposredno značilni za gransko liturgijo bodisi predstavljajo širše madžarsko-poljsko območje. Glede na njihovo sorodnost z viri iz premonstratskega in vzhodnoslovaškega okolja lahko njihov izvor pripišemo samostanu Leles, v katerem je bila dokumentirana dejavnost skriptorija. Na podlagi pisave, sistema ornamentacije in strukture notacije lahko skupini premonstratskih virov pripišemo tudi sekvenciar H III/2 mac 41, misal H III/2 pur 13 in antifonar H III/2 pur 15, verjetno pa tudi antifonar H III/2 re 6.

## ABOUT THE AUTHORS

**EVA VESELOVSKÁ** (eva.veselovska@savba.sk) works at the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava (since 1999) and has focused on complex source research on medieval notated manuscripts from the territory of Slovakia and of Slovak provenance abroad. She has authored and co-authored several scientific works (*Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku* [*Medieval Sources of Church Music in Slovakia*], volumes 1–5, 7, and 8 of the series *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*). She specializes in research on medieval notated fragments and medieval notations. She is the founder of Cantus Planus in Slovakia – Slovak Early Music Database (<http://cantus.sk>), a national database of medieval music from the territory of Slovakia and a co-founder of the Medieval Music Manuscripts from Austrian Monasteries Database (<http://austriamanus.org>).

**EDUARD LAZORÍK** (eduard.lazorik@savba.sk) is a doctoral student at the Department of Auxiliary Historical Sciences at Masaryk University in Brno and at the Institute of Musicology at the Slovak Academy of Sciences. In his theses, he dealt with medieval fragments deposited in the Slovak National Library in Martin and other institutions in Slovakia (Betliar, Kremnica, Košice etc.) Five studies were published as books – editions in the series *Catalogus fragmentorum* (1, 2, and 3) and *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia* (7 and 8).

## O AVTORJIH

**EVA VESELOVSKÁ** (eva.veselovska@savba.sk) je od leta 1999 zaposlena na Muzikološkem inštitutu Slovaške akademije znanosti v Bratislavi, kjer se ukvarja z raziskavami kompleksnih virov srednjeveških notiranih rokopisov s slovaškega ozemlja in slovaške provenience v tujini. Je avtorica in soavtorica več znanstvenih del (*Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku* [*Srednjeveški viri cerkvene glasbe na Slovaškem*], ter zvezkov 1–5, 7 in 8 v zbirki *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*). Specializirana je za raziskave srednjeveških notiranih fragmentov in srednjeveških notacij. Je ustanoviteljica Cantus Planus in Slovakia – Slovak Early Music Database (<http://cantus.sk>), nacionalne podatkovne zbirke srednjeveške glasbe z ozemlja Slovaške, in soustanoviteljica podatkovne zbirke Medieval Music Manuscripts from Austrian Monasteries Database (<http://austriamanus.org>).

**EDUARD LAZORÍK** (eduard.lazorik@savba.sk) je doktorski študent na Oddelku za pomožne zgodovinske vede na Masarykovi univerzi v Brnu in na Muzikološkem inštitutu Slovaške akademije znanosti. V svojih razpravah se je ukvarjal s srednjeveškimi fragmenti, ki jih hranijo Slovaška narodna knjižnica v Martinu in druge ustanove na Slovaškem (Betliar, Kremnica, Košice idr.) Med njimi je pet edicij izšlo v knjižni obliki v zbirkah *Catalogus fragmentorum* (1, 2 in 3) in *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia* (7 in 8).





DOI: 10.4312/mz.59.1-2.109-133  
UDK: 78.07(450)"15"Zarlino G.:781.42

# Zarlinov nauk o kontrapunktu in antična glasbena teorija

Nejc Sukljan

*Univerza v Ljubljani*

## IZVLEČEK

Prispevek obravnava povezave med Zarlinovim naukom o kontrapunktu in antičnimi teoretskimi premisleki. Po uvodnih opredelitvah in umestitvi nauka o kontrapunktu v kontekst Zarlinovega traktata *Temelji harmonike* (*Le Istitutioni harmoniche*, 1558) so predstavljeni primeri utemeljevanja nekaterih kontrapunktskih pravil: raba disonance, raba kvarte, lastnosti male in velike terce, raba kromatike in enharmonije, napotki za uglasbitev besedila.

**Ključne besede:** Gioseffo Zarlino, kontrapunkt, zgodovina teorije glasbe, antika, renesansa

## ABSTRACT

This paper discusses connections between Gioseffo Zarlino's theory of counterpoint and the ancient theoretical tradition. Basic definitions and the placement of the theory of counterpoint in the broader context of Zarlino's treatise *Harmonic Institutions* (*Le institutioni harmoniche*, 1558) are followed by examples of various rules of counterpoint: the use of dissonances, the use of the fourth, the characteristics of minor and major thirds, the use of chromaticism and enharmony, and rules for setting text to music.

**Keywords:** Gioseffo Zarlino, counterpoint, history of music theory, Antiquity, Renaissance

Gioseffo Zarlino (ok. 1517–1590), osrednji italijanski glasbeni teoretik 16. stoletja, si je svoj enciklopedični traktat *Temelji harmonike* (*Le Istitutioni harmoniche*, 1558) zamislil kot celoviti prikaz védenja o glasbi. Med mnogimi obravnavanimi vprašanji in temami ima v spisu prav posebno mesto predstavitve kompozicijske prakse časa, ki je nedvomno njegov najbolj aktualen del: prikazan je način komponiranja, ki je v času nastanka traktata (tj. v petdesetih letih 16. stoletja) veljal za modernega, najbolj naprednega in najbolj popolnega. Gre za umetnost Zarlinove dobe, kot se je izoblikovala znotraj slovite beneške šole in kot jo je utemeljil predvsem skladatelj in vodja kapele pri baziliki sv. Marka Adrian Willaert (1490–1562), pri katerem je po prihodu v Benetke v štiridesetih letih 16. stoletja kompozicijo študiral tudi Zarlino.

Kot mnogi drugi sočasni pisci o glasbi je tudi Zarlino sledil renesančni paradigmi in pri oblikovanju svojih pogledov na glasbo izhajal iz premislekov antičnih glasbenih teoretikov in filozofov. Na antično teorijo se v veliki meri navezuje tudi pri predstavitvi nauka o kontrapunktu: v besedilih antičnih avtorjev je lahko prebral, kakšna je antična glasba bila in kako je mogla učinkovati na poslušalca, sam pa je v *Temeljih harmonike* nato iskal načine, prek katerih bi bilo podobno popolnost moč utemeljiti tudi v sodobnih skladbah. V nakazanem okviru se postavlja vprašanje, kaj je nauk o kontrapunktu v *Temeljih harmonike*, kako se obravnava, opredeljuje in kako se povezuje z antičnimi teoretskimi premisleki.

## Zarlino in Willaert

Kdaj točno je Zarlino s študijem pri Willaertu začel in kako je njegov učenec sploh postal, ni jasno. Možno je, da ga je z njim povezal skladatelj in organist Marco Antonio Cavazzoni (ok. 1490–ok. 1560), pri katerem se je po navedbah Bernardina Baldija (1553–1617), avtorja najstarejšega znanega Zarlinovega življenjepisa, v domači Chioggi učil igranja na orgle;<sup>1</sup> v času po Zarlinovem prihodu v Benetke (1541) je bil namreč v mestu tudi Cavazzoni in znano je, da sta z Willaertom prijateljela.<sup>2</sup> Baldi še pravi, da je Zarlino s študijem pri Willaertu pravzaprav nadaljeval tisto, kar je začel v Chioggi, in da je pri mojstru študiral tri polna leta.<sup>3</sup> Domnevamo lahko, da je s študijem zaključil pred letom 1549, ko je bila izdana njegova zbirka devetnajstih motetov *Glasbene*

1 Bernardino Baldi, *Le vite de'matematici: Edizione annotata e comentata della parte medievale e rinascimentale*, ur. Elio Nenci (Milano: Franco Angeli, 1998), 544.

2 Podrobneje o Cavazzoniju glej Colin H. Slim, »Cavazzoni, Marco Antonio«, v *Grove Music Online*, Oxford Music Online, dostop 22. februarja 2023, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.05219>; Oscar Mischianti, »Cavazzoni, Marc'Antonio«, v *Dizionario Biografico degli Italiani*, ur. Alberto M. Ghisalberti, zv. 23 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, Giovanni Treccani, 1979), dostop 22. februarja 2023, [https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-cavazzoni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-cavazzoni_(Dizionario-Biografico)/).

3 Baldi, *Le vite de'matematici*, 544–545.

*kompozicije za pet glasov (Musici quinque vocum moduli)*, ki bi lahko bila plod študija, saj so skladbe gotovo nastajale v letih pred izdajo.<sup>4</sup>

Kot je razvidno iz njegovih spisov, je Zarlino svojega učitelja zelo cenil in občudoval. V začetku *Temeljev harmonike* ga je postavil celo za novega Pitagoro, ki je glasbi povrnil nekdanji sijaj:

*Vendar pa je najodličnejši Bog [...], da bi tu spodaj pokazal, kako ljubki so lahko napevi angelov, ki v nebesih slavijo njegovo veličino, milostno dopustil, da se je v našem času rodil Adrian Willaert, resnično eden izmed najedinstvenejših mislecev, ki so se kadarkoli ukvarjali s praktično glasbo. Kot novi Pitagora je natančno preučil vse, kar se lahko v glasbi dogodi. Ko je naletel na neštete napake, jih je pričel odpravljati in tako glasbo ponovno popeljal proti tisti slavi in dostojanstvu, ki ju je nekoč že imela in ki si ju po pameti zasluži. Pokazal je primeren način, kako se v elegantnem slogu komponira vsak glasbeni napev [musical cantilena] in s svojimi kompozicijami podal najjasnejše zglede.<sup>5</sup>*

Willaertov način komponiranja, ki ga je učitelj nedvomno prenašal na učenca, se v Zarlinovih glasbenoteoretskih traktatih večkrat omenja, občuduje in postavlja za zgled. V tem pogledu je posebej zanimiva anekdota iz Zarlinovega spisa *Glasbena dopolnila (Sopplimenti musicali, 1588)*, ki prinaša vpogled v Willaertov kompozicijski proces:

*K temu antičnemu primeru želim dodati še sodobnega, ki se je zgodil v letu našega zveličanja 1541, prvem, ko sem prišel živeti v Benetke, in sicer peti dan v decembru, v cerkvi sv. Janeza Milostnega na Rialtu. Na omenjeni dan bi se morale ob prazniku sv. Nikolaja peti slavnostne večernice. [...] Ker ni še bilo vseh pevcev, [...] je eden izmed prisotnih, ki je želel slišati neko svojo obširno, dvodelno petglasno skladbo, prosil tiste, ki so že prišli, če bi jo zapeli. Ti so mu z veseljem ustregli in jo zapeli dvakrat. Ves zadovoljen se je [avtor] veselo obrnil k Paraboscu, ki je bil prisoten, in mu dejal: »Povejte mi, prosim, gospod Girolamo, koliko časa bi gospod Adriano pisal podobno skladbo?« Parabosco je odgovoril: »Resnično, gospod Alberto (tako se je namreč imenoval skladatelj), tako dolge skladbe ne bi pisal manj kot dva meseca.« Skladatelj se je nato zasmejal in rekel: »Je res možno, da bi potreboval toliko časa? Veste, da sem včeraj zvečer sedel in nisem vstal, dokler [skladbe] nisem dokončal.« Parabosco je gospodu Albertu takoj odgovoril: »Vsekakor vam verjamem in se čudim, da v tem času niste zložili deset takih [skladb]. In ne čudite se, če govorim tako, kajti ko gospod Adriano komponira, počne to zelo skrbno, spretno in preden*

4 Glej Gioseffo Zarlino, *Motets from 1549, part 2, Eleven motets from Musici quinque vocum moduli*, ur. Christie Collins Judd (Middleton: A-R Editions, 2007), 2.

5 »Nondimeno l'ottimo Iddio [...] et che qua giù ne fa cenno di quanta soavità possano essere i canti de gli Angioli, i quali nel cielo stanno a lodare la sua maestà; ne hà conceduto a gratia di far nascere a nostri tempi Adriano Vvillaert, veramente uno de più rari intelletti, che habbia la Musica prattica giamai essercitato: il quale a guisa di nuovo Pithagora esaminando minutamente quello, che in essa puote occorrere, et ritrovandovi infiniti errori, ha cominciato a levargli, et a ridurla verso quell'honore et dignità, che già ella era, et che ragionevolmente doveria essere; et hà mostrato un'ordine ragionevole di componere con elegante maniera ogni musical cantilena, et nelle sue compositioni egli ne hà dato chiarissimo essemplio.« Gioseffo Zarlino, *Le Istituzioni harmoniche* (Venetia, 1558), 1–2. Če v opombi ni drugače navedeno, so prevodi avtorjevi.

*zaključiti in objavi svojo skladbo, o njej razmisli in zelo dobro preuči, kar je napisal. Zato pa tudi slovi kot najboljši [skladatelj] današnjega časa. [...] Vzemite ga za zgled in odvadite se biti tako nepreudarni v komponiranju, če želite, da se vas bodo ljubitelji in tisti, ki se spoznajo na dobro glasbo, dolgo spominjali. Kajti če že ni nemogoče, je vsaj težko na hitro napraviti kako stvar, ki bi v sebi imela kaj popolnosti.»<sup>6</sup>*

Po Zarinovih navedbah je torej Willaert komponiral le trudoma, počasi in premišljeno. A rezultat je očiten: Willaert slovi kot najboljši skladatelj časa, ki se ga bodo še dolgo spominjali; njegove kompozicije so prečiščene, izdelane in očitno – popolne.

Tovrstnih navedb je v Zarinovih spisih še veliko. Na nekem drugem mestu v *Glasbenih dopolnilih* se tako postavi za nadaljevalca Willaertove kompozicijske šole, saj ga označi za »najodličnejšega praktika, nadvse razsodnega, znamenitega in z veliko izkušnjami v glasbi, ki je bil v praktični glasbi moj predhodnik.«<sup>7</sup> V *Utemeljtvah harmonike* (*Dimostrazioni harmoniche*, 1571) pa med drugim pravi, da ne bi bil tako dober teoretik, če ga Willaert ne bi tako dobro naučil praktične glasbe.<sup>8</sup>

- 6 »A questo antico fatto, ne voglio aggiungere anco un moderno, che accasò nell'Anno di nostra Salute 1541. il primo ch'io venni ad habitar Venetia, et nel Quinto giorno di Decembre, nel tempio di S. Giovanni Elemosinario in Rialto; nel qual giorno dovendosi cantare un Vespero solenne per la festa di S. Nicolò; [...] non erano ancora ridotti tutti quei Cantori [...]: Laonde uno de quelli, che si trovavano presenti, volendo udire una sua Compositione assai ben proliffa; fata in due parti à cinque voci; pregò una parte de quei Cantori ch'erano presenti, che fussero contenti di compiacerlo; ilche fecero gratiosamente; replicandolo anco una fiata. Hora essendosi compiacuto pienamente, voltatosi con volto allegro verso in Parabosco, ch'era presente, gli disse: ditemi, di gratia, M. Girolamo; quanto tempo sarebbe stato M. Adriano à comporre un Canto simile? Rispose il Parabosco; veramente M. Alberto (che così havea nome il Compositore) che à fare un canto di tanta lunghezza, non sarebbe stato men di due mesi. Rise allora il Compositore, et disse: È possibile, ch'ei stesse tanto? Sapete, che herisera mi posi à sedere, et non mi levai, ch'io gli hebbi dato fine. À fè M. Alberto, disse subito il Parabosco, ch'io ve lo credo et mi maraviglio, che in tanto tempo non ne habbiate fatto dieci di questa sorte; Et non vi maravigliate perch io parli in questo modo percioche M. Adriano, quando egli compone, mette ogni suo studio et ogni sua industria: et pensa et studia molto bene quello, c'habbia da fare, avanti che dia fine, et mandi in luce una sua compositione: il perche non per altro, che per questo è riputato il Primo de nostri tempi. [...] habbiano la sua lettione, et imparino à non esser tanto precipitosi nel comporre; se vogliono che duri la sua memoria appresso quelli, che sono amatori, et intendenti della buona musica: essendochè se bene non è impossibile, è almeno difficile, il far presto alcuna cosa, che habbia in sé qualche perfettione.« Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali* (Venetia: Francesco de'Franceschi Senese, 1588), 326.
- 7 »[...] pratico eccellentissimo, di giudicio grande, di felicissima et fecondissima memoria, et di grande, isperientia nella Musica, et nelle cose della Pratica mio Precettore.« Zarlino, *Sopplimenti musicali*, 9.
- 8 Gioseffo Zarlino, *Le Dimostrazioni harmoniche* (Venetia: Francesco de'Franceschi Senese, 1589), 12.



## Zasnova *Temeljev glasbe: glasba kot scienza in arte*

Zarlinova predstavitev nauka o kontrapunktu, kot ga je spoznaval v času študija pri Willaertu, je v *Temeljih harmonike* tesno vpeta v vseobsegajoč glasbeni sistem, ki ga je Zarlino postavil izhajajoč iz premislekov antičnih glasbenih teoretikov. Razpetost med antično teorijo na eni strani in sočasno kompozicijsko prakso na drugi se kaže tudi v zasnovi traktata, ki je v grobem razdeljen na dva dela, teoretičnega (spekulativnega) in praktičnega. V tako zasnovani vsebini *Temeljev harmonike* se kaže temeljno Zarlinovo prepričanje, da je potrebno teoretske osnove glasbene znanosti (utemeljene na antični tradiciji) nujno združevati s praktičnim glasbenim ustvarjanjem:

*In čeprav naj spekulacija sama na sebi ne bi potrebovala praktične uresničitve, spekulativni mislec brez pomoči umetnika ali instrumenta vendarle ne more uresničiti nobene nove stvari, ki si jo je zamislil. Zato takšna spekulacija, tudi če bi bila utemeljena, ne bi obrodila sadov, saj ne bi dosegla svojega končnega cilja, ki ga lahko uresniči z naravnim ali umetnim instrumentom. Na drugi strani tudi umetnik brez pomoči razuma svoje izvedbe ne bi nikdar izpeljal do popolnosti. In zato sta v glasbi (če si jo zamisljamo v njeni popolnosti) ti dve področji tako povezani, da se ju iz navedenih razlogov ne da ločiti.<sup>9</sup>*

Glasba je po Zarlinovem prepričanju – ki je ključno za razumevanje celotne vsebine *Temeljev harmonike* – potemtakem sestavljena iz dveh komponent, znanstvene (teoretična oz. spekulativna glasba) in umetniške (praktična glasba), je *scienza in arte*. Čeprav sta neločljivi in druga brez druge ne moreta, se vendarle zdi, da Zarlino na prvo mesto postavlja *scienzo*, kar je tudi ontološko utemeljeno: Spekulativni premisleki brez svoje končne uresničitve v dejanski zvoneči glasbi morda res ne dosežejo svojega cilja in so namenjeni le samim sebi, a kljub temu lahko obstajajo, saj spekulacija sama na sebi ne potrebuje praktične dejavnosti. Na drugi strani je jasno, da obstoj praktične glasbe brez trdne teoretske podlage (v okviru katere je v prvi vrsti obravnavan njen tonski sistem) ni možen. Iz tega sledi, da *vsakršna* glasbena dejavnost nujno izhaja iz spekulativnih premislekov, ti pa so v Zarlinovi misli o glasbi povezani prav z antično glasbenoteoretsko tradicijo. Glasba je torej v *Temeljih harmonike* v prvi vrsti utemeljena kot eksaktna znanstvena disciplina (*scienza*), ki se jo more z znanstvenim motrenjem natančno opisati in dognati njene vzroke, svojo ures-

---

9 »E quantunque la speculazione da per sé non abbia dibisogno dell'opera, tuttavia non può lo speculativo produr cosa alcuna in atto ch'abbia ritrovato nuovamente, senza l'aiuto dell'artefice overo dell'istrumento; perciocché tale speculazione, se ben ella non fusse vana, parrebbe nondimeno senza frutto, quando non si riducesse all'ultimo suo fine che consiste nell'essercizio de' naturali e artificiali istrumenti, col mezzo dei quali ella viene a conseguirlo, come ancora l'artefice senza l'aiuto della ragione mai potrebbe condurre l'opera sua a perfezione alcuna. E perciò nella musica (considerandola nella sua perfezione) queste due parti sono tanto insieme congiunte che per l'assegnate ragioni non si possono separare l'una dall'altra.« Gioseffo Zarlino, *L'istituzioni armoniche*, ur. Silvia Urbani (Treviso: Diastema, 2011), 56.

ničitev pa vendarle najde prek umetnosti (*arte*) kontrapunkta, ki je njena neločljiva in nujna komponenta.<sup>10</sup>

## Zarlinova opredelitev kontrapunkta

### *Kontrapunkt kot kompozicijska disciplina*

Potem ko Zarlino v prvih dveh knjigah *Temeljev harmonike* zgradi svoj tonski sistem in podrobno predstavi iz njega izhajajočo uglasitev, je (skladno z njegovimi pogledi na glasbo kot teoretično in praktično disciplino) v tretji knjigi čas za obravnavo nauka o kontrapunktu. Ob tem je vseskozi prisotno zavedanje: nauk o kontrapunktu je možen in je takšen, kot je, le zaradi pred tem opisanega sistema in le znotraj njega. Tako kot je glasba nasploh odraz in vidik širše resničnosti in urejenosti obstoječega sveta, je odraz te iste resničnosti tudi kontrapunkt. To se navzven kaže v urejenosti not, ki zaznamujejo posamezne tone. Vsaka matematična disciplina (in glasba je ena od njih<sup>11</sup>) namreč temelji na prikazu, poudarja Zarlino, zato je bilo treba izumiti sredstva, s katerimi bi ta prikaz, ki razjasni vse stvari, približali človeški zaznavi. Matematiki so v ta namen iznašli nekatere oznake (*cifere*), tesno povezane s snovjo, ki jo obravnavajo, in sicer točke, črte, površine, telesa, števila in mnoge druge, ki jih lahko upodobimo samo na papirju. Z njimi so označili stvari, ki so jih želeli prikazati. Ker se tudi toni sami na sebi na noben način ne morejo zapisati, so glasbeniki, da bi lahko udejanjili svoje spekulacije ter jih postavili pod presojo razuma, prav tako iznašli oznake, ki so jih poimenovali figure oz. note. Te so bile sprva le pike (*punti*), postavljene druga nasproti drugi, od koder izvira tudi poimenovanje *kontrapunkt* (*contrapunto*), razloži Zarlino, ki sicer meni, da bi bil ustrežnejši izraz *kontraton* (*contrasuono*), saj se drug nasproti drugemu v resnici postavljajo toni.<sup>12</sup>

Navznoter je urejenost opredeljena kot prava harmonija, ki se kaže v skladju oz. ubranosti celote (skladbe), sestavljene iz različnih tonov in melodičnih linij, ki so druga od druge oddaljene v harmoničnih in izmerljivih intervalih.<sup>13</sup> Nauk

10 Iz nakazane delitve je med drugim razvidno Zarlinovo dojetje glasbene teorije in glasbene prakse. Kot teorijo si predstavlja izključno spekulativne premisleke o glasbi, nauk o kontrapunktu (ki ga danes morda dojemamo kot glasbeno teorijo) pa je v njegovih premislekih glasbena praksa. Takšna opredelitev izhaja iz že nakazanega končnega rezultata obeh početij: Nauk o kontrapunktu v svoji uresničitvi pripelje do nekega izdelka, do konkretne kompozicije, zaradi česar je opredeljen kot glasbena praksa. Na drugi strani pri spekulaciji konkretnega izdelka ni, temveč se prek tovrstnih premislekov glasbo samo opisuje oz. v prvi vrsti preučuje tonski prostor, v katerem poteka.

11 V skladu z dobro znano antično in srednjeveško tradicijo je Zarlino glasbo obravnaval kot eno izmed štirih kvadrivalnih disciplin. Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 18 in 76–78.

12 Prav tam, 308–310.

13 Zarlino je interval, ki je najmanjša enota njegovega tonskega sistema, opredelil kot razdaljo med dvema različnima tonoma, nižjim in višjim, ki je v matematičnem smislu izražena z razmerjem. Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 185.

o kontrapunktu je torej nauk o celoti harmonij, o načinu združevanja sozvočij in umetnosti komponiranja različnih glasov skladb (*varie parti della cantilena*) in o njihovem razporejanju v skladu z razmerji in merjenim časom (*misura del tempo*), pojasni Zarlino.<sup>14</sup>

### ***Nauk o kontrapunktu med razumskim premislekom, estetsko presojo in skladateljsko izkušnjo***

Zarlino se pri obravnavi nauka o kontrapunktu na eni strani tesno navezuje na spekulativni del *Temeljev harmonike* in mnoge premisleke in kompozicijska pravila utemljuje prav na razumski osnovi: tako so določena, ker se to sklada z naravno (harmonično) urejenostjo, z razmerji zvenceh števil<sup>15</sup> in z matematično urejenim sistemom. Poglejmo nekaj primerov:

(1) Dve popolni konsonanci istega razmerja si pri postopu navzgor ali navzdol ne smeta slediti druga za drugo, ne da bi bilo kaj vmes,<sup>16</sup> z enim od pravil določa Zarlino, ki nato poda naslednjo utemeljitev: harmonija nastane le z združitvijo različnih stvari, ne pa z združitvijo tistih, ki so si v vsem enake. Zato velja: bolj kot so si razdalje med glasovi različne, bolj je kompozicija harmonična.<sup>17</sup>

(2) Na enak način je utemeljeno tudi pravilo, da se morajo glasovi v skladbi večinoma gibati v nasprotni smeri: ko gre spodnji glas gor, gre zgornji dol, in obratno.<sup>18</sup>

(3) Pri gibanju iz nepopolne konsonance v popolno ji mora biti le-ta najbližja: iz male sekste gremo v kvinto, iz velike pa v oktavo. Pri tem Zarli-

---

14 Prav tam, 308.

15 Kot je dobro znano, je Zarlino v *Temeljih harmonike* razširil tradicionalni sistem pitagorejskih konsonanc. V skladu s slednjim so bili konsonančni zgolj intervali, katerih razmerja je moč izraziti s prvimi štirimi števili: oktava (2 : 1), oktava s kvinto (3 : 1), dvojna oktava (4 : 1), kvinta (3 : 2) in kvarta (4 : 3). V Zarlinovem času, ko so se v praksi kot konsonančne (četudi opredeljene kot nepopolne konsonance) že dlje časa uporabljale tudi lepo zvenceče terce in sekste, pitagorejski sistem ni bil več ustrezen in potrebno ga je bilo prilagoditi sočasni glasbeni danosti. Zarlino je tako namesto števila štiri (*numero quaternario*) zagovarjal število šest (*numero senario*) in kot konsonančne postavil tiste intervale, katerih razmerja je moč izraziti s prvimi šestimi števili; ob že navedenih pitagorejskih konsonancah so to še velika terca (5 : 4), mala terca (6 : 5), velika seksta (5 : 3), pa tudi mala seksta (8 : 5), ki jo mora Zarlino posebej utemeljiti, saj števila osem ni med prvimi šestimi števili.

Iz delov števila šest moremo potencialno dobiti tudi razmerja disonanc, nadalje pojasni Zarlino. Če namreč ta števila pomnožimo med seboj (vsakega z vsakim in s samim seboj), bodo med dobljenimi števili tudi razmerja malega (10 : 9) in velikega (9 : 8) tona, malega (25 : 24) in velikega (16 : 15) poltona, male (9 : 5) in velike (15 : 8) septime. Števila, ki jih dobimo z medsebojnim množenjem delov števila šest, Zarlino poimenuje *zvenceča števila*: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 18, 20, 24, 25, 30, 36; v skladbah se lahko uporabljajo zgolj tisti intervali, katerih razmerja najdemo med njimi. Podrobneje o Zarlinovem sistemu *senario* glej Nejc Sukljan, »Renaissance Music between Science and Art: The Case of Gioseffo Zarlino«, *Muzikološki zbornik* 56, št. 2 (2020): 183–206, <https://doi.org/10.4312/mz.56.2.183-206>.

16 Mišljeni so zaporedni unisoni ali paralelne kvinte in oktave.

17 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 366.

18 Prav tam, 381.

no razmišlja: Velika seksta je bliže kvinti kot oktavi. Zakaj jo moramo torej postavljati pred oktavo in ne pred kvinto? To lahko na eni strani utemeljimo razumsko, trdi. Velika seksta je v razmerju 5 : 3, za številom 5 pa nastopi 6, ki skupaj z njim da razmerje male terce (6 : 5); če le-to prištejemo veliki seksti, dobimo oktavo.<sup>19</sup> Poleg tega je večja od katerihkoli dveh nepopolnih konsonanc vedno bolj nagnjena k razširitvi v višino kot mala: ker si vsaka stvar želi približati se sebi podobnemu, se velika seksta, ki ji je bolj podobna od male, želi približati oktavi, ki je po svoji naravi bolj popolna od kvinte. Podano pravilo lahko utemeljimo tudi z avtoriteto mnogih sodobnih glasbenikov, ki sledijo argumentom in avtoriteti starejših, dodaja Zarlino: če bi omenjene konsonance v skladbah postavljali na drugačen način, bi jih postavljali proti njihovi naravi; kar je postavljeno proti naravi, pa ne more dobro učinkovati.<sup>20</sup>

Na drugi strani je v ospredje velikokrat postavljen slušno-estetski kriterij, največkrat povezan s sklicevanjem na avtoriteto starejših skladateljev. Ilustrativni so naslednji primeri:

(1) Po popolni konsonanci je dobro postaviti nepopolno in obratno, trdi Zarlino. Čeprav v naravnem redu harmoničnih števil najprej nastopajo vse popolne konsonance, zatem pa še vse nepopolne,<sup>21</sup> so stari (*antichi*) skladatelji ugotovili, da jih ni dobro postavljati v tem zaporedju.<sup>22</sup>

(2) Glasovi v kompozicijah se lahko izjemoma gibljejo tudi istosmerno, a je pri tem treba paziti, da to ne bi imelo slabega učinka (*tristo effetto*) za uho. Zato se moramo držati nekaterih omejitev, med drugim tovrstnih postopov ne smemo prepogosto rabiti v dvoglasnih kontrapunktih, kajti sluh jih takrat bolj zazna.<sup>23</sup>

(3) V dvoglasnih kontrapunktih *ni lepo*, če glasova istosmerno skokovito prehajata z velike nepopolne konsonance v popolno (npr. iz decime v oktavo). To bo ostremu ušesu vedno povzročilo nekaj nadlege, trdi Zarlino.<sup>24</sup>

(4) Skokovitim gibanjem in velikim razdaljam med glasovi se je treba kar najbolj izogibati; glasovi kompozicije naj se gibljejo čim bolj postopoma, saj se skokovita gibanja težko poje, pa tudi ušesu niso prijetna.<sup>25</sup>

19 Velika seksta in mala terca sta dejansko komplementarna intervala. A zdi se, da Zarlinovo razmišljanje ne gre v tej smeri in da gre na tem mestu za čisto računsko spekulacijo. Prepričan je namreč bil, da manjši intervali nastanejo z delitvijo oktave in ne obratno. Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 295–297, 313–316.

20 Prav tam, 387–389.

21 V zaporedju Zarlinovih zvencih števil (glej op. 15) si najprej sledijo členi razmerij popolnih konsonanc (oktava, kvinta, kvarta), zatem pa še nepopolnih (mala in velika terca, mala in velika seksta).

22 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 380. Čeprav Zarlino na tem mestu ne navaja, na podlagi česa so starejši skladatelji tako zaporedje konsonanc zavračali, se iz konteksta vendarle zdi, da je prevladal slušno-estetski kriterij: zavračajo ga, ker se ne sliši lepo.

23 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 381–382.

24 Prav tam, 382.

25 Prav tam, 384–385.

Ob obeh komponentah (razumski in slušno-estetski) je za doseganje popolnosti kompozicij važna še tretja, ki pa se je v traktatu ne da razložiti, namreč izkušnje skladatelja. Četudi se bo ta držal vseh v *Temeljih harmonike* predstavljenih pravil, mu bo šele poglobljena izkušnja s komponiranjem in z glasbo omogočila ustvarjanje popolnih skladb. V tem Zarlino glasbenika primerja z zdravnikom, ki si ne more pridobiti popolnega znanja le s študijem Hipokrata, Galena in drugih piscev – pridobi si ga lahko šele takrat, ko bo praktical z drugimi zdravniki in z njimi pogosto razpravljal ter si na ta način pridobil izkušnje. Na enak način tudi glasbenik ne bo mogel biti popoln, če bo le znova in znova prebiral številne knjige: poleg tega, da mora dobro poznati pravila, mora tudi razpravljati s kom, ki dobro pozna glasbeno prakso in kontrapunkt. Ta mu bo lahko pojasnil kako stvar, ki jo je morda narobe razumel, hkrati pa si bo pridobil tudi prepotrebne izkušnje, zaključil Zarlino.<sup>26</sup>

### *Nauk o kontrapunktu in antična retorična teorija*

Čeprav ni neposredno povezana z antično glasbeno teorijo, velja ob obravnavi Zarlinovega nauka o kontrapunktu izpostaviti njegovo tesno navezovanje na antično retoriko. Zarlino namreč pravi, da je pravila kontrapunkta predstavil le v splošnem, vsak skladatelj zase pa jih mora uporabiti pri izdelavi konkretne kompozicije; na podoben način so tudi antični avtorji, kot so Aristotel, Cicero, Kvintilijan in Horacij, predstavili svoja pravila za govorništvo in pesništvo.<sup>27</sup> Ta podobnost se navzven kaže predvsem v prevzemanju nekaterih temeljnih konceptov antične teorije govorništva in v njihovi prilagoditvi za potrebe predstavitve teorije komponiranja sodobne glasbe. Med drugim so prevzeti pojmi *tema* (*soggetto*), *imitacija* (*imitatione*), *invencija* (*inventione*), *perioda* (*periodo*), *kadenca* (*cadenza*), kot so rabljeni v znanem spisu Marka Fabija Kvintilijana (ok. 35–100) *Govorniška vzgoja* (*Institutio Oratoria*).<sup>28</sup> Ne da bi se spuščali v podrobnejšo razpravo o nakazanem vprašanju, predstavimo v nadaljevanju za ilustracijo le opredelitev *teme*.

Brez teme ne bi bilo kompozicije, trdi Zarlino.<sup>29</sup> Pesnik ima v svojih pesnitvah za temo neko zgodbo ali pripoved, ki si jo je bodisi izmislil bodisi jo je prevzel od drugod in na ta način razveseljuje duha poslušalcev. Tudi glasbenik, ki ima pred seboj isti cilj (razveseljevanje duha poslušalcev s harmonično ubranostjo), mora imeti temo, na kateri je utemeljena njegova skladba (*cantilena*) in ki je nato olepšana z različnimi tonskimi postopi (*modulationi*) in akordi (*harmonie*), na način, da je poslušalcem v veliko zadovoljstvo. Iz teme skladatelj

---

26 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 542–543.

27 Prav tam, 393–394.

28 Podrobneje o tem vprašanju glej Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice* (Berkeley: University of California Press, 1995), 171–193.

29 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 357–358.

črpa invencijo (*inventione*) za ustvarjanje drugih glasov kompozicije. Skladatelj si jo lahko zamisli sam, lahko pa jo prevzame iz kake druge skladbe. Če je ne bi iznašel ali je prevzel od drugod, pa bo kot tema funkcioniral tisti glas, s katerim bo začel skladati svojo kompozicijo, zaključí Zarlino.<sup>30</sup>

Zgradbo kompozicije si moremo torej na nek način predstavljati podobno kot zgradbo govora. Tako kot govornik (ali pesnik) si tudi skladatelj izbere določeno temo, ki jo nato obdela: postavlja ji nasprotné glasove, skladbo člení na odseke, v njej napravlja premore ipd. Vse to z namenom, da bo poslušalcem v zadovoljstvo. Čeprav v *Temeljih harmonike* o tem izrecno ne govori, se zdi, da si je Zarlino predstavljal, da bo tako urejena skladba poslušalcu lažje dostopna, skladatelj pa bo imel pri njenem skladanju trdno oporo in jasno izhodišče.

### Utemeljevanje kontrapunktskih pravil

Kot je bilo že nakazano, se bolj konkretno kot z oblikovno podobo kompozicije, ki je povezana s temeljnimi pojmi antične govorniške teorije, s pogledi antičnih glasbenih teoretikov povezujejo nekateri kompozicijski postopki in (iz njih izhajajoče) značajske lastnosti kompozicije. Ilustrativni primeri so raba disonance, vprašanje o konsonančnosti kvarte, lastnosti male in velike terce, raba kromatike ter povezave med glasbo in besedilom.

#### *Raba disonance*

Potem, ko so v prvem delu *Temeljev harmonike* intervali opredeljeni bodisi kot konsonance ali kot disonance, so v okviru nauka o kontrapunktu podana pravila, kako se ene in druge lahko rabi v kompoziciji. Kompozicija mora biti zgrajena v prvi vrsti iz konsonanc, trdi Zarlino,<sup>31</sup> šele nato se lahko rabijo tudi disonance – toda strogo nadzorovano. Raba nekaterih disonanc je tudi povsem prepovedana: Glasovi se lahko gibljejo le v intervalih (tako konsonančnih kot disonančnih), katerih členi razmerij so vsebovani med zvenečimi števili, izpeljanimi iz *senaria*.<sup>32</sup> Posledično sta tritonus (45 : 32) in *semidiapente* (64 : 45) strogo prepovedana: oblik (razmerij) teh intervalov med zvenečimi števili ni.<sup>33</sup> Prepovedana nista le v istem sozvočju ali v melodiji, temveč do njiju ne sme priti niti med glasovoma dveh zaporednih sozvočij, saj v tem primeru ne bosta v harmoničnem razmerju (*relatione harmonica*):<sup>34</sup>

30 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 358–359.

31 Prav tam, 358.

32 Glej op. 15.

33 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 418.

34 Prav tam, 371–372.



Glasbeno ponazorilo 1: Prepovedano gibanje: tritonus *F–H* med dvema zaporednima sozvočjema.

Izmed disonanc se lahko rabijo mali (25 : 24) in veliki (16 : 15) polton, mali (10 : 9) in veliki (9 : 8) ton, mala (9 : 5) in velika (15 : 8) septima ter velika (9 : 4) nona,<sup>35</sup> ki pa lahko nastopajo le v neenostavnih (*diminuti*) kontrapunktih, saj se jih v enostavnih (*semplici*) preveč jasno sliši.<sup>36</sup> Čeprav disonance sluhu niso najbolj ljube, so mu v tovrstnih kompozicijah (neenostavnih) vendarle v veliko veselje in užitek, če so le postavljene na pravi način in v skladu z ustreznimi pravili.<sup>37</sup> Glasbenik jih v tem smislu rabi predvsem iz dveh razlogov: (1) Z njihovo pomočjo lahko prehajamo od ene konsonance k drugi. (2) Disonanca naredi konsonanco, ki ji sledi, prijetnejšo, saj jo sluh sliši z večjim užitek – tako kot se po temi z večjim užitek ugleda luč, svoje navedbe podkrepi Zarlino.<sup>38</sup>

### ***O konsonančnosti kvarte***

Posebno težavo je Zarlino predstavljala obravnava kvarte. Ta je bila že od pitagorejskih filozofov dalje trdno zasidrana med konsonancami,<sup>39</sup> toda – kot v *Temeljih harmonike* navaja tudi sam – renesančni glasbeniki so jo umeščali med disonance.<sup>40</sup> Motijo se, je prepričan Zarlino, ki kvarto umešča med popolne konsonance in pravi, da lahko njeno konsonančnost utemeljimo na tri načine: (1) z avtoriteto antičnih avtorjev, (2) razumsko (*per ragione*) in (3) z zgledi (*per*

35 Razmerja none Zarlino v *Temeljih harmonike* ne podaja, čeprav jo kot eno izmed disonanc v okviru nauka o kontrapunktu večkrat omenja. Ne glede na to se zdi, da ima v mislih veliko nono. V skladu s pravilom, da se lahko rabijo le intervali, katerih termine razmerij najdemo med zvonečimi števili, se je velika nona v razmerju 9 : 4, ki jo dobimo s seštevkom oktave (2 : 1) in velikega tona (9 : 8), namreč gotovo lahko rabila. Nekoliko bolj težavno je utemeljiti malo nono. Če namreč seštejemo oktavo in polton iz sintoničnega diatoničnega tetrakorda (16 : 15), na katerem svoj sistem gradi Zarlino, dobimo razmerje 32 : 15, števila 32 pa med zvonečimi števili ni. Tako se kot edina možnost kaže raba kromatične male none v razmerju 25 : 12, ki jo dobimo s seštevkom oktave in kromatičnega malega poltona (25 : 24).

36 Enostavni (*semplici*) so kontrapunkti, v katerih vsi glasovi potekajo v enakih notnih vrednostih (gre za prvo vrsto kontrapunkta v razmerju 1 : 1, npr. celinka : celinka, polovinka : polovinka), medtem ko so si v neenostavnih (*diminuti*) nasproti postavljene različne notne vrednosti (npr. celinka : polovinka oz. razmerje 1 : 2, celinka : četrtnica oz. razmerje 1 : 4). Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 309.

37 Podrobneje glej predvsem Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 399–411 in 430–432.

38 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 360.

39 Glej op. 15.

40 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 318. O pogledih renesančnih teoretikov in skladateljev na konsonančnost kvarte se je podrobneje moč poučiti v Daniel Pickering Walker, *Studies in Musical Science in the Late Renaissance* (London: Warburg Institute London, 1978), 71–76.

*esempio*). Izmed antičnih avtorjev se nato sklicuje na Ptolemaja (ok. 100–ok. 178), Boetija (ok. 480–ok. 524), Kasija Diona (ok. 150–235), Evklida (ok. 300 pr. Kr.) in nekatere druge, ki kvarto vsi uvrščajo med konsonance. Kot razumski dokaz je podana trditev, da noben interval, ki odlično zveni v akordu (*compositio harmonica*), sam zase ne more zveneti disonantno. Če imamo namreč v sozvočju združeno kvarto in kvinto, nastane prijetno in ubrano skladje (*harmónioso concento*), na drugi strani pa z disonancami (sekundo in septimo) ni tako: te v akordu niso na noben način konsonančne, zato so disonantne tudi same zase. Za zgled je podana slušna zaznava: Če to sozvočje uresničimo v svojem resničnem razmerju, bo vsak pri zdravi pameti gotovo potrdil, da je konsonančno, ne dvomi Zarlino.<sup>41</sup>

V nadaljevanju poskuša – ne ravno prepričljivo – pojasniti razloge, zaradi katerih glasbeni praktiki časa kvarto uvrščajo med disonance.<sup>42</sup> Prepričan je, da jih gre iskati v nestrinjanju med pitagorejci in Ptolemajem o vprašanju konsonančnosti oktave s kvarto (8 : 3).<sup>43</sup> Pitagorejci so namreč zagovarjali stališče, da noben interval v superpartientnem razmerju<sup>44</sup> ne more biti konsonančen, Ptolemaj pa je na drugi strani menil, da je narava oktave takšna, da vsak interval, ki se ji ga doda, ohrani svoj značaj: če je torej kvarta konsonančna kot samostojni interval, potem je konsonančna tudi, če se jo doda oktavi. Latinski glasbeniki so, trdi Zarlino, preučili poglede obojih in ker so se jim zdeli argumenti obeh strani tehtni, niso želeli postaviti končne sodbe, oktavo s kvarto pa so iz previdnosti ločili od konsonanc. A tega niso storili zato, ker bi bila kvarta disonantna, saj je v nasprotnem primeru v svojih skladbah sploh ne bi uporabljali, temveč zato, da bi z njo lahko komponirali pravilno in razumno. Da je temu res tako, še dodaja Zarlino, lahko razberemo iz dejstva, da tisti, ki se nekoliko spoznajo na skladanje, kvarte niso uporabljali le v sozvočju z ostalimi intervali, temveč tudi v dvoglasnih kompozicijah.

Iz pravkar povedanega je razvidno, da Zarlino konsonančnost kvarte utemeljuje iz ravno nasprotnih vzrokov, ki so ga gnali k utemeljitvi konsonančnosti terc in sekst. Te so v skladu s pitagorejsko teorijo disonantne, a se v glasbeni praksi časa obravnavajo kot konsonance, zaradi česar jih je treba kot take

41 Zarlino, *Istituzioni armonicbe*, 318–320.

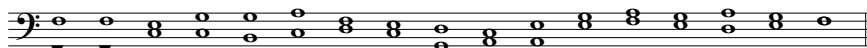
42 Prav tam, 320–321.

43 Ptolemaj o tem razpravlja v 5. in 6. poglavju 1. knjige *Harmonike* (glej Andrew Barker, *Greek Musical Writings, zv. 2, Harmonic and Acoustic Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 284–287.

44 Zarlino v *Temeljib harmonike* po starejših avtorjih (predvsem Boetiju) povzema pet rodov razmerij, ki se delijo na enostavne (množinski, superpartikularni in superpartientni) in sestavljene (množinski superpartikularni in množinski superpartientni). Superpartientno razmerje je tisto, v katerem večji člen vsebuje celotnega manjšega enkrat, poleg tega pa še en njegov del, ki je večji od 1; npr. 5 : 3, kjer večji člen (5) vsebuje celotnega manjšega (3) enkrat in še en njegov del, ki je večji od 1 (2). Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armonicbe*, 81–82, 87–90.



utemeljiti – če je to potrebno, tudi s spremembo celotnega sistema.<sup>45</sup> Kvarta je na drugi strani v teoriji že od antike povsem konsonančen interval, sočasni glasbeni praktiki pa pravijo drugače. Na prvi pogled se torej zdi, da se v vprašanju konsonančnosti kvarte Zarlino od glasbene prakse odmika in da s tem, ko jo utemeljuje kot popolno konsonanco, ostaja trdno na strani tradicionalnih teoretskih premislekov, a temu vendarle ni tako. Ko so v *Temeljih harmonike* namreč predstavljena kontrapunktska pravila, je kvarta v resnici obravnavana kot disonanca, pri čemer si je Zarlino mestoma tudi kontradiktoren. Ko podaja pravila za začetek kompozicije,<sup>46</sup> tako pravi, da se mora le-ta začeti z eno od popolnih konsonanc, nato pa so navedene le unisono, kvinta, oktava in duodecima – brez kvarte. Začetna tona dveh glasov kompozicije sta lahko v intervalu kvarte le, če ne začneta oba hkrati. Ob spodnjem primeru Zarlino celo pravi, da tak kontrapunkt ne bo zvenel slabo, kajti kljub temu, da sta začetka obeh glasov oddaljena za kvarto, je prvo skupno sozvočje velika terca:<sup>47</sup> če bi bilo prvo skupno sozvočje kvarta, bi torej kontrapunkt zvenel slabo, to pa je daleč od podane opredelitve popolne konsonance.



sozvočju s terco, in sicer tako, da je terca zgoraj ali spodaj. Spodnja terca je lahko velika ali mala, čeprav boljše zveni mala in obratno: če je terca na vrhu, boljše zveni velika, medtem ko je mala skorajda disonančna.

Drugo pravilo je utemeljeno s položajem razmerij intervalov v naravnem zaporedju harmoničnih števil:<sup>51</sup>

- 1 : 1 unisono
- 2 : 1 oktava
- 3 : 2 kvinta
- 4 : 3 kvarta
- 5 : 4 velika terca
- 6 : 5 mala terca
- 8 : 6 kvarta

V takem zaporedju po mali terci sledi kvarta: kvarta je torej nad malo terco in če bi jo postavili nad veliko terco, bi bil naravni red porušen. Prav nasprotno se zgodi, ko je terca postavljena nad kvarto: v tem primeru je v danem zaporedju za kvarto velika terca. Konsonance, ki niso na svojih naravnih mestih in ki niso postavljene v skladu z mestom v zaporedju harmoničnih števil, bodo gotovo povzročale nekaj nevšečnosti, je prepričan Zarlino.<sup>52</sup>

S tem so (očitno precej omejene) možnosti uporabe kvarte v triglasnem kontrapunktu izčrpane, čeprav Zarlino pravi, da je kvarta konsonanca, zaradi česar bo nedvomno učinkovala dobro. Posebno prikladna naj bi bila za doseganje lepih melodij in za pomoč pri izogitvi tritonusu, do katerega lahko včasih pride med glasovi.<sup>53</sup> Namesto kvarte se sme pod podobno strogimi pogoji uporabiti tudi undecima, saj jo, kot trdi Zarlino,<sup>54</sup> Ptolemaj in Boetij uvrščata med konsonance.<sup>55</sup>

### *O lastnostih male in velike terce*

Izmed intervalov sta v *Temeljih harmonike* posebej izpostavljeni tudi mala in velika terca oz. njuno zaporedje znotraj kvinte, ki po Zarlinovem mnenju odločilno vpliva na lastnosti kompozicije oz. njeno razpoloženje. Če je kvinta

---

oktavo (6 : 4 : 3), ki je sestavljena iz kvinte (6 : 4 = 3 : 2) med spodnjima tonoma in kvarte (4 : 3) med zgornjima.

51 Glej op. 15.

52 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 493.

53 Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 495.

54 Prav tam, 496.

55 Pri zadnji trditvi Zarlino ni povsem dosleden. Ko Boetij v *Temeljih glasbe* (*De institutione musica*) oktavo s kvarto uvršča med konsonance, ne predstavlja svojega lastnega mnenja, temveč navaja Ptolemaja (glej Anicij Manlij Severin Boetij, *Temelji glasbe*, prev. Jurij Snoj (Ljubljana: Založba ZRC, 2013), 255–257). Sam dokončne sodbe o konsonančnosti oktave s kvarto ne podaja, temveč v prvi vrsti navaja različne poglede, zaradi česar bi težko z gotovostjo trdili, da jo uvršča med konsonance, čeprav se k temu morda nagiba.

razdeljena harmonično, potem je na spodnjem mestu velika terca,<sup>56</sup> če je razdeljena aritmetično, pa mala.<sup>57</sup>



Glasbeno ponazorilo 3: Harmonična in aritmetična delitev kvinte.

Iz te razlike izhaja vsa raznolikost in popolnost glasbe (*diversità e la perfettione dell'harmonie*), trdi Zarlino:<sup>58</sup> ko je v spodnjem delu velika terca, je akord (*harmonia*) vesel, ko pa je ta v zgornjem delu, je otožen. Če torej želimo spremeniti harmonijo (*harmonia*) in kar najbolj upoštevati pravilo, da si druga za drugo ne smeta slediti konsonanci v enakih razmerjih, potem postavimo terce tako, da najprej umestimo veliko, ki izhaja iz harmonične delitve, nato pa še malo, ki izhaja iz aritmetične. To ne pomeni, opozarja Zarlino, da skladatelj ne sme nikoli uporabiti dveh zaporednih aritmetičnih delitev, ne sme pa glasov na ta način voditi veliko časa, saj bo s tem v kompoziciji ustvaril melanholično razpoloženje. Na drugi strani postavljanje več zaporednih harmoničnih delitev (posebno v kompozicijah z več kot dvema glasovoma) ne bo nikoli imelo slabega učinka, če so le postavljene večinoma na naravnih tonih, z redko rabo predznakov. Na ta način glasba doseže svoj končni cilj in odlično učinkuje.<sup>59</sup>

Podoben učinek imata tudi mala in velika seksta, kajti v naravi vseh nepopolnih konsonanc je, da so nekatere živahne in vesele (*vive e allegre*), druge, kolikor so sladke in ljubke (*dolci e soavi*), pa so bližje otožnemu in brezvoljnemu (*languido*), pojasnjuje Zarlino. Vsi ti intervali imajo moč, da

56 Če želimo določiti harmonično sredino razmerja kvinte (3 : 2), ga moramo najprej razširiti, da se izognemo decimalkam (15 : 10). Nato po znani formuli (glej op. 50) izračunamo sredino, ki je 12. Na ta način dobimo harmonično razdeljeno kvinto (15 : 12 : 10), ki je sestavljena iz velike terce (15 : 12 = 5 : 4) med spodnjima tonoma in iz male terce (12 : 10 = 6 : 5) med zgornjima.

57 Matematična formula za aritmetično sredino je  $S_A = (x+y)/2$ . Če želimo določiti aritmetično sredino razmerja kvinte (3 : 2), ga moramo najprej razširiti, da se izognemo decimalkam (6 : 4), nato po dani formuli izračunamo sredino, ki je 5. Na ta način dobimo aritmetično razdeljeno kvinto (6 : 5 : 4), ki je sestavljena iz male terce (6 : 5) med spodnjima tonoma in iz velike terce (5 : 4) med zgornjima.

58 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 376.

59 Prav tam, 376–377. Zarlinova trditev, da posebno zaporedne velike terce ne učinkujejo slabo, je sicer omejena s pravilom, da si dve konsonanci v enakih razmerjih (tako popolni kot nepopolni) zaporedoma nikoli ne smeta slediti pri postopnem vodenju glasov; tako zaporedje naj ne bi učinkovalo dobro in naj bi se slišalo ostro (glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 368–369). Če bi glasove vodili postopoma v vzporednih velikih tercah, bi namreč prišlo do že omenjenega prepovedanega tritonuma med dvema zaporednima sozvočjema:



spremenijo skladbo in jo – v skladu s svojo naravo – napravijo za veselo ali otožno. Od njih je odvisna tudi narava modusa: Modusi, kjer je nad finalisom v skladu s harmonično delitvijo velika terca, so veseli in živahni, saj v njih pogosto slišimo konsonance, postavljene skladno z naravo zvonečega števila. V drugih modusih se kvinta nad finalisom deli z aritmetično delitvijo, zaradi česar so otožni.<sup>60</sup>

Zaradi Zarlinovega poudarjanja nasprotnih si lastnosti male in velike terce z ozirom na njun položaj znotraj kvinte so ga nekateri starejši avtorji postavljali za prvega glasnika dur-molovega sistema in utemeljitelja tonalne harmonije. Izmed njih velja posebej izpostaviti Huga Riemanna, ki je o tem razpravljal v 14. poglavju »Giuseppe Zarlino in odkritje dvojne narave harmonije« (»Giuseppe Zarlino und die Aufdeckung der dualen Natur der Harmonie«) v knjigi *Zgodovina glasbene teorije (Geschichte der Musiktheorie)*.<sup>61</sup> Kasnejši avtorji, ki opozarjajo predvsem na Riemannovo napačno razumevanje Zarlinovega besedila, so tovrstne poglede v veliki meri zavrnil.<sup>62</sup>

V skladu z zgoraj povedanim se zdi, da je Riemann ustrezne odlomke v *Temeljih harmonike* v resnici pomanjkljivo razumel oz. je besedilu pripisoval nekaj, česar v njem ni. Zarlino namreč v nobenem primeru ne govori o durovem in molovem kvintakordu, temveč zgolj o lastnostih intervalov male in velike terce, ki ju dojema vsakega zase, ne združena v akord. To je med drugim razvidno tudi iz dejstva, da se ob prikazani razpravi večinoma sklicuje in podaja primere iz dvoglasja. Zdi se, da je tudi v tem primeru šlo za fenomen, kot je bil uveljavljen v glasbeni praksi časa (kjer so se terce očitno dojemale na ta način), Zarlino pa zanj išče racionalno utemeljitev. Najde jo v povsem spekulativni delitvi kvinte: Harmonična delitev, ki na prvo mesto postavlja veliko terco, je bolj popolna, saj se sklada z naravnim zaporedjem konsonanc; posledično je tudi velika terca bolj popolna, veselega karakterja in rabi se lahko neomejeno. Na drugi strani je aritmetična delitev, ki na prvo mesto postavlja malo terco, manj popolna od harmonične, saj zaporedje, ki ga dobimo na ta način, z naravno vrsto konsonanc ni skladno.<sup>63</sup> Iz tega sledi, da je mala terca manj popolna od velike, je otožnega karakterja, ob prepogosti rabi pa v skladbi ustvarja občutek melanholije.

60 Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 328–329.

61 Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert* (Hildesheim: Georg Olms, 1961), 389–426.

62 O tem so med drugim razpravljali Carl Dahlhaus (»War Zarlino Dualist?«, *Die Musikforschung* 10, št. 2 (1957): 286–290), Robert Wienpahl (»Zarlino, the Senario, and Tonality«, *Journal of the American Musicological Society* 12, št. 1 (1959): 27–41) in Timothy R. McKinney (»Hearing in the Sixth Sense«, *The Musical Quarterly* 82, št. 3–4 (1998): 517–536).

63 V zaporedju Zarlinovih harmoničnih števil (glej op. 15) sta člena razmerja velike terce (5 : 4) pred členu razmerja male terce (6 : 5).

**Diatonika, kromatika, enharmonija**

Potem ko je predstavil pravila kontrapunkta, se Zarlino v zadnjih poglavjih 3. knjige *Temeljev harmonike* ukvarja z vprašanjem prisotnosti antičnih rodov tetrakordov<sup>64</sup> v sodobni glasbi. Pri tem lahko sledimo utemeljevanju prepričanja, da je (in da mora biti) sodobna glasba v prvi vrsti diatonična, kromatika in enharmonija pa se znotraj nje rabita le kot dodatek.

Razprava se prične z razlago, da se glasbo lahko komponira na dva načina, antičnega ali sodobnega.<sup>65</sup> Če bi kdo želel skladati tako, kot so to počeli stari Grki, ne bi bilo nemogoče, bi se pa moral držati vseh njihovih pravil, je prepričan Zarlino. V tem primeru bi se lahko uporabljala tudi kromatični in enharmonski rod. V sodobni večglasni glasbi pa je ves trud za rabo teh dveh rodov zaman. V rabi je namreč diatonični rod in le ta je tisti, ki ga lahko rabimo samega zase, medtem ko lahko tone kromatičnega in enharmonskega rabimo le skupaj z njim; če bi sama zase poskušali rabiti tudi ta dva rodova, bi nastala zelo nenavadna sozvočja, razlaga.<sup>66</sup> Nekateri sodobni skladatelji sicer trdijo, da pišejo kromatične in enharmonske skladbe, a temu ni tako. Svojih kompozicij namreč ne skladajo le iz tonov, ki so lastni samo tistemu rodu, za katerega pravijo, da so v njem napisane, temveč uporabljajo tudi tiste, ki so lastni drugim, pa tudi nekatere, ki so tuji vsem. Nekateri njihovi tonski postopi so nadalje nadvse nenavadni, saj vsebujejo tudi tritonus, *semidiapente* in druge podobne intervale. Kot se lahko v njihovih kompozicijah vidi in sliši, ti ne prizadenejo le sluha, temveč so tudi v nasprotju z razumom. Gotovo je, da njihove skladbe niso komponirane v kromatičnem ali enharmonskem rodu, je trdno prepričan Zarlino.<sup>67</sup>

- 64 Tetrakord je bil osnovni gradnik antičnega grškega tonskega sistema. Pri njegovem opredeljevanju so grški glasbeni teoretiki izhajali iz intervala, ki so ga postavljali za najmanjšo konsonanco: vsak tetrakord je obsegal štiri tone, pri čemer sta bila zunanja dva vedno v razmerju kvarte. Na drugi strani sta bila notranja dva premična in sta interval kvarte lahko razdelila na različne načine. Med mnogimi različicami tetrakordov, ki so s tem nastale, so si bile nekatere bolj podobne kot druge, zaradi česar je že Aristoksen (4. stol. pr. Kr.) sistematiziral tri različne rodove glasbe, *diatoničnega*, *kromatičnega*, in *enharmonskega*, za katere je menil, da jih najlažje spoznamo prav znotraj tetrakorda (podrobneje glej Barker, *Greek Musical Writings*, 139–144 in 159–161). Kot je razvidno iz spodnjega ponazorila, kjer so lahko prikazani le približki v sodobnem notnem zapisu, je bilo z ozirom na postavitve notranjih tonov za diatonični rod v splošnem značilno zaporedje polton – ton – ton, za kromatičnega polton – polton – mala terca in za enharmonskega četrtton – četrtton – velika terca; vsem je skupno, da so manjši intervali vedno spodaj. Tetrakordi, ki so bili na ta način umeščeni v enega od rodov, so postali njegove vrste.



65 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 589.

66 Ta Zarlinova trditev je v *Temeljih harmonike* sicer utemeljena že nekoliko prej. Glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 587–588.

67 Prav tam, 589.

V nadaljevanju so predstavljeni in ovrženi nekateri argumenti t. i. *kromatikov* (*cromatisti*), s katerimi utemeljujejo svoje prepričanje, da komponirajo v kromatičnem in enharmonskem rodu:

(1) Ker sta mala in velika terca lastni le kromatičnemu in enharmonskemu rodu,<sup>68</sup> kromatiki trdijo, da se ob njuni rabi rod spremeni. Ta argument ne zdrži, ugovarja Zarlino, saj se oba intervala rabita tudi v diatoničnem rodu, kar potrjuje tudi Boetij, skladba pa zaradi tega ne postane niti kromatična niti enharmonska.<sup>69</sup> Da se je spremenil rod, bi lahko rekli šele takrat, ko bi se uporabljali nesestavljeni intervali, ki so lastni le enemu rodu; taka sta npr. mali polton v kromatičnem in *diesis* v enharmonskem. Pa tudi v tem primeru le posamična raba ne pomeni spremembe rodu: če se v diatoničnem rodu mestoma pojavita mali polton ali *diesis*, je taka melodija mešana.<sup>70</sup>

(2) Kromatiki zagovarjajo, da lahko z glasom zapojemo vse intervale (tudi tiste, katerih oblike ni med harmoničnimi števili), zaradi česar jih je treba tudi vse uporabljati. Tudi s tem se Zarlino ne strinja: To je tako, kot da bi rekli, da mora biti človek nujno slab, saj je sposoben tako dobrega kot slabega. Prepričan je, da antični avtorji gotovo niso tako razmišljali, saj niso želeli pokvariti dobrega v glasbi.<sup>71</sup>

(3) Kromatiki pravijo, da je treba uporabiti vse strune nekega instrumenta, saj nanj niso bile umeščene brez razloga. S tem se Zarlino strinja, a le pod pogojem, da so pravilno uglašene in da se jih uporabi ob pravem času.<sup>72</sup>

Kromatični in enharmonski rod se sama zase ne uporabljata več že mnogo let, svojo kritiko kromatikov zaključí Zarlino. Če bi bila njuna uporaba možna, bi se v vsem tem času gotovo našel kdo, ki bi iznašel način za rabo vsak enega izmed njiju, je prepričan.<sup>73</sup>

Čepav se sama zase ne rabita, pa to še ne pomeni, da kromatični in enharmonski rod v glasbi nista koristna, če se le rabita v kombinaciji z diatoničnim. To trditev Zarlino utemeljuje z Boetijevo in Ptolemajevo avtoriteto: prvi je v svojem sistemu združil vse tri rodove, pri čemer je diatoničnega postavil za

68 Mišljeni sta nesestavljeni mala in velika terca znotraj kromatičnega in enharmonskega tetrakorda. Glej op. 63.

69 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 590. Zarlino se na tem mestu nekoliko nespretno sklicuje na Boetija in iz njegovega besedila izpeljuje nekaj, česar tam ni. Boetij v 23. poglavju 1. knjige *Temeljev glasbe* v resnici govori o nesestavljenih tercah v kromatičnem in enharmonskem rodu in o tem da bi tudi polton in ton (v2) v diatoničnem rodu lahko združili v sestavljeno malo terco. Nikjer pa ne razpravlja o dejanski uporabi teh intervalov (bodisi sestavljenih bodisi nesestavljenih) ne v diatoničnem ne v katerem drugem rodu. (Glej Boetij, *Temelji glasbe*, 67.) Tudi če njuno rabo predpostavimo, sta obe terci v skladu z zgradbo diatoničnega tetrakorda (polton – ton – ton) nujno vedno sestavljeni (polton + ton, ton + ton), v kompozicijah pa se rabita tudi kot nesestavljena intervala, tako v sozvočjih kot v melodičnih linijah.

70 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 591–592.

71 Prav tam, 605–606.

72 Prav tam, 607.

73 Prav tam, 608.

izvor obeh drugih,<sup>74</sup> drugi pa je prav tako predstavil moduse v mešanih rodovih.<sup>75</sup> Kromatični in enharmonski rod sta uporabna zato, ker s pomočjo njunih tonov lahko postavimo mnoga sozvočja, ki jih v nekaterih primerih samo s toni diatoničnega ne bi mogli ter se izognemo nekaterim prepovedanim disonancam (npr. tritonusu); na ta način dosegamo popolne akorde (*harmonie*), pojasnjuje Zarlino.<sup>76</sup> Poleg tega lahko po njegovem mnenju z njuno pomočjo tudi transponiramo moduse, kar s pridom izrabljajo organisti, ki spremljajo pevce in se morajo včasih prilagoditi naravi njihovih glasov. V tem primeru se rabijo kromatični in enharmonski toni, ki so označeni s predznaki: Če v neki skladbi teh oznak ni, potem lahko rečemo, da so v njej uporabljeni samo toni diatoničnega rodu, če pa tovrstne oznake so, potem se diatonični rod meša s kromatičnim. Lahko pa se zgodi, da v skladbi najdemo tone, ki ne spadajo ne v kromatični ne v diatonični rod: ti toni so enharmonski in označimo jih z x. Koristna je torej uporaba delov kromatičnega in enharmonskega rodu, ne pa teh rodov v celoti, poudari Zarlino.<sup>77</sup> Slednjič je v *Temeljih harmonike* pojasnjevano še, da kromatični in enharmonski rod ne učinkujeta dobro, ker za razliko od diatoničnega v sebi nimata nekega določenega sorazmerja, ki so ga stari Grki poimenovali *symmetria*. Prav nasprotno: njuni deli so nesorazmerni, zaradi česar lahko učinkujeta le slabo.<sup>78</sup>

Iz predstavljenega je razvidno, da mora biti raba kromatike in enharmonije po Zarlinovem mnenju strogo nadzorovana in omejena. Pri tem je njegova razlaga nekoliko nenavadna: Zdi se, da si posamezne rodove predstavlja kot zalogo tonov, kjer so nekateri diatonični, drugi kromatični, tretji pa enharmonski, od njihove rabe pa je nato odvisen rod kompozicije. Taka utemeljitev pa ni najbolj v skladu z bistvom razlik med posameznimi rodovi, kot jih utemeljuje pred tem<sup>79</sup> in ki se kažejo predvsem v razmerjih med toni: Če poljubno diatonično skladbo transponiramo za določen interval navzgor ali navzdol, se bodo razmerja med toni ohranila, s tem pa bo tudi skladba še vedno diatonična. Zarlino razmišlja drugače: če kompozicijo transponiramo, moramo uporabiti tone s predznaki, ki pa so del kromatičnega rodu, zaradi česar bo kompozicija kromatična. Zdi se, da je »prava« kromatika možna samo v primeru, če se z njeno pomočjo izognemo eni izmed prepovedanih disonanc, pa še to le takrat, ko tega ne bi bilo mogoče napraviti s toni diatoničnega rodu.

74 V 5. poglavju 4. knjige *Temeljev glasbe*, na katerega se sklicuje Zarlino, Boetij o primatu diatoničnega rodu ne govori, temveč le predstavi njegovo delitev na monokordu. Boetij, *Temelji glasbe*, 195–199.

75 Ptolemaj o tem razpravlja v 15. poglavju 2. knjige *Harmonike*. Barker, *Greek Musical Writings*, 350–355.

76 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 595.

77 Prav tam, 596.

78 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 599. Kaj natančno je z omenjenim sorazmerjem mišljeno, podrobneje ni pojasnjeno. Navedeno je le, da gre za neke vrste usklajenost med posameznimi glasovi in kompozicijo kot celoto.

79 Glej op. 63.

*Glasba in besedilo*

V okviru obravnave Zarlinovega nauka o kontrapunktu velja slednjič predstaviti še njegove napotke za uglasbitev besedila. Njegovo izhodišče je znana Platonova trditev, da morata ritem in harmonija slediti besedilu.<sup>80</sup> Če bo torej besedilo obravnavalo vedro tematiko, moramo v skladu s tem izbrati tudi harmonijo (*harmonia*) in ritem (*numero*), katerih narava mu bo prikladna, trdi Zarlino in povedano podkrepi s primerjavo z antičnimi pisci komedij in tragedij: tako kot antičnim pesnikom komedije ni bilo dovoljeno pisati s tragiškim verzom, tudi glasbeniku ne more biti dovoljeno, da bo harmonijo in besedilo združeval na neustrezen način (*fuor di proposito*).<sup>81</sup> Kjer se to le da, mora torej uglasbitev slediti vsebini besed. Če le-te označujejo trpkost (*asprezza*), ostrost (*durezza*), krutost (*crudeltà*), grenkobo (*amaritudine*) in druge podobne reči, naj jim bo glasba (*harmonia*) podobna: ostra in trpka – toda ne na način, da bo prizadela uho. Ko katera izmed besed označuje jok (*pianto*), bolečino (*dolore*), žalost (*cordoglio*), vzdihovanje (*sospiri*), solze (*lagrime*), naj bo tudi glasba čim bolj otožna. Zatem je v *Temeljih harmonike* podrobneje razloženo, kako se z vodenjem glasov, uporabo ustreznih sozvočij in notnih vrednosti ter s pravilno rabo pavz dosega opisane učinke.<sup>82</sup>

Posebna pozornost je namenjena združevanju tonov in zlogov. Zarlino meni, da mnogi praktiki časa note k besedam postavljajo zelo neurejeno, zaradi česar je užaloščen:<sup>83</sup> V mnogih skladbah se slišijo zmedena besedila, nepopolne klavzule, kadence na neprimernih mestih, neurejeno petje, številne napake pri združevanju glasbe in besedila, neupoštevanje značilnosti modusov, slabo vodenje glasov in neurejeni tonski postopi, nesorazmerni ritmi, nesmiselna gibanja, slabo izbrane notne vrednosti in številne druge nepravilnosti. Ob vsem tem so tudi note k besedilu postavljene tako nespretno, da ga pevec ne zmore dobro izgovarjati: Včasih je pod dvema zlogoma mnogo not, včasih pa pod dvema notama mnogo zlogov. Včasih so v nekem glasu samostalniki izpuščeni, ker to zahtevajo besede, hkrati pa to poskuša narediti tudi pevec nekega drugega glasu, kar nima dobrega učinka, saj kratkemu zlogu doda dolgo notno vrednost ali obratno. V kompozicijah na ta način vlada velika zmeda in pevci ne vedo, kako naj bi jih peli, trdi Zarlino, ki rešitev vidi v pravilnem prilagajanju notnih vrednosti izbranemu besedilu. To mora biti napravljeno na način, da se bodo toni lahko dobro zapeli, kajti prek notnih vrednosti se izraža tudi ritem besedila, tj. dolžina in kračina zlogov. V *Temeljih harmonike* je slednjič predstavljenih deset pravil, ki se morajo upoštevati ob uglasbitvi besedila.<sup>84</sup>

80 Platon, *Zbrana dela: Država*, zv. 1, prev. Gorazd Kocijančič (Celje: Mohorjeva družba, 2006), 398c, 1066.

81 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 709.

82 Podrobneje glej prav tam, 710–712.

83 Prav tam, 712.

84 Prav tam, 713–714.



- (1) Pod dolg ali kratek zlog moramo vedno postaviti ustrezno notno vrednost na način, da ne bo slišati nobenega barbarizma. V menzurirani glasbi (*canto figurato*) namreč vsaki notni vrednosti, ki je ločena in ne vezana (*distinta e non legata*) in večja od semiminime, ustreza svoj zlog.
- (2) Z nobeno ligaturo naj ne bo uglasben več kot en zlog.
- (3) Piki, ki se prideva notam v menzurirani glasbi, naj se ne podpisuje noben zlog, čeprav se ta pika poje.
- (4) V splošnem velja, da semiminima in od nje manjše notne vrednosti ali pa nota, ki jim neposredno sledi, nimajo svojega zloga.
- (5) Note, ki sledijo piki semibrevis ali minime in ki so manjše vrednosti, kot ta pika (npr. semiminima po piki semibrevis ali kroma po piki minime), nimajo svojega zloga.
- (6) Če se zaradi potrebe pod semiminimo postavi zlog, ga lahko postavimo tudi pod noto, ki ji sledi.
- (7) Vsaka nota, ki nastopi po pavzi, ima nujno svoj zlog.
- (8) V koralnih spevih naj se besede ali zlogi nikoli ne podvajajo, medtem ko so v menzurirani glasbi tovrstne ponovitve včasih dovoljene, čeprav niso najboljše.
- (9) Predzadnji zlog lahko uglasbimo z več krajšimi notnimi vrednostmi, a le če je dolg; če bi bil kratek, bi nastal barbarizem.
- (10) Zadnji zlog besedila mora biti uglasben z zadnjo noto melodije.

Izhajajoč iz Platonovih premislekov si je Zarlino očitno predstavljal, da je osrednji element kompozicije besedilo. To v svoji vsebini prinaša različna razpoloženja, ki jih mora odražati tudi skladba kot celota, kar pa se lahko doseže le, če sta melodija in ritem (ki sta prav tako nosilca razpoloženj) besedilu na ustrezen način prilagojena ali – povedano z drugimi besedami – če je besedilo ustrezno uglasbeno. Pri tem je ključni kriterij njegova razumljivost: v mnogih skladbah časa so besede zmedeno in nepravilno uglasbene, kar je velika napaka. Če jih poslušalec ne razume, kompozicija namreč nanj ne more učinkovati tako, kot je na poslušalca učinkovala glasba antike. Pravilna uglasbitev besedila pa je (poleg poglobljenega poznavanja vsebine) očitno odvisna tudi od skladateljevega dobrega poznavanja njegovih slovničnih lastnosti in zmožnosti določanja dolgih in kratkih zlogov, ki jim morajo nato biti pridane ustrezne notne vrednosti. Ob pravkar povedanem ne preseneča, da je bil Zarlino prepričan, da mora biti popoln glasbenik izučen tudi v gramatiki.<sup>85</sup>

---

85 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 720.

## Zaključek

V *Temeljih harmonike* so kontrapunktska pravila utemeljena tako s spekulativnimi premisleki kot na podlagi slušno-estetskih kriterijev. Kako si jih moremo torej razlagati? V splošnem se zdi, da ima Zarlino pred očmi predvsem glasbeno prakso. V traktatu predstavljenega nauka o kompoziciji ni izumil sam, temveč ga je prevzel oz. se ga naučil pri Willaertu, ta pa je – kot moremo razbrati iz vsebine traktata – v mnogih stvareh sledil tudi starejšim skladateljem. Zarinov načrt je bil vso to »lepo zvenečo« tvarino sistematično urediti in predstaviti, hkrati pa sta mu raziskujoči duh in želja po utemeljevanju glasbe kot relevantne matematične discipline narekovala tudi njeno trdno razumsko utemeljitev. Izhodišče je torej nedvomno umetnost komponiranja, utemeljena na slušno-estetskem kriteriju in v popolnosti uresničljiva le ob zadostnih izkušnjah, ki pa je – tam kjer je to le mogoče – utemeljena tudi s spekulativnim premislekom: kontrapunktska pravila so postavljena bodisi na trdne matematične temelje bodisi v filozofski okvir povezanja z naravo in naravnim.

Po prikazanih elementih nauka o kontrapunktu, pri utemeljevanju katerih se Zarlino v veliki meri naslanja na premisleke antičnih avtorjev, moremo zaključiti naslednje: Glasbeni stavek, kot je utemeljen v *Temeljih harmonike*, se kaže kot prečiščen, relativno predvidljiv in reguliran ter (zaradi želje po razumski utemeljitvi in predstavitvi) sistematično urejen. V tonalnem pogledu se z namenom doseganja naravnosti in s tem popolnosti kaže kot precej asketski, z omejeno rabo disonance in kar se da omejeno rabo kromatike. Izrazit poudarek je na razumevanju besedila.

## Viri in bibliografija

- Baldi, Bernardino. *Le vite de'matematici: Edizione annotata e comentata della parte medievale e rinascimentale*, uredil Elio Nenci. Milano: Franco Angeli, 1998.
- Barker, Andrew. *Greek Musical Writings. Zv. 2, Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Boetij, Anicij Manlij Severin. *Temelji glasbe*. Prevedel Jurij Snoj. Ljubljana: Založba ZRC, 2013.
- Dahlhaus, Carl. »War Zarlino Dualist?« *Die Musikforschung* 10, št. 2 (1957): 286–290.
- Feldman, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- McKinney, Timothy R. »Hearing in the Sixth Sense.« *The Musical Quarterly* 82, št. 3–4 (1998): 517–536.
- Mischiati, Oscar. »Cavazzoni, Marc'Antonio.« V *Dizionario Biografico degli Italiani*, uredil Alberto M. Ghisalberti, zv. 23 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, Giovanni Treccani, 1979). Dostop 22 februar 2023. [https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-cavazzoni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-cavazzoni_(Dizionario-Biografico)/).
- Platon. *Zbrana dela: Država*. Zv. 1. Prevedel Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2006.
- Riemann, Hugo. *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms, 1961.
- Slim, Colin H. »Cavazzoni, Marco Antonio.« V *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Dostop 23. februarja 2023. <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.05219>.

- Sukljan, Nejc. »Renaissance Music between Science and Art: The Case of Gioseffo Zarlino.« *Muzikološki zbornik* 56, št. 2 (2020): 183–206. <https://doi.org/10.4312/mz.56.2.183-206>.
- Walker, Daniel Pickering. *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*. London: Warburg Institute London, 1978.
- Wienpahl, Robert W. »Zarlino, the Senario, and Tonality.« *Journal of the American Musicological Society* 12, št. 1 (1959): 27–41.
- Zarlino, Gioseffo. *Le Dimostrationsi harmoniche*. Venetia: Francesco de'Franceschi Senese, 1589.
- Zarlino, Giosseffo. *Le Istitutioni harmoniche*. Venetia, 1558.
- Zarlino, Gioseffo. *L'istituzioni armoniche*, uredila Silvia Urbani. Treviso: Diastema, 2011.
- Zarlino, Gioseffo. *Motets from 1549*. Part 2, *Eleven motets from Musici quinque vocum moduli*, uredila Christle Collins Judd. Middleton: A-R Editions, 2007.
- Zarlino, Gioseffo. *Sopplimenti musicali*. Venetia: Francesco de'Franceschi Senese, 1588.

## SUMMARY

**Zarlino's Theory of Counterpoint and Ancient Music Theory**

One of the main themes of Gioseffo Zarlino's *Harmonic Institutions* (*Le Istitutioni harmoniche*, 1558) is an account of the contemporary compositional practice characteristic of the famous Venetian school, where it was developed above all by Adrian Willaert, with whom Zarlino studied in the 1540s. Like many other contemporary writers on music, Zarlino followed the Renaissance paradigm and drew on the tradition of ancient music theorists and philosophers when forming his views on music. Ancient theory also plays an important role in the presentation of the theory of counterpoint. This paper therefore aims to present the nature of the theory of counterpoint in *Harmonic Institutions*, the way Zarlino presents and defines this theory, and how it is connected to the ancient theoretical tradition.

The introductory part of the paper presents the framework of Zarlino's studies with Adrian Willaert. The latter's method of composition, which he undoubtedly passed on to his student, is repeatedly mentioned, admired and held up as an example in Zarlino's own theoretical treatises. In what follows, Zarlino's theory of counterpoint is placed within the larger framework of *Harmonic Institutions*, highlighting Zarlino's fundamental conviction that the theoretical foundations of music science (derived from the ancient tradition) must necessarily be linked to practical musical production. Indeed, according to Zarlino's conviction – which is the key to understanding the entire content of *Harmonic Institutions* – music consists of two components, the scientific and the artistic: *scienza* and *arte*.

It is within this framework that Zarlino's definition of counterpoint as a compositional discipline is then presented. Zarlino's conviction that the theory of counterpoint is only possible and can only exist within the fixed theoretical system presented in the first two books of *Harmonic Institutions* is emphasised: just as music in general is a reflection and aspect of the wider reality and order of existing nature, so counterpoint reflects the same reality. Although Zarlino closely links the theory of counterpoint to the speculative part of *Harmonic Institutions* and justifies many considerations and rules of composition precisely on a rational basis, the auditory-aesthetic criterion is also often brought to the fore. In addition to these two components (the rational and the auditory-aesthetic), the composer's experience is also important in achieving perfection in compositions.

Finally, some illustrative examples of actual compositional procedures are presented, in the treatment of which Zarlino refers to the ancient theoretical tradition. For example, when discussing the use of dissonance, he draws on the *senario* system and *sounding numbers* (*numeri sonori*), as defined in the first part of *Harmonic Institutions*. A particular problem for Zarlino was the treatment of the fourth, which he justifies as a consonance, thus invoking the authority of ancient authors. However, when he presents actual rules of composition (in accordance with contemporary musical practice), he in fact treats the fourth as a dissonance. Minor and major thirds are also given special emphasis in *Harmonic Institutions*, with their different properties being justified using two different divisions of fifths, the arithmetic and the harmonic. Zarlino's views on diatonics, chromatics and enharmonics are also presented, as well as a discussion of text setting.

The starting point of Zarlino's theory of counterpoint is undoubtedly the art of composing, based on auditory-aesthetic criteria that can only be fully achieved with sufficient experience. Where possible, however, his theory is also based on speculative ground: the rules of counterpoint are established either on firm mathematical foundations or within the philosophical framework of a connection with nature and the natural.

## O AVTORJU

**NEJC SUKLJAN** (nejc.sukljan@ff.uni-lj.si) je po maturi na Gimnaziji Koper študiral muzikologijo in zgodovino na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Del študijskih obveznosti je v okviru izmenjave Erasmus opravil v Regensburgu v Nemčiji. Študij je z odliko zaključil septembra 2009 in za muzikološko diplomsko nalogo »Glasbeno-teoretska in glasbeno-estetska misel Vincenza Galileija« prejel študentsko Prešernovo nagrado. Raziskovalno se ukvarja z zgodovino starejše glasbe in teorije glasbe; aprila 2017 je doktoriral s tezo »Istitutioni harmoniche Gioseffa Zarlina in antična glasbena teorija«. Od februarja 2010 je kot asistent zaposlen na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je bil junija 2019 izvoljen v docenta za muzikologijo in kjer je od oktobra 2020 namestnik predstojnika. V letih 2008–2012 in 2017–2021 je bil tajnik Slovenskega muzikološkega društva.

## ABOUT THE AUTHOR

**NEJC SUKLJAN** (nejc.sukljan@ff.uni-lj.si) studied musicology and history at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. As an Erasmus student, he also studied in Regensburg, Germany. He graduated with distinction in September 2009, and for his thesis in musicology, »Vincenzo Galilei's Musical-Theoretical and Musical-Aesthetical Thought«, he received the faculty's Prešeren award. His research focuses on early music history and music theory; in April 2017, he completed his PhD studies with the thesis »Gioseffo Zarlino's Istitutioni Harmoniche and Ancient Music Theory«. Since February 2010, he has been Assistant Lecturer and, since June 2019, Assistant Professor of musicology at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, where he has also been deputy head since October 2020. From 2008 to 2012 and from 2017 to 2021, he was the Secretary of the Slovenian Musicological Society. From 2011 to 2015, he directed the Wind Orchestra of Koper.





DOI: 10.4312/mz.59.1-2.135-151

UDK 783.2"15"Gatto S.:783.6

# Uglasbitev kantika magnifikat Simoneja Gatta na primeru skladbe *Magnificat primi toni*

Klemen Grabnar

*Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti,  
Ljubljana*

## IZVLEČEK

Simone Gatto, vodja nadvojvodske kapele v Gradcu, je avtor treh magnifikatov. V enem od njih, tj. *Magnificat primi toni*, je uporabil kantikov ton. Glede na način rabe tega koralnega melodičnega obrazca lahko Gattov *Magnificat* slogovno umestimo med tovrstne skladbe njegovega predhodnika Annibala Padovana in Orlanda di Lassa.

**Ključne besede:** Simone Gatto, magnifikat, kantikov ton, Notranja Avstrija

## ABSTRACT

Simone Gatto, *Kapellmeister* of the Archducal Chapel in Graz, composed three Magnificats. One of them, *Magnificat primi toni*, uses the plainchant canticle tone. The usage of this plainchant form places Gatto's *Magnificat* stylistically between his predecessor Annibale Padovano and Orlando di Lasso.

**Keywords:** Simone Gatto, Magnificat, canticle tone, Inner Austria

---

\* Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa Raziskave glasbene preteklosti na Slovenskem (P6-0004) ter raziskovalnih projektov Stare tradicije v novih oblačilih: glasbene in besedilne predelave v izvajalski praksi liturgične glasbe (J6-1809) in Digitalna demonstracija cerkvene glasbe dolgega 16. stoletja, povezane s Kranjsko (J6-2586), ki jih financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

Simone Gatto je bil, kot lahko razberemo iz naslova njegove tiskane zbirke maš,<sup>1</sup> Benečan. Glede na njegovo kariero je njegovo rojstvo navadno postavljeno v leta med 1540 in 1550.<sup>2</sup> Ker je v omenjeni zbirki iz leta 1579 Gatto svoje maše označil kot mladostna dela, se zdi sicer bolj verjetno, da se je rodil v drugi polovici 40. let 16. stoletja.<sup>3</sup> Med letoma 1565 in 1566 je bil pozavnist v padovski katedrali, med 1568 in 1571 pa na münchenskem dvoru. Zatem se je domnevno vrnil v Benetke, a je že kmalu nastopil službo pozavnista in trobentača na graškem dvoru. Tam je leta 1577 napredoval in postal sprva *obrister musicus*, nato pa leta 1581 *Hofkapellmeister* (po smrti Annibala Padovana je bilo to mesto šest let nezasedeno). O morebitnem posredovanju pri sprejemu Gatta v graško dvorno kapelo obstajata dve teoriji: Hellmut Federhofer kot možnega posrednika omenja Annibala Padovana,<sup>4</sup> medtem ko Gernot Gruber v tej vlogi vidi Marijo Bavarsko, hčerko bavarskega vojvode Albrehta V., ki se je leta 1571 omožila z notranjeavstrijskim nadvojvodo Karlom II.<sup>5</sup> Gatto je iz Gradca večkrat potoval čez slovenske kraje v Italijo, kjer je pridobil nove pevce in kupoval instrumente.<sup>6</sup> V Gradcu je umrl konec 1594 ali v začetku leta 1595.<sup>7</sup>

Gattov opus obsega skoraj izključno sakralno glasbo, in sicer osem maš, 14 motetov, tri magnifikate in nekaj litanij, poleg tega pa še dve posvetni skladbi na italijansko besedilo (kancono in dialog).<sup>8</sup> Moteti, večina je natisnjenih v

- 1 Celoten naslov se glasi: *Missae tres, quinis et senis vocibus decantandae, Simonis Gatti Veneti magistri musices serenissimi Caroli archiducis Austriae liber primus*. Zbirko je leta 1579 v Benetkah natisnil Angelo Gardano.
- 2 Hellmut Federhofer domneva, da notranjeavstrijski nadvojvoda Karl II. ni prej imenoval Gatta za vodjo svoje glasbene kapele zaradi njegove mladosti. Hellmut Federhofer, »Einleitung«, v *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle Karls II., 1564–1590*, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 90 (Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1954), VIII.
- 3 Federhofer je kot najverjetnejši čas nastanka ene izmed maš (*Missa Hodie Christus natus est*) določil leta 1571–1579. Hellmut Federhofer, »Gatto, Simon«, v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ur. Friedrich Blume, zv. 4 (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1955), 1461. Andrea Ammendola pa za verjetna leta nastanka te maše označuje leta 1575–1579. Leta 1575 je namreč umrl Annibale Padovano in Ammendola vidi nastanek te maše in izdaje celotne knjige maš, posvečene Karlu II., v sklopu prizadevanj za dosego mesta vodje kapele na graškem dvoru. Andrea Ammendola, *Polyphone Herrschermessen (1500–1650): Kontext und Symbolizität*, *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 26 (Göttingen: V&R unipress, 2013), 257–258. Izpraznjeno mesto vodje kapele v Gradcu je gotovo mikalo tudi druge glasbenike. Zdi se, da je bil med njimi Jacobus de Brouck, ki je istega leta kot Gatto v Antwerpnu pri Christopherju Plantinu izdal svojo edino tiskano zbirko z naslovom *Cantiones tum sacrae (quae vulgo moteta vocantur); tum profane, quinque, sex, & octo vocum*.
- 4 Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1967), 80.
- 5 Gernot Gruber, »Magnificatkompositionen in Parodietechnik aus dem Umkreis der Hofkapellen der Herzöge Karl II. und Ferdinand von Innerösterreich«, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51 (1967): 36.
- 6 Gl. Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, 82–86, zlasti 83.
- 7 Več o Gattovih biografskih podatkih gl. Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, 80–88.
- 8 Gl. seznam del v Federhofer, »Gatto, Simon«, 1460–1461; in Federhofer, »Gatto, Simone [Simon]«, v *Grove Music Online*, dostop 23. februarja 2023, <https://www.grovemusic.com>. Nobeden od seznamov ne vključuje Gattovega petglasnega moteta *Salve Regina*, delno ohranjenega v SI-Lnr, MS 207.



zbirki *Motectorum IIII. V. VI. VII. VIII. X. & XII. vocibus Simonis Gatti* [...] tum *Annibalis Perini* [...] *insequens opus hoc levidense noviter collectorum*, so ohranjeni nepopolno.<sup>9</sup> Med tri izjeme sodi osemglasni motet *Obsecro vos fratres*, ki je bil Gattovo najbolj razširjeno delo, saj je bil natisnjen večkrat.<sup>10</sup> Dva izmed njegovih magnifikatov sta komponirana v parodični tehniki, in sicer je *Magnificat Domine Dominus noster* za šest glasov osnovan na motetu Orlanda di Lassa, *Magnificat Alma se stata fossi* za sedem glasov na madrigalnem dialogu Bartolomea Spontoneja,<sup>11</sup> medtem ko se je Gatto v *Magnificat primi toni* poslužil koralnega obrazca.

Precej njegovih del se je ohranilo v rokopisih, napravljenih v graški prepisovalski delavnici, v kateri je imel vidno vlogo Georg Kuglmann, basist v graški dvorni kapeli, ki je bil kot prepisovalec dejaven vsaj od leta 1587 do smrti leta 1613 ali 1615.<sup>12</sup> *Magnificat primi toni* tako najdemo v enem izmed omenjenih rokopisov, in sicer v MS 341 Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (SI-Lnr).<sup>13</sup> Rokopis je imel v lasti ljubljanski škof Tomaž Hren (1560–1630), o čemer priča spojni list na sprednji strani kodeksa, na katerem je njegov grb, skupaj z njegovim motom nad grbom in navedbo njegovega imena pod grbom.<sup>14</sup> Kot je dobro znano, je bil Hren tesno povezan z dvorom v Gradcu, zlasti v letih 1614–1621, ko je bil notranjeavstrijski deželni knežji namestnik in je tam tudi prebival. Rokopis je ohranjen precej dobro, čeprav na začetku manjka nekaj folijev. Notni del se tako prične na foliju 22 z nepopolno ohranjenim stavkom Sanctus iz skladbe *Missa Exultandi tempus est* Jacoba Regnarta. Čeprav so v MS 341 prepoznavne tri prepisovalske roke, je Gattov magnifikat v celoti prepisal Kuglmann.

Kodeks obsega 18 maš in prav toliko magnifikatov ter še nekaj kratkih odpevov v slogu *falsobordone*, ki so bili najverjetneje dodani naknadno (gl. prilogo na koncu prispevka).<sup>15</sup> Urejen je tako, da se maše in magnifikati izmenjujejo. Njihov vrstni red je določen s številom glasov – od deset – do petglasnih

9 Zbirko je uredil Orazio Sardena in jo leta 1604 natisnil pri Ricciardu Amadinu v Benetkah. Ohranila sta se le glasovna zvezka *basus* in *octavus*, in sicer v British Library. Kot je razvidno iz popisa muzikalij ljubljanske stolnice, so izvod v času škofa Tomaža Hrena hranili tudi v Ljubljani. Gl. Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978), 134 in 135 (vpis pod zaporedno št. 22).

10 Ostala v celoti ohranjena moteta sta petglasni *Asperges me* in šestglasna *Salve Regina*.

11 Transkripciji sta dostopni v ediciji *Parodiemagnificat aus dem Umkreis der Grazer Hofkapelle (1564–1619)*, ur. Gernot Gruber, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 133 (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1981), 41–45 in 46–52.

12 Več o Kuglmannu gl. npr.: Wolfgang Suppan, *Steirisches Musiklexikon*, 2. izdaja (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2009); »Kuglmann, Georg; Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, 95–97.

13 Elektronska kopija kodeksa je dostopna na spletni strani <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-1WVQOB4L>. Gattov magnifikat se nahaja na fol. 409v–415r, reproduciran pa je tudi v prilogi pričujočega prispevka.

14 Več o rokopisu gl.: Klemen Grabnar, »Parodične maše v Hrenovih kornih knjigah« (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2015), 42–72.

15 Prav tam, 65.

skladb. Rokopis vsebuje skladbe, nastale skoraj izključno v drugi polovici 16. stoletja, med temi je najverjetneje najstarejša *Missa quodlibetica* Jacobusa Vaeta. Med izjeme pa domnevno sodita maša in magnifikat, osnovana na motetu Giovannija Croceja *Percussit Saul mille*; avtor obeh skladb je Pietro Antonio Bianco. Skladbi sta zelo verjetno nastali za obhajanje slovesne maše in večernic pred odhodom notranjeavstrijskega vojvode Ferdinanda v bitko pri Kaniži leta 1601.<sup>16</sup> Na podlagi povezav med nekaterimi pari maš in magnifikatov (ki v primeru parodičnih skladb uporabljajo isti model) lahko sklepamo, da je bil njihov izbor premišljen in ne naključen; vsak par maše in magnifikata se je v skladu s to zamislilo pel znotraj liturgije istega dne (v maši in večernicah).<sup>17</sup>

Enako organizacijo kot MS 341 izkazuje tudi MS 22 Univerzitetne knjižnice v Gradcu (A-Gu).<sup>18</sup> Vsebuje zelo podoben repertoar, kar nekaj skladb pa je celo istih: Gattova *Missa Andra la nave mia*, Gaucquierjeva *Missa Beati omnes*, Zweillerjev *Magnificat A la fontaine du pres*, Lassova *Missa Deus in adjutorium*, Antegnatijska *Missa Al' acqua sacra*, Sayvejeva *Missa Lyrar lyrar pulset* in Padovanov *Magnificat quinti toni*. Pomenljivo je, da je Georg Kuglmann rokopis leta 1607 posvetil vidnim osebam seckauske škofije, in sicer vsak par skladb (mašo in magnifikat) drugi: prvega škofu Martinu Brennerju, drugega proštu Sebastianu Kuelerju in ostale kanonikom, vsakemu po en par.<sup>19</sup> Posvetilo škofu Brennerju se glasi tako: »Velečastitemu in presvetlemu knezu in gospodu, g. Martinu [Brennerju], sekovskemu škofu, salzburškemu generalnemu vikarju za obe Štajerski [...]«. <sup>20</sup> Podobno posvetilo, vendar naslovljeno na škofa Hrena, najdemo v rokopisu SI-Lnr, MS 344, zbirki večglasnih litanij:<sup>21</sup> »Presvetlemu in velečastitemu gospodu knezu, gospodu Tomažu, ljubljanskemu škofu, ter prejasnemu Ferdinandu, avstrijskemu nadvojvodi itd., in zaradi modrosti prezasluznemu namestniku te odlične vladavine, svojemu preblagemu gospodu in knezu. To knjigo litanij, ki jo je napisal basist Georg Kuglmann po njegovi smrti preponižno

16 Klemen Grabnar, »Pietro Antonio Bianco's *Missa Percussit Saul mille*: A Precursor of the Habsburg Imperial *musica politica* of the Seventeenth Century«, *De musica disserenda* 13, št. 1–2 (2017): 119–132.

17 Poleg omenjenega para Biancovih skladb tovrsten primer predstavljata še *Missa Deus in adjutorium* in *Magnificat Deus in adjutorium* Orlanda di Lassa.

18 Elektronska kopija rokopisa je dostopna na spletni strani <https://unipub.uni-graz.at/urn/urn:nbn:at:at-ubg:2-30332>.

19 Ti kanoniki so: Georg Huebner, Zacharias Schwedlinger, Michael Bruchlinger, Georg Harb, Franz Nomader, Paul Faber, Clemens Reichel in Balthasar Polzmann.

20 »Reverendissimo ac Illustrissimo Principi ac D[omi]no, D[omino] Martino [Brenner], Episcopo Seccoviensi, Vicario Generali Salisburgensi per utramque Styriam [...]«. A-Gu, MS 22, fol. 2r.

21 Več o vsebini rokopisa gl.: Klemen Grabnar, »The 'Litaniarum liber' (SI-Lnr, MS 344): Transmission of Musical Litanies from Graz to the Duchy of Carniola«, v *Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, ur. Jolanta Guzy-Pasiak in Aneta Markuszewska (Varšava: Liber Pro Arte, 2016), 183–197.

poklanja njegov sin, Carolus Kuglman, j[uris] u[triusque] d[octor]. Leta 1616.«<sup>22</sup> Posvetilo je zapisal Kuglmannov sin Karl, in sicer leta 1616, kar pomeni, da je Hren kodeks v dar prejel šele po smrti Georga Kuglmannna. Kdaj je Hren pridobil MS 341, ni mogoče ugotoviti, vendarle se ponujata dve možni razlagi. Bodisi ga je dobil skupaj z omenjeno zbirko litanij bodisi že prej od Georga Kuglmannna samega. Zelo verjetno bi odgovor na to vprašanje lahko dobili na začetni strani, takoj za spojnim listom, na katerem je Hrenov grb, ker pa začetne strani niso ohranjene, ostajata obe razlagi zgolj nepotrjeni možnosti.

V Gattovem času je prevladoval način komponiranja magnifikatov, pri katerem so bili uglasbeni samo sodi verzi tega kantika,<sup>23</sup> ki ima sicer deset verzov in doksologijo, razdeljeno na dva verza, skupaj torej 12 verzov.<sup>24</sup> To pomeni, da je izvedba predvidevala drugačen način izvajanja lihih verzov. V izvedbi so se tako polifoni deli izmenjavali na splošno predvsem s koralnim enoglasjem, lahko pa na primer z orgelsko improvizacijo, in sicer verz za verzom (tovrstno izvedbo pogosto imenujemo z latinsko besedo *alternatim*).<sup>25</sup> Ker so magnifikate v liturgiji uokvirjale antifone,<sup>26</sup> ki so bile modalno različne, so morali biti v različnih modusih tudi magnifikati. Zato je nastalo kar nekaj zbirk magnifikatov, ki so bili urejeni po modusih, od prvega do osmega.<sup>27</sup> Tudi v rokopisih graškega izvora, med katerimi je MS 341, se pojavljajo v različnih, a pogosto navajanih modusih. V MS 341 najdemo magnifikate v vseh osmih modusih, kar pomeni,

- 22 »Illustrissimo et Reverendissimo Principi D[omi]no, D[omi]no Thomae E[pisc]o Labacensi, nec non Serenissimo Ferdinando Archiduci Austriae etc. a Consiliis, et eiusdem Excelsi Regiminis Locumtenenti meritissimo, D[omi]no et Principi suo Clementissimo.« SI-Lnr, MS 344, fol. [I]r. Elektronska kopija kodeksa je dostopna na spletni strani <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-PBFDXD60>.
- 23 Winfried Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* (Tutzing: Hans Schneider, 1966), 44.
- 24 Kantik magnifikat je psalmom podobno pesniško besedilo iz Lukovega evangelija (Lk 1,46–55), ki ga je Marija, Jezusova mati, izrekla pred porodom ob obisku sorodnice Elizabete.
- 25 V gornjegrajskem rokopisnem zvezku SI-Lnr, MS 232 najdemo zapis dveh instrumentalnih (orgelskih) basovskih linij (*basso seguente*) dvozborskega magnifikata, za katerega je bilo na osnovi konkordanc mogoče ugotoviti, da gre za *Magnificat secundi toni* à 8 bolonjskega skladatelja Damiana Scarabellija, ki je deloval v Milanu in umrl najverjetneje leta 1598. V tem magnifikatu so nekateri deli denimo uglasbeni v *falsobordone* tehniki (kar je prepisovalec gornjegrajskega zvezka posebej izpostavil s pripisom v notni tekst). Ali je bilo v Gornjem Gradu tovrstno petje nekaterih verzov v slogu *falsobordone* običajno, sicer ni jasno. Gl. Damiano Scarabelli, *Magnificat [...]* *quae quatuor, quinque, sex, septem, octo, novem, decem, undecim & duodecim concinuntur* (Venezia: Riccardo Amadino, 1597). Prim. Klemen Grabnar, »So gornjegrajski rokopisni zvezki nastali na Kranjskem?«, *Muzikološki zbornik* 53, št. 1 (2017): 62 in 77.
- 26 Te so se lahko pele bodisi enoglasno bodisi večglasno. Da so antifone v Hrenovem času lahko izvajali na oba načina, kažeta dva vira: prej omenjeni rokopis MS 232, ki podaja koralne incipite antifon h kantiku *Magnificat*, in tiskana zbirka Girolama Lambardija *Antiphonae omnes iuxta ritum Romani breviarum* (Venezia: Caenobio S. Spiritus, 1600) z večglasnimi uglasbitvami večerničnih antifon k magnifikatu, ki se je ohranila v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani.
- 27 Ena izmed najbolj razširjenih tovrstnih zbirk je bil cikel magnifikatov Cristóbal de Moralesa, katerega izvod so v času škofa Tomaža Hrena hranili tudi v ljubljanski stolnici. Gl. Höfler, *Glasbena umetnost*, 152 in 153 (vpis pod zaporeno št. 268).

da je nabor uglasbitev kantika v tem kodeksu zadostoval za celotno liturgično leto. Zato lahko rokopis sam na sebi pravzaprav predstavlja zaključeno celoto.

Večina magnifikatov v MS 341 (štirinajst od sedemnajstih) je t. i. *alternatim* uglasbitev, in sicer sodih verzov, le eden – *Magnificat A la fontaine du pres Andreasa Zweillerja* – ima uglasbene lihe verze. Trije magnifikati pa so prekomponirani, kar pomeni, da niso členjeni po verzih, temveč je celotno besedilo uglasbeno brez stroge prekinitve glasbenega toka. Tovrstne uglasbitve so postale prevladujoče proti koncu 16. stoletja in začetku 17. stoletja. Tako denimo MS 343, ki sodi v isti vsebinski sklop kot MS 341,<sup>28</sup> obsega nekoliko kasnejše magnifikate, nekatere od zadnje četrtine 16. stoletja do začetka 17. stoletja, in vsi so prekomponirani.

Od vseh magnifikatov v MS 341 je dobra polovica (tj. deset) komponiranih v parodični tehniki. Notranjeavstrijski dvor nadvojvode Karla II. v Gradcu velja za enega najzgodnejših centrov, kjer so gojili parodične magnifikate. Razlog za to raziskovalci pripisujejo močnemu vplivu Orlanda di Lassa z münchenskega dvora, od koder je prihajala žena Karla II., občudovalka Lassove glasbe.<sup>29</sup> Izpod njegovega peresa se je namreč ohranilo kar 40 parodičnih magnifikatov, zaradi česar velja za najvidnejšega skladatelja tovrstnih skladb.<sup>30</sup> Vendar pa se je tradicija komponiranja magnifikatov z uporabo koralnega recitacijskega obrazca v Gradcu ohranila (tudi Lasso sam je to tehniko ohranil) – primer za to je Gattov *Magnificat primi toni*. Kot je bilo že omenjeno, je Gatto pred svojim prihodom v Gradec deloval na münchenskem dvoru, kjer je lahko dobri spoznal različne tradicije komponiranja magnifikatov.<sup>31</sup>

V Gattovem času so se magnifikati, ki niso bili parodični, v različni meri navezovali na enega izmed osmih glasbenih obrazcev za kantik *Magnificat*. Vsaj inicij in v manjši meri tudi *finalis* oz. diferenca kantikovega tona sta na začetku oziroma koncu vsakega verza na tak ali drugačen način navadno jasno prepoznavna, preostale melodične značilnosti tona pa so pogosto odsotne ali preoblikovane do te mere, da jih ni mogoče več prepoznati. Kantikov ton kot *cantus firmus* so skladatelji v tistem času uporabili različno pogosto, od nekoliko okrašenega v le enem verzju, do jasnega v vseh verzih. Rabo kanona v enem izmed zadnjih verzov so pričeli opuščati. Značilnost tedanjih magnifikatov je tudi zmanjšano število glasov v enem izmed verzov.

Gattov *Magnificat primi toni* (gl. reprodukcijo v Prilogi) obsega 168 taktov (v dolžini ene *brevis*) in sodi med daljše uglasbitve tega kantika, četudi ni med

28 Gl. Grabnar, »Parodične maše«, 42–72.

29 Gernot Gruber, »Beiträge zur Geschichte und Kompositionstechnik des Parodiemagnificat in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts« (doktorska disertacija, Karl-Franzens-Universität in Graz, 1964); Gruber, »Magnificatkompositionen in Parodietechnik«, 33–60.

30 Več o Lassovih parodičnih magnifikatih gl. David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994).

31 Čeprav je večina Lassovih magnifikatov uglasbitev sodih verzov tega kantika, v njegovem opusu najdemo tudi druge vrste uglasbitev. Tako je *Magnificat septimi toni* za deset glasov, ki se je ohranil v istem rokopisu kot Gattov omenjeni magnifikat, denimo prekomponiran.

najdaljšimi. Obseg Lassovih magnifikatov, ki jih je veliko in so po obsegu zelo raznoliki, se denimo giba med zgolj 40 takti in nekaj čez 200 takti. Gattov magnifikat je bil tako primeren za manjše do večje slovesnosti, kar pomeni, da je imel s tega stališča precej veliko uporabno vrednost.

Posamezni verzi tega magnifikata so po dolžini med seboj zelo uravnoteženi. Začetki verzov glasbeno gradivo črpajo iz inicija koralnega obrazca, pogosto toni inicija nastopijo v vseh glasovih v imitaciji, vendar v vsakem verzu v drugih notnih vrednostih (včasih pa tudi znotraj istega verza). V enem izmed glasov se na koncu vsakega verza pojavijo tudi toni *finalisa*. Na ta način so vsi posamezni verzi na učinkovit način povezani v enovito celoto. Vmes je glasba svobodna, ni vezana na psalmodični obrazec, vendarle se v večji ali manjši meri pojavlja tudi recitacijski ton. Melodični material koralnega obrazca se znotraj verzov pojavlja v različnih glasovih, celo v desetem verzu (*Sicut locutus est*), kjer ga je skladatelj v tenorju uporabil kot *cantus firmus* in nekoliko parafraziran *finalis* ponovil v basu. Najpogosteje so nosilci glasbenega materiala psalmodičnega obrazca zgornji glas in oba tenorja.

Glede na to, v kolikšni meri je Gatto uporabil glasbeno gradivo obrazca in tudi druge značilnosti, bi njegov magnifikat lahko slogovno uvrstili med dvoje tradicij, ki se kažeta v notranjeavstrijskem repertoarju magnifikatov. Prva je vidna v delih skladateljev, ki so bili povezani predvsem z münchenskim dvorom pa tudi nekaterimi drugimi habsburškimi dvori, na čelu z najvidnejšim predstavnikom Orlandom di Lassom, na drugi strani pa obstaja tradicija, ki se kaže predvsem v delih severnoitalijanskih skladateljev. Prva kaže večjo navezanost na koralni obrazec, pogostejša je uporaba principa *cantus firmus* ali pa je temu principu blizu, druga pa je pri rabi obrazca svobodnejša.

Če pogledamo nekoliko natančneje, bi Gattov *Magnificat primi toni* v tem oziru lahko postavili nekje med ustvarjalnost Gattovega predhodnika na mestu vodje kapele v Gradcu Annibala Padovana, sicer tudi Benečana, in Orlanda di Lassa. Za Padovanov *Magnificat tertii toni*, ki je prav tako kot Gattov ohranjen v MS 341,<sup>32</sup> je denimo tudi značilna raba tonov inicija v imitaciji po glasovih na začetku vsakega verza, vendar je glasba za tem bolj ali manj svobodna. Izjemo predstavlja zadnji verz, v katerem je Padovano koralni obrazec uporabil kot *cantus firmus* v kanonu. Gatto je sam obrazec kot *cantus firmus* uporabil v predzadnjem verzu, napisanem za tri glasove, vendar ne v kanonu (to kompozicijsko prakso najdemo v njegovih zgodnjih mašah, omenjenih na začetku prispevka, kar kaže na kasnejši nastanek magnifikata v primerjavi z mašami).<sup>33</sup> Zelo blizu rabi tehnike *cantus firmus* je tudi raba obrazca v zadnjem verzu, sprva v zgornjem glaslu, nato v drugem tenorju, kar učinkuje kot priprava na strožjo obravnavo obrazca v naslednjem verzu.

---

32 SI-Lnr, MS 341, fol. 389v–395r.

33 Gl. op. 3.

Na splošno se zdi, da je Gatto skrbno načrtoval glasbenovsebinsko zasnovo magnifikata prav s pomočjo graditve dramatskega loka na podlagi vedno večje navezave na koralni obrazec. Tehniko *cantus firmus* v verzih z zmanjšanim številom glasov je v svojem petglasnem delu *Magnificat secundi toni*, ohranjenem le v MS 341,<sup>34</sup> sicer uporabil še en severnoitalijanski skladatelj, in sicer Costanzo Porta, ki je prav isti čas kot Gatto deloval v Padovi.<sup>35</sup> Na drugi strani tovrstni magnifikati Orlanda di Lassa kažejo večjo naslonjenost na koralni obrazec; praviloma je ta zaznaven v večji meri. Zgoraj omenjena prehajanja melodičnih elementov koralnega obrazca v Lassovih magnifikatih sicer niso pogosta, vendar so do določene mere prisotna,<sup>36</sup> najdemo pa jih v tovrstnem repertoarju nekaterih habsburških kapel.<sup>37</sup> Povezavo med Lassovimi magnifikati in Gattovim lahko vidimo tudi v tem, da je Lasso pogosto predzadnji verz napisal za manjše število glasov, kar je napravil tudi Gatto v svojem magnifikatu. Lassove uglasbitve tega kantika pa od Gattovega magnifikata denimo loči Lassova svobodnejša obravnava koralnega gradiva v stavkih z zmanjšanim številom glasov.

Kot smo videli, Gattov *Magnificat primi toni* izkazuje skladateljevo dobro poznavanje tega žanra. Kot običajno se v njem kaže kot pomemben odnos med besedilom in glasbo, in sicer je pomen nekaterih besed prikazan z glasbenimi sredstvi, kot so npr. figura v kratkih notnih vrednostih na besedi »dispersit« in skoki na besedi »potentiam«. Če upoštevamo dejstvo, da je Gattov magnifikat napisan v prvem modusu – poleg osmega in šestega enega izmed najpogostejših, kar je posledica velikega števila ustreznih antifon v teh treh modusih –, da je po obsegu uporaben za različno dolge slovesnosti ter da – v nasprotju z denimo Biancovo uglasbitvijo *Magnificat Percussit Saul mille* – ni priložnostno delo s posebnimi izvenliturgičnimi vsebinskimi povezavami, vidimo to uglasbitev kot v veliki meri usmerjeno v (širšo liturgično) rabo. Gattov *Magnificat primi toni* je kljub temu, da sledi skladateljskim zvrstnim konvencijam in lahko nanj gledamo kot na tipičen primer tega žanra v tem času, samosvoja skladba in se kaže kot kvalitetno, zrelo delo, v katerem je skladatelju uspelo doseči določeno raznolikost med posameznimi verzi in hkrati enovitost celote.

34 SI-Lnr, MS 341, fol. 311v–317r.

35 V omenjenem magnifikatu se tovrstna primera pojavita v šestem (*Fecit potentiam*) in osmem verzu (*Esurientes*).

36 Primer za to je zadnji verz Lassovega *Magnificat quarti toni* à 5, LV 1166.

37 Primeri so denimo magnifikati Philippa de Monteja.

## Viri in literatura

### Rokopisni glasbeni viri

Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka (SI-Lnr), MS 207, 232, MS 341, MS 343 in MS 344.

Graz, Universitätsbibliothek (A-Gu), MS 22.

### Tiskani glasbeni viri

Brouck, Jacobus de. *Cantiones tum sacrae (quae vulgo moteta vocantur); tum profane, quinque, sex, & octo vocum*. Antwerpen: Christopher Plantin, 1579.

Gatto, Simone. *Missae tres, quinis et senis vocibus decantandae, Simonis Gatti Veneti magistri musices serenissimi Caroli archiducis Austriae liber primus*. Venezia: Angelo Gardano, 1579.

Gatto, Simone, in Annibale Perini. *Motectorum IIII. V. VI. VII. VIII. X. & XII. vocibus Simonis Gatti [...] tum Annibalis Perini [...] insequens opus hoc levidense noviter collectorum*, uredil Orazio Sardena. Venezia: Ricciardo Amadino, 1604.

Lambardi, Girolamo. *Antiphonae omnes iuxta ritum Romani breviarii*. Venezia: Caenobio S. Spiritus, 1600.

*Parodiemagnificat aus dem Umkreis der Grazer Hofkapelle (1564–1619)*, uredil Gernot Gruber. Denkmäler der Tonkunst in Österreich 133. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1981.

Scarabelli, Damiano. *Magnificat [...] quae quatuor, quinque, sex, septem, octo, novem, decem, undecim & duodecim concinuntur*. Venezia: Ricciardo Amadino, 1597.

### Literatura

Ammendola, Andrea. *Polyphone Herrschermessen (1500–1650): Kontext und Symbolizität*. Abhandlungen zur Musikgeschichte 26. Göttingen: V&R unipress, 2013.

Crook, David. *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.

Federhofer, Hellmut. »Einleitung.« V *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle Karls II., 1564–1590*, str. V–XXXVIII. Denkmäler der Tonkunst in Österreich 90. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1954.

Federhofer, Hellmut. »Gatto, Simone [Simon].« V *Grove Music Online*. Dostop 23. februarja 2023. <https://www.grovemusic.com>.

Federhofer, Hellmut. »Gatto, Simon.« V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1. izd., uredil Friedrich Blume. Zv. 4, 1459–1462. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1955.

Federhofer, Hellmut. *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.

Grabnar, Klemen. »Parodične maše v Hrenovih kornih knjigah.« Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2015.

Grabnar, Klemen. »Pietro Antonio Bianco's *Missa Percussit Saul mille*: A Precursor of the Habsburg Imperial *musica politica* of the Seventeenth Century.« *De musica disserenda* 13, št. 1–2 (2017): 119–132.

Grabnar, Klemen. »So gornjegrajski rokopisni zvezki nastali na Kranjskem?« *Muzikološki zbornik* 53, št. 1 (2017): 55–79.

- Grabnar, Klemen. »The 'Litaniarum liber' (SI-Lnr, Ms 344): Transmission of Musical Litanies from Graz to the Duchy of Carniola.« V *Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, uredili Jolanta Guzy-Pasiak in Aneta Markuszczyńska, 183–197. Warsaw: Liber Pro Arte, 2016.
- Gruber, Gernot. »Beiträge zur Geschichte und Kompositionstechnik des Parodiemagnificat in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.« Doktorska disertacija, Karl-Franzens-Universität in Graz, 1964.
- Gruber, Gernot. »Magnificatkompositionen in Parodietechnik aus dem Umkreis der Hofkapellen der Herzöge Karl II. und Ferdinand von Innerösterreich.« *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51 (1967): 33–60.
- Höfler, Janez. *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978.
- Kirsch, Winfried. *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider, 1966.
- Suppan, Wolfgang. *Steirisches Musiklexikon*, 2. izd. Gradec: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2009.



## Priloga

### *Vsebina kodeksa SI-Lnr, MS 341*

Naslovi modelov parodičnih maš in magnifikatov so zapisani v isti obliki kot v viru

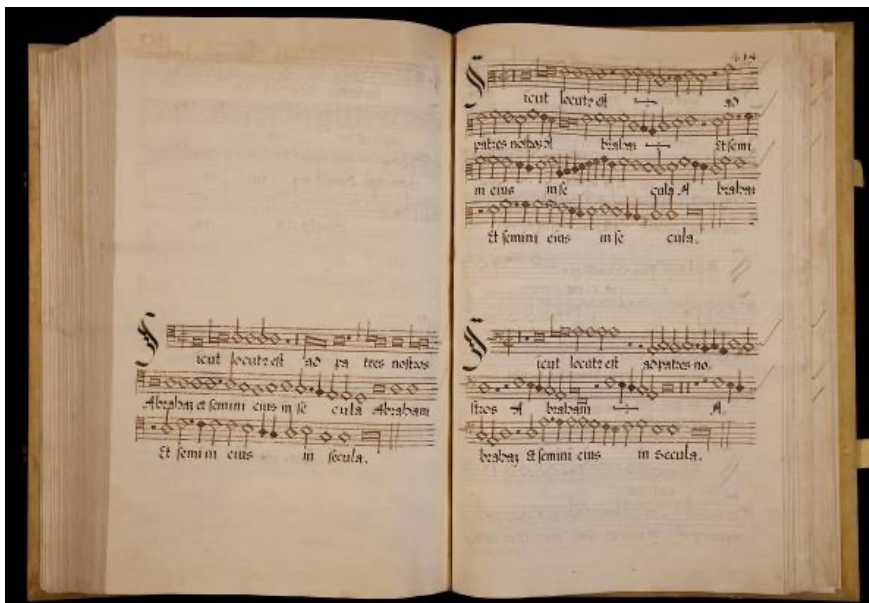
| Skladatelj             | Naslov  | Število glasov | Opombe  |
|------------------------|---|----------------|---|
| Jacob Regnart          | <i>Missa Exultandi tempus est</i>                     | 10             | Izšla v tisku; osnovana na lastnem motetu   |
| Orlando di Lasso       | <i>Magnificat septimi toni</i>                        | 10             | <i>Unicum</i>   |
| Ippolito Baccusi       | <i>Missa Laudate Dominum de coelis</i>                | 9              | Izšla v tisku; predloga neznana   |
| Oratio Colombani       | <i>Magnificat secundi toni [Tutte le grate ninfe]</i> | 9              | Izšel v tisku; predloga neznana   |
| Pietro Antonio Bianco  | <i>Missa Percussit Saul mille</i>                     | 8              | <i>Unicum</i> ; osnovana na motetu Giovannija Croceja                               |
| Pietro Antonio Bianco  | <i>Magnificat Percussit Saul mille</i>                | 8              | <i>Unicum</i> ; osnovan na motetu Giovannija Croceja                                |
| Simone Gatto           | <i>Missa Andra la nave mia</i>                        | 8              | Ohranjena tudi v drugih graških kodeksih; predloga neznana                          |
| Francesco Stivori      | <i>Magnificat octavi toni</i>                         | 8              | Izšel v tisku   |
| Orlando di Lasso       | <i>Missa Deus in adjutorium</i>                       | 6              | Izšla v tisku; osnovana na lastnem motetu   |
| Orlando di Lasso       | <i>Magnificat Deus in adjutorium</i>                  | 6              | Izšel v tisku; osnovan na lastnem motetu  |
| Bartolomeo Spontone    | <i>Missa Nasce la pena mia</i>                        | 6              | <i>Unicum</i> ; osnovana na madrigalu Alessandra Striggia                           |
| Simone Gatto           | <i>Magnificat Domine Dominus noster</i>               | 6              | Ohranjen tudi v enem izmed graških kodeksov; osnovan na motetu Orlanda di Lassa     |
| Alard du Gaucquier     | <i>Missa Beati omnes</i>                              | 6              | Izšla v tisku; predloga neznana   |
| Orlando di Lasso       | <i>Magnificat Amor ecco collei</i>                    | 6              | Izšel v tisku; osnovan na villanelli Prospera Caetana                               |
| Jacobus Handl - Gallus | <i>Missa Elisabet Zacharie</i>                        | 6              | Izšla v tisku; osnovana na lastnem motetu   |
| Georg Herner           | <i>Magnificat [Clori a Damon dicea]</i>               | 6              | Ohranjen tudi v enem izmed graških kodeksov; osnovan na madrigalu Andree Gabrielija |
| Costanzo Antegnati     | <i>Missa Al' acqua sacra</i>                          | 6              | Izšla v tisku; osnovana na madrigalu Alessandra Striggia                            |

| Skladatelj            | Naslov  | Število glasov | Opombe  |
|-----------------------|---|----------------|---|
| Andreas Zweiller      | <i>Magnificat A la fontaine du pres</i>       | 6              | Ohranjen tudi v drugih kodeksih graškega izvora; osnovan na šansoni Adriana Willaerta     |
| Andrea Gabrieli       | <i>Missa Pater peccavi</i>                    | 6              | Izšla v tisku; osnovana na lastnem motetu   |
| Francesco Rovigo      | <i>Magnificat Benedicta es</i>                | 6              | Ohranjen tudi v enem izmed kodeksov graškega izvora; osnovan na motetu Josquina des Preza |
| Paolo Isnardi         | <i>Missa Sancte Joannes</i>                   | 5              | Izšla v tisku; predloga neznana   |
| Michele Varotto       | <i>Magnificat tertii toni</i>                 | 5              | Izšel v tisku   |
| Jacobus Vaet          | <i>Missa quodlibetica</i>                     | 5              | Ohranjena v rokopisih   |
| Costanzo Porta        | <i>Magnificat secundi toni</i>                | 5              | <i>Unicum</i>   |
| Claudio Merulo        | <i>Missa Oncques amour</i>                    | 5              | Izšla v tisku; osnovana na šansoni Thomasa Crecquillona                                   |
| Bartholomeus Heinrich | <i>Magnificat quinti toni</i>                 | 5              | Ohranjen tudi v enem izmed graških kodeksov   |
| Antonius Gosswin      | <i>Missa Invidiosa amor</i>                   | 5              | <i>Unicum</i> ; osnovana na madrigalu Alessandra Striggia                                 |
| [Vincenzo Ruffo]      | <i>Magnificat sexti toni</i>                  | 5              | Izšel v tisku   |
| Johannes Flori        | <i>Missa Nisi Dominus aedificaverit domum</i> | 5              | <i>Unicum</i> ; osnovana na motetu Orlando di Lassa                                       |
| Annibale Padovano     | <i>Magnificat quinti toni</i>                 | 5              | Ohranjen tudi v enem izmed graških kodeksov   |
| Lambert de Sayve      | <i>Missa Lyrar lyrar pulset</i>               | 5              | Ohranjena tudi v drugih kodeksih graškega izvora; predloga neznana                        |
| Simone Gatto          | <i>Magnificat primi toni</i>                  | 5              | <i>Unicum</i>   |
| ?                     | [ <i>Responiones</i> ]                        | 4              | Delno konkordančni viri: D-As, Tonk Schl 23; D-Mbs, Mus.ms. 511; A-Gu, MS 67              |
| Philippe de Monte     | <i>Missa Mon coeur se recommande à vous</i>   | 5              | Izšla v tisku; osnovana na šansoni Orlando di Lassa                                       |
| Orlando di Lasso      | <i>Magnificat Anchor che col partire</i>      | 5              | Izšel v tisku; osnovan na madrigalu Cipriana de Roreja                                    |
| Ivo de Vento          | <i>Missa Surrexit Pastor bonus</i>            | 5              | Ohranjena v rokopisih; osnovana na motetu Orlando di Lassa                                |
| Giulio Gigli          | <i>Magnificat S'io piango e s'io sospiro</i>  | 5              | Ohranjen tudi v drugih kodeksih graškega izvora; predloga neznana                         |

SI-Lnr, MS 341, fol. 409v–415r: Simone Gatto, Magnificat primi toni







## SUMMARY

## Magnificat Settings of Simone Gatto: The Case of His *Magnificat primi toni*

The Inner Austrian court of Archduke Charles II in Graz is considered one of the earliest musical centres where parody Magnificats were cultivated. Researchers attribute this to the strong influence of Orlando di Lasso from the Munich court, where Charles II's spouse Maria of Bavaria, an admirer of Lasso's music, came from. In Graz, the tradition of composing Magnificats using one of the canticle tones, a technique that Lasso himself never abandoned, was preserved. An example of this is *Magnificat primi toni* by Simone Gatto, *Kapellmeister* of the Archducal Chapel in Graz from 1581 to 1590. A native of Venice, Gatto had worked at the court of Munich, where Lasso was director of the chapel, before residing in Graz in the period 1568–1571. Three of his Magnificats are known today: in addition to *Magnificat primi toni*, there are two parody Magnificats.

Gatto's *Magnificat primi toni* shows the composer's familiarity with the genre. Only the even verses of the canticle are set, as was common practice at the time. The beginnings of the verses take their musical material from the *initium* of the psalmodic form, with the notes of the *initium* often appearing in imitation in all of the voices, but with different note values in each verse. A characteristic feature of Gatto's Magnificat is that one of the voices, usually the tenor, uses the notes of the *finalis* at the end of each verse. In between, the music is free, not being tied to the plainchant form, but the reciting tone also appears to a greater or lesser extent. In terms of the use of musical material of the psalmodic form, Gatto's Magnificat could be placed stylistically between Annibale Padovano – Gatto's predecessor as *Kapellmeister* of the Graz chapel, who also worked in Venice – and Orlando di Lasso. For example, Padovano's *Magnificat tertii toni*, which, like Gatto's Magnificat, is preserved in one of the Hren choirbooks (MS 341), is also characterised by the use of the notes of the *initium* in imitation by voices at the beginning of each verse, but the music is more or less free thereafter. The exception is the last verse, where Padovano uses the plainchant form as a *cantus firmus* in canon. Gatto used the form as a *cantus firmus* in the penultimate verse, but not in canon (this compositional practice is found in Gatto's early Masses, which he published in print and dedicated to Charles II, suggesting a later origin for the Magnificat than for the Masses). The use of the form in the last verse is also very close to the *cantus firmus*. On the other hand, Lasso's Magnificats of this type show a greater reliance on the chant form. Lasso often wrote the penultimate verse for a smaller number of voices, as can be observed in Gatto's Magnificat. Although following the conventions of the genre, Gatto's *Magnificat primi toni* shows to be a mature work of high quality in its own right.

## O AVTORJU

**KLEMEN GRABNAR** (klemen.grabnar@zrc-sazu.si) je znanstveni sodelavec na Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, kjer vodi projekt Digitalna demonstracija cerkvene glasbe dolgega 16. stoletja, povezane s Kranjsko, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije. Je tudi glavni in odgovorni urednik muzikološke revije *De musica disse-renda*. Raziskovalno se ukvarja predvsem z liturgično glasbo v Notranji Avstriji v drugi polovici 16. stoletja in na začetku 17. stoletja, zanimajo pa ga tudi druga glasbenozgodovinska obdobja in raziskovalna področja, vključno z digitalno humanistiko.

## ABOUT THE AUTHOR

**KLEMEN GRABNAR** (klemen.grabnar@zrc-sazu.si) is a Research Associate at the Institute of Musicology of the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, where he leads the project Digital Presentation of the Long-Sixteenth-Century Church Music Connected to Carniola, financed by the Slovenian Research and Innovation Agency. He is also the editor-in-chief of the musicological journal *De musica disse-renda*. His research is focused primarily on liturgical music in Inner Austria in the second half of the sixteenth century and the early seventeenth century, but he has wide-ranging interests in other periods of music history, as well as other subject areas, including the digital humanities.







DOI: 10.4312/mz.59.1-2.153-194

UDK 783.51(497.4Gornji Grad)"16"=163.6:929Hren T.

# *Discubuit Iesus*: Škof Tomaž Hren, Gornji Grad in slovenski koral

Katarina Šter

*Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti,  
Ljubljana*

## IZVLEČEK

Responzorij *Discubuit Iesus* je edini koralni spev, za katerega se je v rokopisu SI-Lnr 232 iz časa katoliške obnove ohranil zapis z besedilom v slovenščini – *Sedil ie k'misi Iesus*. Razprava predstavlja glasbene in besedilne značilnosti latinskega speva, njegov liturgični in siceršnji pomen ter zgodovino tako v katoliškem kakor protestantskem kontekstu, v čemer išče izhodišča za nastanek in možno uporabo slovenske različice speva. Več specifičnih dejstev izvajanje tega koralnega tesno povezuje z delovanjem škofa Tomaža Hrena in telovskih bratovščin, kot najbolj verjeten kraj izvedbe pa se potrjuje sostolnica v Gornjem Gradu.

**Ključne besede:** *Discubuit Iesus*, Gornji Grad, Tomaž Hren, sv. Rešnje Telo, bratovščine

## ABSTRACT

The responsory *Discubuit Iesus* is the only chant for which the text in Slovene has been preserved – as *Sedil ie k'misi Iesus* in the manuscript SI-Lnr 232 from the time of the Catholic Restoration. This paper presents the musical and textual characteristics of the Latin chant, its liturgical and general significance, and its history in both the Catholic and Protestant

\* Pričujoča razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa Raziskave glasbene preteklosti na Slovenskem (P6-0004), raziskovalnega projekta Stare tradicije v novih oblačilih: Besedilne in glasbene predelave v izvajalski praksi liturgične glasbe (J6-1809) ter raziskovalnega projekta Digitalna demonstracija cerkvene glasbe dolgega 16. stoletja, povezane s Kranjsko (J6-2586), ki jih financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS, naslednica ARRS).

contexts, seeking the starting points for the origin and possible use of the Slovenian chant. Several specific facts link the performance of this chant closely to the activities of Bishop Thomas Chrön and the Corpus Christi confraternities, whereas the most likely place of performance seems to be the con-cathedral in Gornji Grad.

**Keywords:** *Discubuit Iesus*, Gornji Grad, Thomas Chrön, Corpus Christi, confraternities

## Uvod: Gornji Grad

Gornji Grad s svojo bogato zgodovino je moral v zgodovini glasbe na Slovenskem vse od srednjega veka igrati pomembno vlogo, a žal glasbeni viri tega kraja v veliki meri niso znani ali ohranjeni.<sup>1</sup> Iz časov, ko je v Gornjem Gradu deloval benediktinski samostan, se tako glasbenega ni ohranilo skoraj nič,<sup>2</sup> čeprav je bil samostan po najnovejših ugotovitvah zgodovinske in umetnostnozgodovinske stroke zelo pomemben in si je mogoče predstavljati, da je bil tudi glasbeno primerljiv podobno velikim benediktinskim samostanom svojega časa v Srednji Evropi.<sup>3</sup>

Iz novejše – ali vsaj novoveške – glasbene zgodovine pa se je iz Gornjega Grada vendarle ohranilo tudi nekaj glasbenih ostankov, med drugim enkraten glasbeni zapis, ki že samo s svojo navzočnostjo odpira več vprašanj, kot jih je mogoče v katerikoli razpravi sploh odgovoriti, in že več kakor stoletje buri slovenske muzikološke duhove. V enem od gornjegrajskih rokopisov, ki ga danes pod signaturo Ms 232 v Rokopisni zbirki hrani ljubljanska Narodna in univerzitetna knjižnica,<sup>4</sup> je zapisan koralni spev z besedilom v slovenskem jeziku *Sedil*

- 1 Günther Bernhard, *Documenta patriarchalia res gestas slovenicas illustrantia: Listine oglejskih patriarhov za slovensko ozemlje in listine samostanov v Stični in Gornjem Gradu (1120–1251) / Patriarchenurkunden von Aquileia für Slowenien und die Urkunden der Klöster Sittich und Oberburg (1120–1251)* (Wien: Slovenski znanstveni inštitut / Slowenisches Wissenschaftsinstitut; Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006), 157.  
O knjižnici glej tudi Ivan Grafenauer, *Literarno-zgodovinski spisi* (Ljubljana: Slovenska matica, 1980), 133.
- 2 Osnovne do sedaj znane podatke o ohranjeni srednjeveški glasbi iz samostana navaja Jurij Snoj, *Zgodovina glasbe na Slovenskem I: Glasba na Slovenskem do konca 16. stoletja* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012), 119 in 134–135.  
Ohranjenih je tudi nekaj glasbenih fragmentov, ki pa niso bili nujno vsi v rabi v gornjegrajskem samostanu. Gl. Jurij Snoj, *Gregorijanski koral v srednjeveških rokopisih na Slovenskem* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2018), 109, 367, 370, 380, 411, 425–426, 434–435 in 450.
- 3 Glej npr. Mija Oter Gorenčič, »Seeing God in the Image of Mary: Cross Readings of a Medieval Benedictine Convent Seal«, v *Marian Devotion in the Late Middle Ages: Image and Performance*, ur. Andrea-Bianka Znorovszky in Gerhard Jaritz (Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2022), 31–32; Tone Ravnikar, »The Gornji Grad Monastery since the Extinction of the Counts of Heuenburg to the Appointment of Abbot Nikolaj I in 1365: A Time of Crisis in the History of the Monastery«, *Studia Historica Slovenica: Časopis za humanistične in družboslovne študije* 3, št. 1 (2003): 9–10.
- 4 O rokopisu kot celoti in njegovi vsebini je podrobneje pisal Klemen Grabnar, »So gornjegrajski rokopisni zvezki nastali na Kranjskem?«, *Muzikološki zbornik* 53, št. 1 (2017): 55–79.

je *k'misi Iesus*. Skoraj neposredno pred njim se v rokopisu nahaja tudi njegov latinski dvojček oz. izvornik, koral *Discubuit Iesus*.

Razprava se osredotoča na latinski koralni spev *Discubuit Iesus*,<sup>5</sup> njegove glasbene in besedilne značilnosti, liturgični in siceršnji pomen ter zgodovino tako v katoliškem kakor protestantskem kontekstu, nenazadnje pa na z vsem tem povezan slovenski prevod. Pričujoča raziskava potrjuje, da je *Discubuit Iesus* poseben spev, ki v slovenščino ni mogel biti preveden po naključju. Nadalje članek razpravlja o tem, če, kdaj in kje bi lahko bil izvajan slovenski koral. Na podlagi več dejavnikov se kot najbolj verjeten kraj izvedbe dodatno potrjuje Gornji Grad, še več specifičnih dejstev pa izvajanje tega korala tesno povezuje tudi z delovanjem škofa Hrena in bratovščinami sv. Rešnjega telesa.

### Rokopis Ljubljana 232, njegova vsebina in namen

Rokopis Ms 232 je eden od gornjegrajskih rokopisnih zvezkov, ki jih danes hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani (SI-Lnr, Ms 232; od tu je naveden kot Ljubljana 232).<sup>6</sup> Gre za nekoliko večji zvezek, katerega platnice so delno poškodovane in tudi sam ni v celoti ohranjen, tako da danes obsega 54 v kasnejšem času označenih folijev oz. listov, njegov začetek in konec pa manjkata. Nastal je ok. leta 1600, na kar nakazujejo aklamacije *Christus vincit*,<sup>7</sup> ki so nastale med letoma 1597 in 1605.<sup>8</sup> Rokopis je bil v rabi v Gornjem Gradu, saj se na fol. 13v omenja Oberburg (slov. Gornji Grad).<sup>9</sup>

Celoten rokopis je napisan na enakem oz. podobnem papirju, a sprva gotovo ni bil zasnovan kot celota, saj je vsebinsko zelo raznolik. Že samo prvi vsebinski del rokopisa od treh je po Grabnarjevih ugotovitvah pisalo kar trinajst

5 Zaradi poenotenja s slovensko različico in upoštevanja pravopisne različice gornjegrajskega rokopisa je tu in v besedilu uporabljena beseda *Iesus*, v posameznih primerljivih virih in literaturi pa je spev zapisan tudi z različicama, kot sta *Ihesus* ali *Jesus*.

6 Na tem mestu je rokopis samo kratko predstavljen za potrebe tega članka, saj ga je podrobno že opisal Grabnar, »So gornjegrajski rokopisni zvezki«, predvsem v opisih na str. 60–64 in Tabeli 2 s podrobno razčlenitvijo prvega vsebinskega dela rokopisa na str. 71–77.

7 Tridelne aklamacije oz. kraljevske hvalnice (*laudes regiae*), ki se v primeru rokopisa Ljubljana 232 pejejo za papeža Klemena VIII., deželnega kneza Ferdinanda in škofa Tomaža Hrena, so dopolnjene še s četrto, in sicer za ljudstvo. V srednjem veku so te aklamacije ob različnih priložnostih, predvsem na velike praznike, kot sta bila velika noč ali binškošči, peli kantorji, ki jim je odpevala *schola* ali vsi navzoči. Richard L. Crocker, »Laudes regiae«, v *Grove Music Online*, Oxford Music Online, dostop 27. septembra 2021.

8 Josip Mantuani, »Ostarek stare liturgije iz dobe škofa Hrena: I«, *Cerkveni glasbenik* 55, št. 7–8 (1932): 101.

9 Kraj se omenja pri osebnem imenu Hanßen Gasparus Zurshek, ki je »Vorkantista Oberburg«. Gl. tudi Grabnar, »So gornjegrajski rokopisni zvezki«, 56 in 75.

Morda so bile tudi zgoraj omenjene aklamacije prvič izvedene v Gornjem Gradu. Škof Hren sam v svojem poročilu papežu leta 1616 (*Relatio ad limina*) piše, da je prvo pontifikalno mašo zaradi epidemije kuge v Ljubljani pel v gornjegrajski Marijini cerkvi. Gl. Ana Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti* (Ljubljana: SAZU, 1988), 119.

različnih rok.<sup>10</sup> Da zasnova zvezka ni bila sistematična, pa lahko vidimo še iz tega, da se nekateri spevi tudi dobesečno ponovijo – ponovitve so bile zapisane kasneje, saj pisar oz. kopist morda ni (več) vedel, da je isti spev v rokopisu že zapisan. Rokopis je bil v rabi, kar dokazujejo znaki njegove obrabe in številni zapisi in dopisi ob nekaterih spevih. Tako je pod aklamacijami na fol. 12v zelo nečitljivo podpisan »Jacob Terkhel«, da pa je bil rokopis v uporabi še leta 1628, dokazuje zapis Georgiusa Logarja, ki se je podpisal ob navedbi te letnice – morda namenoma pod rubriko »De uno martire« na fol. 11v.

Po Grabnarjevi razdelitvi je rokopis vsebinsko sestavljen iz treh delov.<sup>11</sup> Prvega sestavljajo koralni liturgični spevi za maše, večernice in tudi procesije večjih praznikov in je zapisan v (večinoma gotski) koralni notaciji. Ta del se začne s koncem slednice *Victimae paschali laudes*, ki ima značilno različico melodije, sicer pa je namenjen praznikom temporala, Marijinim praznikom in nekaterim večjim praznikom skupin svetnikov. Zaradi njegovega repertoarja in posebnosti je Grabnar rokopis oz. predvsem ta njegov vsebinski del označil za najpomembnejši vir koralnega enoglasja iz obdobja protireformacije oz. katoliške obnove.<sup>12</sup> Drugi vsebinski del je t. i. partitura, zapis dveh instrumentalnih basovskih linij dveh dvozborskih kompozicij (osemglasni *Magnificat secundi toni* bolonjskega skladatelja Damiana Scarabellija, v katerem so nekateri deli uglasbeni v *falsobordone* tehniki, kar je prepisovalec gornjegrajskega zvezka posebej izpostavil s pripisom v notni tekst,<sup>13</sup> in prav tako osemglasni Crocejev motet *Ornaverunt faciem templi*). Tretji del pa vsebuje polifone uglasbitve mašnega ordinarija (skoraj izključno štiriglasne Lassove uglasbitve).

Latinski spev *Discubuit Iesus* s svojim slovenskim prevodom vsebinsko sodi v prvi del rokopisa in se začne na današnjem fol. 21r, slovenska različica, ki ni ohranjena v celoti, pa na fol. 23r. Oba speva, prav tako pa še predhodni himnus, antifone in rezponzorije je zapisala ista roka, deseta od trinajstih, pri čemer po Grabnarjevem mnenju verjetno del rokopisa vmes tudi manjka.<sup>14</sup>

10 Grabnar, »So gornjegrajski rokopisni zvezki«, 61–64.

11 Za povzetek gl. Grabnar, »So gornjegrajski rokopisni zvezki«, 71–77 (Tabela 2 in Tabela 3); Klemen Grabnar, »Traces of Counter-Reformation Music in the Slovenian Lands«, *Arti musicae* 49, št. 2 (2018): 306.

12 Grabnar, »Traces of Counter-Reformation Music«, 305.

13 Klemen Grabnar, »Uglasbitev kantika magnifikat Simoneja Gatta na primeru skladbe *Magnificat primi tonis*«, *Muzikološki zbornik* 59, št. 1–2 (2023): 135–151.

14 Grabnar, »So gornjegrajski rokopisni zvezki«, 61.

Tabela 1: Deseta roka v rokopisu Ljubljana 232<sup>15</sup>

| Folij   | Liturgična zvrst speva | Incipit                             | Opombe   |
|---------|------------------------|-------------------------------------|--|
| 18r–19r | himnus                 | <i>Festum nunc celebre</i>          | [vnebohod: oznaka za isti spev na fol. 7r]   |
|         | [lacuna?]              |                                     |  |
| 19r–v   | antifona               | <i>Speciosa facta es</i>            | »A[ntipho]na de B[eata] Virgine   in p[ro]cessionibus decantari solitum«                               |
| 19v–20r | antifona               | <i>Iniquitates nostras</i>          | »Suffragio mariae«   |
| 20r–v   | antifona               | <i>Salvator mundi salva nos</i>     | »Alia antiphona in processionibus« [»suffragio« / »invento« / »exaltatio crucis« v primerljivih virih] |
|         | [lacuna?]              |                                     |  |
| 21r–v   | responzorij            | <i>Discubuit Iesus</i>              |  |
| 21v–22r | responzorij            | <i>Iesus Nazarenus Rex Iudeorum</i> | [ <i>Cantus contra paganos</i> ]   |
| 22v     | responzorij            | <i>Sedit ie k'misi Iesus</i>        | [manjkata nadaljevanje verza in doksologija]   |

Zdi se, da je bil rokopis Ljubljana 232 namenjen petju *schole* oz. zbora. To nakazuje npr. izrecna delitev na *cantores* in *chorus* pri kraljevskih hvalnicah in tudi na fol. 12v se vloge delijo na kantorja in zbor. V rokopisu lahko opazimo tudi pedagoški značaj: tega je opazil že Janez Höfler, ki je menil, da bi lahko služil za potrebe šolskega pouka.<sup>16</sup> Pogoste so namreč natančne oznake zaporedja izvajanja in razne teoretične podrobnosti, kot so zaznamki za psalmove tone pri nekaterih diferencah psalmov (tako npr. »VIII« na fol. 9v za antifono *Nativitas gloriose virginis*). Na fol. 8v–9r pa je pri responzoriju *Felix namque* pri delu odpeva, ki se ponavlja, z nadpisom »repetitio« (fol. 9r zgoraj) izrecno označen začetek dela, ki se ponavlja, *versus* oz. začetek verza je prav tako označen, za njim pa začetek ponovitve ponavljajočega se dela odpeva. Takšne oznake so namenjene nekemu, ki mora biti na sam način izvedbe posebej pozoren, naj bo učitelj (kakršen bi bil lahko na fol. 13v omenjeni »Vorkantista Oberburg« Zurshek) ali celo kateri od učencev.

Domnevo o verjetni pedagoški uporabi rokopisa podpirajo tudi raziskave delovanja šol ob stolnici in sostolnici. Janez Höfler piše, da je bilo delovanje

15 Tabela je prevzeta iz: Grabnar, »Slo gornjegrajski rokopisi zvezki«, 76; dodane so le nekatere opombe.

16 Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978), 32.

tako gornjegrajske kakor šenklaške šole<sup>17</sup> v času delovanja škofa Tomaža Hrena zelo uspešno in da sta imeli obe ustanovi svoja zbora. Med pomembnimi nalogami novoustanovljenega kolegija Collegium Marianum v Gornjem Gradu, ki ga kot za gornjegrajsko katedralo izjemno pomembno ustanovo mdr. omenja tudi Andrej Rijavec,<sup>18</sup> je bila glasbena izobrazba bodočih duhovnikov, o katerih pevskih in instrumentalnih sposobnostih si je Hren delal celo zapiske.<sup>19</sup> Pevski zbor v Gornjem Gradu naj bi imel ok. deset ali dvanajst pevcev in je tako omogočal muziciranje na višji ravni, medtem ko je bil šenklaški nekoliko manjši, njegova šola pa na nekoliko nižji ravni.<sup>20</sup> Obe šoli sta bili glasbeno tudi povezani in sta verjetno ob večjih slovesnostih tudi sodelovali, saj so učenci šenklaške šole tako že leta 1572 prepevali v Gornjem Gradu ob obletnici nove maše škofa Konrada Glušiča.<sup>21</sup> Učenci gornjegrajskega kolegija naj bi v Hrenovem času na škofovo željo sodelovali tudi pri petju ljudstva v slovenščini (sam Hren je pogosto sodeloval pri petju ljudstva) in se tako v boju proti protestantizmu oprijeli preizkušene strategije nasprotnikov.<sup>22</sup>

Sama velikost in naključna sestava zvezka kažeta na to, da je bil v prvi vrsti namenjen praktični rabi. Pri tem domnevna pedagoška praksa, ki bi morala biti vsaj glede na del zapsanega repertoarja tudi na dokaj visoki ravni, ne izključuje liturgične prakse, tj. petja *schole* in kantorja pri liturgiji. Navsezadnje, kakor opozarja Grabnar, rokopis Ljubljana 232 vsebuje izrazito liturgičen repertoar.<sup>23</sup>

### **Koralni spev *Discubuit Iesus***

Da bi bolje razumeli pomen in vlogo slovenskega koralja, je potrebno prej razumeti in poznati tudi njegov izvorni latinski spev. Koralni rezponzorij *Discubuit Iesus* so raziskovalci do nedavnega pogosto opisovali kot spev, ki naj bi se pel le redko in le v določenih okoljih, saj ni bil del rimskega brevirja.<sup>24</sup> Podobno je veljalo tudi za vire njegove melodije za čas pred letom 1500, ki naj bi bili prav

17 Tj. šole pri stolni cerkvi sv. Nikolaja.

18 Andrej Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma* (Ljubljana: Slovenska matica, 1967), 31.

19 Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970), 35.

20 Prav tam, 35.

21 Rijavec, *Glasbeno delo*, 26.

22 Höfler, *Tokovi glasbene kulture*, 38.

23 Grabnar, »So gornjegrajski rokopisni zvezki«, 64.

24 Peter Wright, »The Vienna Corpus Christi Fragment: A Fifteenth-Century Partbook«, *Hudebni věda* 53, št. 4 (2016): 344.

Zgodovino speva, pomembno predvsem za protestantsko okolje, navaja Frieder Schulz, »'Discubuit Iesus': Verbreitung und Herkunft eines evangelischen Abendmahlsgesanges«, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, št. 25 (1981): 27–48, posebej 27–28.

tako redki.<sup>25</sup> Vendar je bil spev razširjen bolj, kot se je domnevalo do nedavnega, tako na področju melodije kakor besedil(a) pa je imel nadvse razgibano zgodovino.

Peter Wright piše, da je rezponzorij nastal eksplicitno za cistercijansko uporabo, in sicer naj bi se pel pri prvih večericah praznika sv. Rešnjega telesa namesto speva *Homo quidam fecit*.<sup>26</sup> Oficij sv. Rešnjega telesa, ki ga je prvotno napisal sv. Tomaž Akvinski,<sup>27</sup> ni bil povsem prilagojen za monastično rabo, tako da je bilo tu nekaj maneverskega prostora za adaptacije in spremembe. Povezavo s cistercijansko liturgijo naj bi nadalje potrjeval tudi verz, v katerem je opevana veličastna gostija starozaveznega kralja Ahasvera. V delu *Concordantia caritatis*, ki ga je leta 1351 napisal cistercijan Ulrich von Lilienfeld, gostija iz prve Esterine knjige predstavlja starozavezni »tipos« novozavezne zadnje večerje (novozavezni »antitipos«). Von Lilienfeld je zajemal iz bogate tradicije, saj vzporednico med tema dvema dogodkoma srečamo v številnih umetniških delih in duhovnih spisih že od 13. stoletja dalje. Skozi podobo kraljevske gostije, pripravljene za največje odličnike, lahko verniki dojamajo veličino zadnje večerje, v kateri Jezus daje svojim učencem svoje telo in kri.<sup>28</sup> Ahasverova gostija kot starozavezni »tipos« je bila ob drugih podobah iz dela slovitega cistercijana vsaj v določenih krogih verjetno znana tudi na Slovenskem: do danes se je ohranila ena od poslikav v gotskem križnem hodniku cistercijanskega samostana v Stični (ob vhodu v kapiteljsko dvorano), ki predstavlja motiv daritve iz dela *Concordantia caritatis*.

Po Wrightovem mnenju naj bi se v različnih delih Evrope kot alternativa standardni cistercijanski melodiji v kasnejših stoletjih razširil »krajši, bolj silabičen spev [...], ki so ga kot osnovo svojim polifonim kompozicijam« uporabili številni poznosrednjeveški in renesančni skladatelji.<sup>29</sup> Obenem pa si je pridobil posebno mesto tako v katoliških kakor protestantskih tradicijah in je bil preveden v več jezikov.

---

25 Wright, »The Vienna Corpus Christi Fragment«, 344, op. 2. V podatkovni bazi *Cantus Database* je bilo do aprila 2023 mogoče najti samo štiri zadetke.

26 Več o povezavi med spevoma tudi v nadaljevanju. Wright, »The Vienna Corpus Christi Fragment«, 344. Glej tudi G. Morin, »L'office cistercien pour la Fête-Dieu comparé avec celui de Saint Thomas d'Aquin«, *Revue bénédictine* 27 (1910): 242.

27 Za več o zgodnjih verzijah oficija in avtorstvu Tomaža Akvinskega glej Barbara R. Walters, »The Feast of Corpus Christi as a Site of Struggle«, v *Il Corpus Domini: Teologia, antropologia e politica*, ur. Laura Andreani in A. Paravicini Bagliani (Orvieto: Edizioni del Galluzzo; Firenze: SISMEL, 2015), spletna izdaja, dostopno na City University of New York (CUNY): CUNY Academic Works.

28 Schulz, »Discubuit Jesus«, 31.

29 Wright, »The Vienna Corpus Christi Fragment«, 344.

Melodija speva *Discubuit Iesus*

*Discubuit Iesus cum discipulis suis*  
*et ait illis Desideri o desi-*  
*dera ui hoc Pascha manduca re uo biscum*  
*an tequā pa ti ar: Et accepto pa-*  
*ne gra ti as agens fre git, et dedit*  
*illis: Di cens; hoc est Cor-*  
*pus meum Iesus. e cit Absuerus*  
*Rex grande conui ui um cunctis Principi*



bus et pu e ris suis: Ut ostenderet  
di uiti as glori a re -  
gni sui, Di cens; hoc est re -  
glo ri a patri et fi li o; et  
Spi ri tu i San - cto. Di cens; hoc  
est Cor - pus meum:  
Et SVS Nata renus Rex Ju de orum  
e - xurgat et conterat gen tes Saga  
no rium et

Slika 1: Latinski spev *Discubuit Iesus* v rokopisu Ljubljana 232.<sup>30</sup>

30 Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka, Ms 232, fol. 21 (z dovoljenjem; foto: Marko Zaplatil).

Melodija speva v rokopisu Ljubljana 232 je zapisana v jasnem 3. modusu, tj. v modusu na tonu *E* (ki so ga kasneje imenovali tudi »frigijski«), in izmenjuje kroži okrog finalnega tona *E* v nižjem registru in na tonih *H* in *C* (v območju recitacijskega tona) v višjem registru.<sup>31</sup> Čeprav je bila ta melodija verjetno znana v koralni tradiciji vsaj v nekaterih krajih, ni bila splošno razširjena.

Zgodnejše različice melodije srečamo v cistercijanskih antifonarjih 13. stoletja, kjer je rezponzorij *Discubuit Iesus* pogosto kasnejši dodatek. Ta melodija kaže značilnosti 1. modusa (na nekaterih mestih se pojavlja tudi *B molle*, v nekaterih virih je predpisan celo za začetek *repentenduma* in verz), vendar se nekatere pomembnejše fraze – med njimi tudi zaključna – končujejo s finalisom na *E* in tako ima tudi nekaj značilnosti 3. modusa; značilen je tudi izjemno dolg melizem na besedi »hoc [est corpus meum]«. Cistercijansko melodijo z manjšimi različicami najdemo v spletno dostopnih virih iz 13. stoletja, tako npr. v švicarskem,<sup>32</sup> poljskem<sup>33</sup> in dveh portugalskih rokopisih.<sup>34</sup> Čeprav naj bi bilo besedilo speva po izvoru cistercijansko, je značilno cistercijanska melodična tradicija drugačna od kasnejše, ki tako ni mogla biti izpeljana iz nje.

Zapis iz rokopisa Ljubljana Ms 232 uporablja različico koralne melodije, ki jo pogosteje srečujemo v monofonih virih šele od 15. stoletja dalje. Do sedaj znani viri niso več povezani s cistercijanskim kontekstom. Zelo podobno melodijo ima *Discubuit Iesus*, ki je zapisan kot kasnejši dodatek v benediktinskem gradualu 14. stoletja iz St. Lambrechta; melodija se zdi zapisana v 7. modusu (modusu na *G*), čeprav se zdi, da je v njenem zapisu, predvsem pri postavitvi ključev, nekaj napak, tako da bi lahko bila sorodna tej iz Ljubljane.<sup>35</sup> Isto melodijo kakor gornjegrajski rokopis (z nekaj različicami) pa ima procesional iz St. Pöltna iz leta 1486,<sup>36</sup>

31 Lahko bi rekli, da se s tem uvršča v bolj »nemško« poznosrednjeveško modalno tradicijo, saj je bil ta modus od visokega srednjega veka dalje zelo priljubljen v nemških deželah in ga npr. velikokrat srečamo tudi pri sv. Hildegardi iz Bingna.

32 Fribourg/Freiburg, Couvent des Cordeliers/Franziskanerkloster, Ms. 10 (CH-Ff 10), fol. 203v–204r: cistercijanski antifonar in himnar, ok. 1200, Hauterive. V tem rokopisu je dolgi melizem na besedi »hoc« korigiran v bistveno krajšo melodijo, čez izvorni del melodije pa je prepljen pergamentni trak.

33 Zapis se nahaja v cistercijanskem antifonarju Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, I F 401 (PL-WRu I F 401), fol. 284r–v. Rokopis je nastal ok. leta 1295 v Lubiązu (nem. Leubus) v današnji jugozahodni Poljski. Navedeno po: *Cantus Database*, april 2023.

34 V cistercijanskem antifonarju in himnarju Arouca, Museu Regional de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca, Res. Ms. 25 (P-AR 25) z začetka 13. stoletja se spev nahaja na fol. 15v.

Rokopis Arouca, Museu Regional de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca, Res. Ms. 27 (P-AR 27) ni v celoti dostopen na spletu; dostopen je le drugi del speva na fol. 2v. Glede na izgled notacije in dostopni del speva je tudi ta iz 13. stoletja in ima značilno cistercijansko melodijo.

35 Zapis se nahaja v benediktinskem gradualu iz St. Lambrechta, ki se danes hrani v graški Univerzitetni knjižnici, Graz, Universitätsbibliothek, Hs. 29 (A-Gu 29), fol. 186v.

36 Rokopis naj bi v St. Pöltnu tudi nastal. Diözesanarchiv St. Pölten, Hs. 13 (*olim* XXL-3/b; A-SP 13). Kar je zanimivo, je tudi to, da ima v slednici *Victimae paschali* na besedah »ex mortuis vere« in »victor rex miserere« (fol. 36v–37r) sanktpöltenski procesional isti okrasek (*pes* na tonih *E-F*) kakor fragment ljubljanskega rokopisa Ms 232 (fol. 1r).

kjer se *Discubuit Iesus* sicer zdi kasnejši dodatek (zapisan je s kasnejšo in manj natančno roko na koncu rokopisa, izven »uradnega« in z barvnimi inicialami pregledno organiziranega dela rokopisa, pred litanijami vseh svetnikov in spevom za sv. Udalrika). V 15. stoletju je bil spev v tej melodiji zapisan tudi kot prvi notirani spev v knjigi molitev cesarja Friderika III.<sup>37</sup> Rokopis je bil veliko v rabi, o čemer pričajo tudi cesarjevi lastnoročni zaznamki; samo mesto zapisa speva kaže njegovo pomembno mesto tako v okviru privatnih pobožnosti najvišjih slojev kakor tudi njegovo vse večjo razširjenost. Isto melodijo kakor gornjegrajski rokopis imata nadalje še dva druga rokopisa, in sicer antifonar iz Čáslava s konca 15. stoletja<sup>38</sup> ter fragmentarno ohranjeni antifonar s konca 15. ali začetka 16. stoletja, ki ga hranijo v slovaškem mestu Košice.<sup>39</sup> Spev se nahaja tudi v nekaterih drugih virih, ki pa niso dostopni na spletu in tako ni mogoče preveriti melodije.<sup>40</sup> Glede na znane monodične vire se tako zdi, da je bila melodija, kakršno najdemo v gornjegrajskem viru, najtesneje povezana predvsem s srednjo Evropo in da je kasnejšega izvora kakor cistercijska (gl. npr. Glasbeni primer 1). Vsaj v okviru liturgije, zapisane v antifonarjih, je bil spev del oficija praznika sv. Rešnjega telesa, medtem ko v drugih rokopisih (procesional, gradual, rokopis z molitvami za zasebno rabo), pa naj bo v njih zapisan kot izvirni sestavni del ali dodatek, njegova raba ni bila več omejena samo na oficijsko liturgijo.

Nekoliko več je znanih polifonih del, kjer se melodija tega speva, ki jo najdemo v gornjegrajskem rokopisu Ljubljana 232, pojavlja kot *cantus firmus*. *Discubuit Iesus* neznanega skladatelja se pojavlja v ok. leta 1460 nastalem rokopisnem fragmentu polifone glasbe iz Škofijskega arhiva na Dunaju; fragment je služil kot vezava rokopisa iz kolegiatne (od leta 1469 pa stolne) cerkve sv. Štefana in je najverjetneje dunajskega izvora.<sup>41</sup> Rokopis vsebuje dele šestih liturgičnih kompozicij, od katerih jih je pet namenjenih prazniku sv. Rešnjega telesa (slednica *Lauda Sion*, himnus *Pange lingua*, dve uglasbitvi rezponsorija *Homo quidam* in ena uglasbitev rezponsorija *Discubuit Iesus*), ena

37 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Hs. 4494 [Theol. 505]: knjiga nemških in latinskih molitev z notiranimi pesmimi, last cesarja Friderika III, 1430. Spev se nahaja na fol. 43r–43v.

38 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 15502 (A-Wn 15502): antifonar, konec 15. stoletja, Čáslav (nem. Tschaslau), fol. 97r–97v.

39 Košice (Kaschau), H III/2 mac 16: fragment premonstratskega antifonarja, 15. ali 16. stoletje, Leles (?). Gl. Eva in Veselovská in Eduard Lazorič, *Catalogus fragmentorum medii aevi – Archivum civitatis Casovienensis*, Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia 8 (Bratislava: Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, 2022), 46 in 48.

40 Spev se nahaja tudi v dveh rokopisih, ki nista bila dostopna na spletu. Tako je npr. naveden v antifonarju iz poznega 16. stoletja, ki vsebuje tudi nekaj rubrik v nizozemščini (NL-Uc BMH 25, fol. 94v), Wright pa piše, da se nahaja tudi v t. i. neumarktskem kancionalu iz ok. leta 1470 (PL-WRk 58). Wright, »The Vienna Corpus Christi Fragments«, 344.

41 Gre za t. i. fragment »VienD«, ki je ohranjen kot ovitek kodeksa teoloških spisov A-Wda Cod. 4. Reinhard Strohm, »Überlieferung der Wiener Kirchenmusik des 15. Jahrhunderts: Zwei Wiener (?) Musikfragmente um 1460«, v *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, dostop 15. septembra 2021, <https://musical-life.net>.

kompozicija pa je marijanska (*Speciosa facta es*).<sup>42</sup> Tako sprednja kot zadnja stran fragmenta vsebujeta le zgornji glas kompozicij; tako torej ni šlo za korono knjigo, temveč so listi pripadali nekemu verjetno nezvezanemu glasovnemu zvezku oz. partu za diskant.<sup>43</sup>

Verjetno najbolj slavno »nahajališče« te melodije je v okviru t. i. trentskih rokopisov, ki so najobsežnejša zbirka polifone glasbe 15. stoletja in kjer se kot tenor triglasne polifone kompozicije pojavlja v rokopisu Trento 88.<sup>44</sup> Diskant trentskega rokopisa je zelo podoben tistemu iz dunajskega fragmenta in slednjemu v več pogledih predstavlja konkordanco,<sup>45</sup> do sedaj pa sta to najzgodnejša znana vira polifonih uglasbitev speva *Discubuit Iesus*.<sup>46</sup> O polifonih kompozicijah, od katerih jih je iz časa pred 16. stoletjem do sedaj znanih vsega skupaj le šest, je pisal Peter Wright. Na podlagi do sedaj znanih podatkov in dejstva, da se je diskant pel nad monoritmičnim *cantusom firmusom*, kar naj bi bila značilnost nemških polifonih uglasbitev koral, domneva, da so anonimne polifone različice *Discubuit Iesus* tega časa srednjeevropskega izvora,<sup>47</sup> čeprav poznamo tudi nekaj avtorjev uglasbitev, kot sta Heinrich Finck in Jacob Obrecht. V 16. stoletju so bile polifone uglasbitve na *cantus firmus Discubuit Iesus* že zelo razširjene in so postale del »železnega repertoarja« skladateljev.

Melodija v 3. modusu se kasneje pojavlja tako v nemških katoliških kakor protestantskih pesmaricah 16. stoletja. Vmesni člen k recepciji med protestanti bi lahko bil rezponzorial iz Nürnberga iz leta 1509, na katerega se kasneje sklicuje luteranski rezponzorial iz leta 1533.<sup>48</sup> Zanimivo je tudi dejstvo, da so se predvsem – ne pa izključno – pod vplivom protestantizma že zelo kmalu začeli pojavljati številni prevodi v različne evropske jezike, tako npr. v finščino,<sup>49</sup> nem-

42 Zanimivo je, da ima le nekaj spevov pred *Discubuit Iesus* isto marijansko antifono tudi gornjegrajski rokopis Ljubljana 232.

43 Strohmer, »Überlieferung«; Wright, »The Vienna Corpus Christi Fragment«, 354.

44 Trento 88 = Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, Ms. 1375 (*olim* 88; I-TRbc 1375), fol. 335v–336r.

Charles Hamm in Jerry Call, »Sources: Trent Codices«, v *Grove Music Online*, Oxford Music Online, dostop 27. septembra 2022.

45 Wright, »The Vienna Corpus Christi Fragment«, 342.

46 Prav tam, 344.

47 Prav tam, 344, 353 in 355; navaja tudi delo Reinharda Strohma *The Rise of European Music, 1380–1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 526.

48 Schulz, »'Discubuit Jesus'«, 35.

49 Kot »Abendmahlslied« se *Discubuit Iesus* v latinščini pojavlja 1553 v tiskani švedski pesmarici *Een liten Songbook (Mala pesmarica)*, ki je bila merodajna tudi za finsko škofijo Turku, v finščini (*Atrioitzi Ihesus*) pa že ok. leta 1546 v rokopisu kaplana Mathiasa Westha, kjer je na fol. 131v–132v v melodiji, enaki gornjegrajski, zapisan v preprosti kvadratni notaciji; rokopis velja za najstarejši vir, ki vsebuje mašne speve v finščini. Erkki Tuppurainen, »Finnische 'Affenmusik': Liturgische Handschriften aus dem 16. und 17. Jahrhundert«, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, št. 36 (1996/97): 238 in 242. – Westhov rokopis uporablja protestantsko različico besedila, ki ima drugačen verz (glej spodaj), v tem času pa je bila na Finskem tudi še vedno uveljavljena

ščino,<sup>50</sup> švedščino,<sup>51</sup> danščino,<sup>52</sup> češčino<sup>53</sup> – in tudi slovenščino.

## Latinsko besedilo in slovenski prevod: *Sedil ie k'misi Iesus*

Tabela 2: Besedilo speva *Discubuit Iesus* iz rokopisa Ljubljana 232

| Latinsko besedilo<br>(R. Lk 22,14; V. Est 1,3)  | Besedilo slovenskega fragmenta   |
|---|--|
| [R.] Discubuit Iesus cum discipulis suis<br>et ait illis:<br>Desiderio desideravi<br>hoc Pascha manducare uobiscum<br>antequa[m] patiar.<br>Et accepto pane gratias agens fregit,<br>et dedit illis:<br><b>Dicens:</b> hoc est Corpus meum.<br>[V.] V[er]sus. Fecit Assuerus Rex<br>grande conuiuium<br>cunctis Principibus et pueris suis:<br>Vt ostenderet diuitias gloriæ regni sui.<br><b>Dicens:</b> hoc est etc.<br>Gloria patri et filio; et Spiritui Sancto.<br><b>Dicens:</b> hoc est Corpus meum. | Sedil ie k'misi IESUS<br>s'Svoimi Dvanaistimi Jogri<br>inu k'nim pravi:<br>S'velikimi shely Sim jest sashelil<br>le tu Velikunozhnu Jagnie iesti s'vami<br>preiden bom martro terpil:<br>Inu usame ta kruh, ie sahuailil, reslomil,<br>inu ga nym podal.<br><b>Rekozh:</b> Le tu ie moie Tellu.<br>Krail Assuerus<br>ie naredil gostovaine ve[...] |

Besedilo speva *Discubuit Iesus* govori o zadnji večerji, natančneje o trenutku, ko je Jezus pri mizi med svojimi apostoli »ustanovil«  
evharistijo, obenem pa napovedal svoje trpljenje. To dejanje vključuje velik Jezusov osebni angažma (ki ga poudarjata besedi »desiderio desideravi«), s tem pa je zelo pomembno tudi

uradna latinska različica, prav tako z drugačnim verzom, kar dokazuje luteranski gradual s konca 16. stoletja, ki ga je prepisal Jacob Sigfriedhsson in je bil v uporabi v škofiji Turku (Helsinki, Kansalliskirjasto [Finska nacionalna knjižnica], Graudale MS Coll. 762.3).

- 50 V nemščini je rezponzorij obstajal v številnih tiskih, pogosto se je tam še dolgo po nastopu reformacije (celo v 19. stoletju) nahajal tako v latinščini kot v nemščini in je bil zelo cenjena obhajilna pesem. Najdemo ga npr. v pesmarici *Evangelisch-Lutherisches Gesang-Buch: worin die gebräuchlichsten alten Kirchen-Lieder Dr. M. Lutheri [...]* (Buffalo: Brunck u. Domedion, 1848), 378. Znana je tudi besedilna parafraza *Als Jesus Christus, unser Herr*, ki jo je v drugi četrtini 16. stoletja napisal Sebald Heyden in se je pela na melodijo *Es sind doch selig alle Matthiasa Greitterja* (na isto melodijo se je pela tudi Heydnova dolga pasijonska pesnitev *O Mensch, beweine dein Sünde groß*); tudi to najdemo v kasnejših pesmaricah, kakor je npr. *Vollständiges Marburger Gesang-Buch: Zur Uebung der Gottseligkeit* (Germantown, Pennsylvania: Christoph Saur, 1759), 45–46.
- 51 Rezponzorij se v švedskem jeziku (*Herren Jesus Christus satt sigh*) skupaj s še nekaterimi švedskimi spevi pojavi tudi v švedskem *Kyriale*, ki je nastal po letu 1533 (Stockholm, Kungliga biblioteket, S 112) in izkazuje tesne konkordance s pesmarico *Een liten Songbook* (gl. tudi op. 48); tudi tu je melodija enaka gornjegrajski.
- 52 Hans Tausen, *En Ny Psalmebog* (København, 1533). Navedeno po Schulz, »'Discubuit Iesus'«, 29.
- 53 Tako se nahaja v kancionalu iz Kolína (Kolín, Regionální muzeum v Kolíně, fol. 406a–408a), ki je nastal ok. 1517 za rabo husitov – utrakvistov (*Předkvědév smrt svú Pán Ježíš*).

za njegove apostole. Ti še ne poznajo polnega pomena tega posebnega trenutka: to so lahko storili šele retrospektivno, ko je zadnja večerja dobila svoj pravi pomen v okviru nadaljnjih dogodkov – Jezusovega trpljenja, smrti in vstajenja. Podobno na besedilni ravni speva sama zadnja večerja retrospektivno interpretira svoj starozavezni »tipos«, veličastno Ahasverovo gostijo.<sup>54</sup>

Responzoriju *Discubuit Iesus* sta vsebinsko zelo sorodna responzorija *Accepit Iesus calicem* in *Cenantibus illis accepit Iesus panem*, ki govorita o trenutku nastanka evharistije v okviru zadnje večerje in sta del tako cistercijanskega kakor rimskega nočnega oficija,<sup>55</sup> vendar nobeden od njiju nima povezave s starozaveznimi besedili ali celo kraljem Ahasverom. Ahasverov verz je bil sicer že v 14. stoletju občasno nadomeščen z drugimi, ki so bili po mnenju uporabnikov responzorija – tudi samih cistercijanov – bolj primerni, tako npr. z verzom *Cibavit eos Dominus pane vitae et intellectus*.<sup>56</sup> Motiv Ahasverove gostije pa vendarle najdemo tudi v nekaterih drugih oficijskih besedilih, povezanih s praznikom sv. Rešnjega telesa: v verzu *Assuerus pro coniunctione*<sup>57</sup> cistercijanskega responzorija *Gaudeamus et exsultemus*, ki govori o vabilu na svatovsko gostijo Jagnjeta, ter v responzoriju *Quod Assuerus* iz rimanega oficija *Gaude, felix Ecclesia*.<sup>58</sup> Slednji Ahasverovo gostijo primerja tisti, ki jo bo Bog zaradi svojega sina pripravil svojim izvoljenim. Motivu Ahasverove gostije je vsebinsko soroden tudi starozavezni motiv kraljice iz Sabe, ki ga najdemo v cistercijanskem responzoriju *Vidit regina Saba*<sup>59</sup> in opeva kraljičino občudovanje Salomonovega veličastva in

54 Kako pomembne so bile podobe za (pozno)srednjeveškega človeka – med drugim tudi za njegovo dožemanje liturgije – kaže dejstvo, da je bil bistveni vidik povzdigovanja in spremenjenja že sam pogled na hostijo. Gledanje hostije naj bi bilo povezano tudi z uslišanjem mnogih molitev in prošenj. Obenem so že srednjeveški teologi v povezavi s starozaveznimi in novozaveznimi podobami omenjali božjo slavo (*maiestas divina*) in »strah božji«, ki naj bi ob gledanju veličastva hostije obšel vernike. Hans Bernhard Meyer, »Die Elevation im deutschen Mittelalter und bei Luther: Eine Untersuchung zur Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte des späten Mittelalters«, *Zeitschrift für katholische Theologie* 85, št. 2 (1963): 177–178.

55 G. Morin, »L'office cistercien«, 238–239.

56 Ta verz so v 14. stoletju peli npr. v valonski cistercijanski opatiji Villers. Morin, »L'office cistercien«, 242. Isti verz za izvedbo responzorija v okviru procesije navaja tudi Jahnke, vendar ima izpisano besedilo responzorija, ki vključuje tudi »izvirni verz« *Fecit Assuerus rex*, tako da se morda *Cibavit eos* nanaša na drug spev ali morda celo dodatni verz. Carsten Jahnke, »The Corpus Christi Guild in Lübeck«, v *Guilds, Towns and Cultural Transmission in the North, 1300–1500*, ur. Lars Bisgaard, Lars Boje Mortensen in Tom Pettitt (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2013), 211.

57 »Assuerus pro coniunctione et nuptiis Esther permagnificum convivium praeparavit.« Navedeno po Morin, »L'office cistercien«, 239.

58 Prvi responzorij tretjega nočnega v rimanem oficiju *Gaude, felix ecclesia* (»Daz ist di Hystor von Gotes Leichnam«) v rokopisu graške univerzitetne knjižnice (Graz, Universitätsbibliothek Hs. 789, fol. 156r–159v), ki je nastal za kanonike v Seckau ok. leta 1300, pravi: »Quod Assuerus omnibus quondam optimatibus typice paravit, hoc grande convivium deus iam per filium nobis instauravit. V. Si quis sitit, veniat, bibat, vitae potum hauriat e calice praeclaro.« Navedeno po Anton Kern, »Das Offizium *De Corpore Christi* in österreichischen Bibliotheken«, *Revue bénédictine* 69, št. 64 (1954): 55 in 63.

59 Morin, »L'office cistercien«, 239.

modrosti. Vse te povezave kažejo, da vzporejanje starozaveznih podob novozaveznim ter veličastnih človeških situacij božjemu veličastvu srednjeveškemu – kakor tudi renesančnemu in baročnemu – človeku ni bilo tuje.

Latinsko besedilo rokopisa Ljubljana 232 ima v primerjavi z veliko večino drugih različic nekaj posebnosti (glej Tabelo 3 v prilogi). Najpomembnejši je začetek, kjer ima Ljubljana 232 »discubuit Iesus **cum discipulis suis**« namesto »discubuit Iesus **et discipuli eius cum eo**«, ki ga brez razlike najdemo v vseh ostalih različicah, tako monofonih kakor polifonih. Večja, morda celo bolj »enakovredna« povezanost Jezusa in njegovih učencev kakor v drugih različicah se kaže tudi v nadaljevanju, kjer gornjegrajski rokopis poudari, da so Jezusove besede namenjene prav njegovim učencem: medtem ko imajo drugi rokopisi različico »et ait«, ima Ljubljana 232 »et ait **illis**«. Ta beseda se poveže z nadaljevanjem, ko Jezus razlomi kruh in ga da učencem, kar je v gornjegrajskem rokopisu (pa tudi v že omenjenem rokopisu iz St. Lambrechta) zapisano kot »et dedit **illis**« (s čimer nastane paralela z »ait **illis**«), medtem ko je v večini drugih virov zapisana različica »dedit **eis**«. <sup>60</sup>

Zanimiva razlika rokopise s kasnejšo melodijo tudi na besedilni ravni ločuje od cistercijske tradicije: medtem ko cistercijski rokopisi navajajo le ime starozavezne osebe (»asuerus« oz. »Assuerus«, tj. »Ahasver«), imajo različice z novejšo melodijo – tudi Ljubljana 232 – še oznako »rex« (»kralj«). Ta oznaka se zdi zanimiva predvsem v kontekstu rokopisa Dunaj 4494 (Tabela 3), ki je pripadal cesarju Frideriku III.: v tem rokopisu – bolj kakor v ostalih – lahko kraljevski starozavezni »tipos« Nove zaveze postane nekakšen opomnik vladarju sodobnega časa, da tudi sam s svojimi dejanji in bogastvom lahko postane še posebej povezan s tem pomembnim novozaveznim dogodkom. V verzu so si kasnejše različice sicer identične med seboj, edino dunajski fragment Dunaj VienD 4 ima v njem izjemoma različico »populis« <sup>61</sup> namesto »pueris«; tudi to besedilo bi se lahko – če je bila »napaka« v njem storjena namenoma – povežalo s subtilno reprezentacijo dunajskega dvora.

Zelo pomembna razlika med Ljubljano 232 in ostalimi kasnejšimi viri pa je začetek mesta, od katerega se ponavlja del responzorija. Ljubljana 232 responzorij ponavlja od besede »**dicens**« in je v tem enaka izvorni (cistercijski) besedilni tradiciji, <sup>62</sup> medtem ko ostali monofoni viri – tisti z melodijo v 3. modusu – responzorij ponavljajo od »**et accepto** pane«. Zdi se, da kompozicijo od »dicens« ponavljajo tudi nekatera polifona dela, tako npr. kompoziciji v fragmentu Dunaj VienD 4 in Trentu 88 (Tabela 3). <sup>63</sup> V nadaljevanju bodo omenjene tudi protestanske različice

60 Eden od že omenjenih rokopisov (A-Wn 15502 iz Čáslava) ima celo varianto »deditque discipulis suis«, prav tako pa *repetendum* tu še nadaljuje z besedilom, ki opisuje, kako Jezus podobno kakor s kruhom stori tudi z vinom. V tem je češki rokopis blizu tradiciji reformacije, v kateri bo govora v nadaljevanju članka.

61 Na to opozori tudi Wright, »The Vienna Corpus Christi Fragment«, 343 in 344.

62 Gl. Tabelo 3 v prilogi tega članka; gl. tudi Morin, »L'office cistercien«, 242.

63 Koralna melodija trentskega rokopisa je v tenorju le delno tekstirana: navaja samo besedilni

besedila, med katerimi se rezponzorij ponavlja od »dicens« v pesmarici Lucasa Lossiusa, v drugih tiskih pa ne.<sup>64</sup> Zdi se, da tako cistercijanske kakor kasnejše tovrstno sorodne jezikovne različice največji poudarek dajejo spremenjenju kruha v Kristusovo telo, manjšega pa na samo deljenje kruha med učence.

Čeprav je slovensko besedilo rezponzorija *Discubuit Iesus* staro okrog štiristo let, ga še vedno dobro razumemo, morda razlago potrebuje le beseda »Jogri«, kar pomeni »učenci« (iz nemškega samostalnika *Jüngern*). Verz, od katerega je v rokopisu Ljubljana 232 ohranjen samo začetek, se v sodobnem prevodu glasi takole: »Kralj Ahasver je priredil veliko gostijo za svoje kneze in služabnike, da bi jim pokazal veličastvo in bogastvo svojega kraljestva.« Po njem se ponovi del rezponzorija od besed »rekozh«. Sledi doksologija »Gloria patri«, zatem pa se zopet ponovi *repetendum*.

Velike podobnosti slovenskega besedila najdemo tako z *Novo zavezo in Psalmi* Primoža Trubarja iz let 1555–1557 kakor z Dalmatinovim prevodom Biblije, ki je izšel leta 1584.<sup>65</sup> Protestantski prevodi bibličnih besedil so nedvomno vplivali na prevod speva. Katoliški duhovniki so s privolitvijo krajevnega škofa lahko uporabljali pastoralno izjemno koristno Dalmatinovo Biblijo; dovoljenja za njeno branje je duhovnikom izdajal tudi Hren, za njim pa njegovi nasledniki.<sup>66</sup> Dalmatinov prevod Biblije je bil obenem podlaga lekcionarja *Evangelia inu lystwi* (*Evangeliji in berila*), ki ga je priredil jezuit Janez Čandik in ga je dal natisniti sam Hren, ki si je tudi sicer vrsto let prizadeval za ustanovitev katoliške tiskarne, izobraževanje duhovnikov in poučevanje ljudstva v verskih resnicah v ljudskem jeziku.<sup>67</sup> V besedilih protestantskih piscev se redno pojavljajo besedne zveze, kot so: »letu je moje tellu«, »k' svojim Jogrom« in druge, vendar popolne konkordance s slovenskim besedilom koral ni bilo mogoče odkriti, saj npr. kljub večjim podobnostim na nekaterih mestih določen vir na drugih mestih od besedila rokopisa Ljubljana 232 odstopa. Tako ima npr.

---

incipit (»Discubuit ihesus«), začetek *repetenduma* (»dicens hoc est corpus«), pred katerim se nahaja tudi znak korone, ki označuje zaključek predhodnega dela (enak znak imata zgornji glas in kontratenor), in začetek verza (»v. Fecit asuerus«); tudi pred tem je naveden znak za zaključek predhodnega dela. Trento 88, 335v–336r.

Prav tako bi se besedilo od »dicens« lahko ponavljalo v eni izmed kornih knjig iz cerkve sv. Ane v Dresnu iz ok. leta 1520: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mus. 1-D-505, 492–495. Oznak za zaključke odsekov je sicer več, vendar je v dveh nižjih glasovih pred »dicens« v črtovje vpisana pokončna črta.

64 Lucas Lossius, *Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta* (Nürnberg: Gabriel Hayn, 1553 [Noribergiae apud Gabrielem Hayn]), 289–291.

Primeri iz tiskov so navedeni v Schulz, »'Discubuit Jesus'«, 38–45.

65 Oboje je dostopno v primerjalni različici na spletni strani [biblija.net](http://biblija.net), besedila slovenskih protestantov pa so dostopna tudi v *Korpusu besedil slovenskih protestantskih piscev 16. stoletja* na spletni strani <https://fran.si>.

66 Luka Vidmar, »Požiga protestantskih knjig v Ljubljani leta 1600 in 1601: med zgodovino in mitom«, *Kronika* 61, št. 2 (2012): 204.

67 France Škrabl, »Hrenova oznanjevalna dejavnost«, v *Hrenov simpozij v Rimu*, ur. Edo Škulj (Celje: Mohorjeva družba, 1998), 183; gl. tudi Ana Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa*, 120.



besedilu speva zelo bližnja Dalmatinova Biblija »rekal«, medtem ko Trubar uporabljaja »rekozh«. Največje podobnosti z besedilom slovenskega responzorija izkazuje nekoliko poznejši odlomek:<sup>68</sup>

*Inu na Vezbér je Iesus prishál, inu je k'mysi sédil s'temi dvanajstimi, inu je k'nym rekal: Iest sim is sërca shelil letú Velikunozhnu jagne s'vami jésti, préjden bom tèrpil. [...] Inu v'tém, kadàr so ony jédli, je Jesus vsél krub, je sabvalil, posvétil (ali shègnal) inu reslomil, inu ga je dal svoim Iogrom, inu je rékal: »Vsamite, inu jéjte: Letú je moje tellú, katéru bo sa vass danu.«*

Slovenska različica responzorija tesno sledi latinskemu besedilu, tudi v njegovih posebnostih, in že v začetku pravi: Jezus je sedel k mizi s svojimi dvanajstimi učenci (ne pa morda: in učenci so sedli k mizi z njim). Uporaba časov večinoma sledi latinskim, čeprav se glede tega latinščina in slovenščina zelo razlikujeta: »sedil« je npr. v pretekliku, tako kakor »discubuit«, medtem ko je »ait« v sedanjiku v obeh jezikih. Nekaterne redke besede pa vendarle nakazujejo, da je bilo virov za slovenski prevod več kakor samo besedilo latinskega speva. Števila dvanajst (tj. dvanajsterih učencev) latinsko besedilo ne omenja, znano pa je iz latinske Biblije in njenih slovenskih protestantskih prevodov, ki jih je poznal tudi škof Hren.

Natančnejša besedilno-melodična primerjava latinske in slovenske različice speva kaže, da se melodično-besedilne enote v obeh jezikih razlikujejo tudi zato, ker so besede različno dolge in imajo drugačen vrstni red, zato so tudi drugače podložene pod glasbo. V teh primerih je daljši melizem iz ene jezikovne različice razdeljen v več manjših delov ali na posamezne tone v drugi, kakor lahko vidimo na primeru uglasbitve besed »dvanajstimi iogri« / »discipulis suis«. V latinski različici se glavne fraze v večini primerov zaključijo na glavnih tonih 3. modusa – to sta *E* in *H*, včasih *C*; pogosto se to zgodi s ponovitvijo zadnjega tona oz. z dolgim zaključnim tonom. Ta pristop je uporabljen tudi v slovenski verziji, poleg tega pa je ponovitev tona uporabljena tudi na besedah »**sim** jest sashelil«, kjer je latinščina nima (»desideravi«), medtem ko latinska različica uporablja ponovitev tona na besedi »desiderio« (»želja«).

Morda je najbolj zanimiv detajl v tej sicer zelo tesni »imitaciji« izbira različnih načinov glasbenega poudarjanja v osrednji frazi responzorija: »**Hoc est Corpus meum.** / **Le=**tu je moje tellu.«<sup>69</sup> V latinski različici so na poseben na-

68 Janez Čandek, Janez Ludvik Schönleben, Jurij Dalmatin in Tomaž Hren, *Evangelia inu lystuvi: Na v'se nedele inu Jmęnitne Prasnike, ceiliga Léita, po Catholiski vishi, inu po teh ponoulenih Mashnih Bukvab resdelęni* (Graz: Joannes Helm, 1672), 105–106.

69 Ta nadvse pomembna fraza je bila že v najzgodnejših virih in drugih melodičnih različicah deležna posebne pozornosti in glasbene obravnave. Še bolj melizmatična in kompleksna kot melodija v 3. modusu je cistercijanska melodija, ki se pojavlja v rokopisih iz 13. stoletja in so jo na mestu melizma kasneje ponekod celo krajšali (tako npr. v rokopisu Fribourg 10). V cistercijanski različici ima »corpus« osem tonov in je tako zmerno melizmatičen, nekoliko več tonov ima »desiderio«, daleč najdaljši melizem, ki obsega kar ok. 50 tonov, pa se pojavi na besedi »hoc« (»to«).

## Discubuit Iesus / Sedil ie k'misi

Dis- cu- bu- it Ie- sus cum dis- ci- pu- lis su- is  
Se- dil ie k' mi- si JE- SUS s'Svoi- mi Dva- nai- sti- mi Jog- ri

et a- it il- lis De- si- de- ri- o de- si- de- ra- vi  
i- nu k'nim pra- vi: S've- li- ki- mi she- ly Sim jest sa- she- lil

hoc Pas- cha man- du- ca- re vo- bis- cum  
le tu Ve- li- ku- noz- hnu Jagn- ie ie- sti s'va- mi

an- te- quam pa- ti- ar: Et ac- cep- to pa- ne  
prei- den bom mar- tro ter- pil: I- nu usa- me ta kruh,

gra-ti-as a-gens fre-git et de-dit il-lis:  
ie sa-hua-lil, res-lo-mil, i-nu ga nym po-dal.

Di-cens: Hoc est Cor- pus me-um.  
Re-kozh: Le- tu ie mo- ie Tel-lu.

Fe- cit As- suer- us Rex gran- de con- vi- vi- um [...]  
Kra- il As- sue- rus ie na- re- dil go- sto- vai- ne ve[liko? ...]

The musical score consists of four systems of a single treble clef staff. The first system contains the Latin lyrics 'gra-ti-as a-gens fre-git et de-dit il-lis:' and the Slovenian lyrics 'ie sa-hua-lil, res-lo-mil, i-nu ga nym po-dal.' The second system contains 'Di-cens: Hoc est Cor- pus me-um.' and 'Re-kozh: Le- tu ie mo- ie Tel-lu.' The third system contains 'Fe- cit As- suer- us Rex gran- de con- vi- vi- um [...]' and 'Kra- il As- sue- rus ie na- re- dil go- sto- vai- ne ve[liko? ...]'. Yellow rectangular highlights are placed under the notes corresponding to the Slovenian words 'ie', 'sa-hua-lil', 'res-lo-mil', 'i-nu ga', 'Le- tu ie', and 'Kra- il As- sue- rus'. A cyan rectangular highlight is placed under the note for the Slovenian word 'est' in the second system.

Glasbeni primer 1: Latinska in slovenska različica rezponzorija *Discubuit Iesus*.

čin poudarjeni vsi štirje besedilni elementi fraze. »Hoc« ima melizem, medtem ko imata »est« in »meum« podvojitve tonov *H* in *E*, tj. osrednjih tonov modusa. »Corpus« ima najdaljši melizem v celem spevu in na ta način tudi glasbeno postane najpomembnejše središče speva. Slovenski prevajalec ni imel toliko izbire, saj bi vrstni red besed težko postavil drugače, sploh če je hotel upoštevati citat, ki ga navajajo vsi dotedanji znani slovenski prevodi. »Le=tu«, sestavljen iz dveh kratkih besedic, ima krajši melizem, »Tellu« ima podvojen zaključni ton, medtem ko je najdaljši melizem na glagolu »ie«.

### Protestantski kontekst speva *Discubuit Iesus*

Še boljše razumevanje pomembnosti besedila in speva *Discubuit Iesus* nasploh nam na videz paradokсно lahko predstavi neka povsem druga perspektiva, ki pa je spevu iz rokopisa Ljubljana 232 vendarle časovno bližja: to je protestantska oz. luteranska perspektiva. Med velikimi občudovalci speva *Discubuit Iesus* in njegove značilne melodije v 3. modusu je bil namreč tudi Martin Luther, ki je o njem govoril v *Omiznem govoru* leta 1538. Tu je izrazil tudi svoje zadržke v zvezi s tipološko razlago verza o gostiji kralja Ahasvera iz Esterine knjige v predreformacijski različici besedila, saj je dejal: »Glasba je lepa in tudi besedilo je lepo, vendar so ga obrnili le proti eni podobi, besedilo o gostiji kralja Ahasvera pa je prav tako prisiljeno. Pravijo, da je te responzorije napisal sv. Tomaž Akvinski, on pa je pogosto združeval verze Stare zaveze s temi iz Nove zaveze.«<sup>70</sup> Luthrov govor dokazuje, da je spev s starozaveznim verzom sam dobro poznal. Iz podobnih razlogov je sicer zavrnil tudi nekaj drugih responzorijev oz. verzov s starozaveznimi besedili, pogosto te iz cistercijanske rabe.<sup>71</sup>

Luther je zavrnil del izvirnega besedila, ker je menil, da s stališča reformacije v dveh poglavitnih zadevah ne predstavlja pravih resnic. Čeprav je reformacija zavrnila transsubstanciacijo (kot vidno znamenje nevidnega), so sprejeli simbolično obhajilo, ki pa je bilo popolno le pod obema podobama oz. vrstama hkrati – s kruhom in vinom, pri čemer je bil Kristus navzoč le v trenutku zaužitja.<sup>72</sup> Obenem vizualno močna starozavezna podoba ni bila razumljena kot »tipos« novozavezne zadnje večerje in je tako postala odveč; Luthru se je zdela prisiljena, celo sprevržena, in naj bi na celoto besedila imela slab učinek.

Kljub temu se je tudi v luteranskem bogoslužju ob delitvi obhajila vsaj ponekod še pela različica s starozaveznim verzom ali pa s kombinacijo tega in besedila o deljenju tako kruha kakor vina iz keliha, pri čemer naj bi bil vse bolj razviden

70 Schulz navaja besedilo govora, ki je mešanica latinščine in nemščine. Opozarja tudi na to, da je bilo združevanje starozaveznih in novozaveznih besedil značilno predvsem za katoliško prakso. Schulz, »'Discubuit Jesus'«, 37.

71 Prav tam, 36.

72 Josip Gruden, »Češčenje presvetega Rešnjega Telesa med Slovenci v preteklih stoletjih«, *Voditelj v bogoslovnih vedah* 11 (1908): 94.

protestantski poudarek na obhajilu pod obema podobama.<sup>73</sup> V 40. letih 16. stoletja je protestantsko različico besedila speva *Discubuit Iesus* kompiliral Hermann Bonnus (gl. Tabela 3 v Prilogi) in ta je izšla tudi v pesmarici Lucasa Lossiusa, prvič leta 1553, čeprav to v prvem tisku ni bilo eksplicitno navedeno.<sup>74</sup>

*Discubuit Iesus & discipuli eius cum eo et ait: desiderio desideravi, hoc pasca manducare vobiscum antequam patiar. Et accepto pane, gratias agens, fregit, et dedit illis dicens: hoc est corpus meum. Et accepto calice, gratias agens, dedit illis et ait: Hic est sanguis meus. Edite, & bibite ex hoc omnes, & facite, quotiescumque feceritis, in mei commemorationem. DICENS hoc est corpus meum, & sanguis meus. Gloria patri potentissimo, & filio eius unigenito, & spiritui sanctissimo paraclito, sicut erat in principio. DICENS [...]*<sup>75</sup>

Novi del, ki je v protestantski različici speva nadomestil verz z Ahasverovo gostijo, se v slovenskem prevodu glasi: »In vzel je kelih, se zahvalil, jim ga podal in rekel: 'To je moja kri.' [V.] 'Vzemite in pijte to, in kadar to delate, delajte to v moj spomin.' Slava najmogočnejšemu Očetu, njegovemu edinorojenemu Sinu in najbolj Svetemu Duhu Tolažniku, kakor je bilo v začetku.« Zaključna različica Bonnusove doksologije je napisana v rimah, medtem ko prejšnji del sledi svetopisemskemu besedilu.

Nova različica je bila povsem v skladu z Luthrovimi nazori in lahko bi se zdelo, da je bila spremenjena na njihovi podlagi. Spev v predelavi tako ni obdržal svojega celotnega izvirnega besedila, obdržal pa je svoj izvirni jezik – latinščino.<sup>76</sup> Postal je eno najbolj razširjenih Bonnusovih del, Lossiusov tisk iz leta 1553 pa mu je tudi uradno zagotovil mesto v protestantskem bogoslužju. Predgovor za Lossiusovo pesmarico je namreč napisal sam Melancton, ki je hvalil moč glasbe, da razširja in ohranja pravo doktrino,<sup>77</sup> k čemur so v pripomogla tudi izčrpna

73 Schulz, »'Discubuit Iesus'«, 31–32. Prim. tudi zapis v Lossiusovi pesmarici: »Institutio, ut utra que pars sumatur, corpus, & sanguis.« Lossius, *Psalmodia* (1553), 290.

Kelih je bil tudi simbol husitov, ki so zagovarjali obhajilo pod obema podobama, in je predstavljal nasprotni pol v evharističnih slovesnostih izpostavljeni hostiji. Gruden, »Češčenje presvetega Rešnjega Telesa«, 92.

74 Pri večini »popravljenih« pesmi je ob naslovu navedeno, da gre za pesem, ki je »correcta«, za *Discubuit Iesus* v Lossiusovih pesmaricah iz let 1553 in 1579 pa ne. De Laix piše, da se napis o avtorstvu oz. popravkih Hermanna Bonnusa pri tem spevu pojavi v pesmarici iz leta 1580, in sicer pred spevom na veliki četrtek, kjer se je *Discubuit Iesus* tudi lahko pel. Esther Criscuola de Laix, »Before Our Time': Latin and Lay Latinity in Early Lutheran Hymnals«, v *Celebrating Lutheran Music: Scholarly Perspectives at the Quincentenary*, ur. Maria Schildt, Mattias Lundberg in Jonas Lundblad (Uppsala: Uppsala Universitet, 2019), 28.

75 Lossius, *Psalmodia* (1553), 289–291.

76 Spev je doživel tudi nekaj prevodov v nemščino, vendar latinska različica ob njih ni izgubila svojega posebnega pomena in veljave. Tako je npr. znan že zgoraj omenjeni prevod Sebalda Heydena *Als Jesus Christus unser Herr*, v katerem je izvirni spev vsebinsko parafraziran in njegovo besedilo prevedeno v metrično rimano obliko v nemščini, poje pa se na preprostejšo melodijo. V tej obliki je vsaj po besedilni plati postal pesem skupnosti, ne le zbora. Prim. Jonas Pfohl, *Motetten am Hof Maximilians II. (1527–1576): Komponieren im Zeitalter der Konfessionalisierung* (Wien: Hollitzer, 2022), 249.

77 Iz Gornjega Grada se je v Rokopisni zbirki NUK (Ms 73) ohranil rokopis *Responsio contra Philippi*

teološka in pedagoško uporabna pojasnila v pesmarici, tako mdr. pojasnilo o obhajilu pod obema podobama.<sup>78</sup> *Discubuit Iesus* so peli na veliki četrtek in med obhajilom skupnosti; pri Lossiusu na prvem mestu ni bil umeščen v »običajno« liturgično leto, temveč po spevu *Sanctus* med standardne obhajilne speve (»sub sacra Communione«).<sup>79</sup> Ker so protestanti v svoj repertoar sprejeli še druge speve iz oficija Sv. Rešnjega telesa, Schulz domneva, da je bila ena od lokalnih različic tega oficija (ker speva v tridentinskem breviju iz leta 1568 ni) tudi vir za sprejetje responzorija *Discubuit Iesus* v protestantsko bogoslužje.<sup>80</sup> Različni viri poročajo, da ga je vedno pel usposobljen zbor in da ni bil del petja skupnosti – a ne le zaradi petja v latinščini.<sup>81</sup> Natančnejše določbe za izvajanje, iz katerih je to še bolj eksplicitno razvidno, v rubrikah vsebuje tudi ponatis Lossiusove pesmarice iz leta 1579:<sup>82</sup>

*ORGANUM: Discubuit Iesus, & discipuli eius cum eo, & ait: desiderio desideravi hos Pascha manducare vobiscum, antequam patiar.*

*CHORUS: Et accepto pane, gratias agens, fregit, & dedit illis: dicens: Hoc est corpus meum. Et accepto calice gratias agens, dedit illis, & ait: Hic est sanguis meus.*

*PUERI: Edite & bibite ex hoc omnes, & facite, quotiescunque feceritis, in mei commemorationem.*

*CHORUS: Dicens: Hoc est corpus meum, & sanguis meus. Gloria patri potentissimo, & Filio eius unigenito, & Spiritui sanctissimo Paraceto, sicut erat in principio. Chorus reperat. Dicens.*

Schulz se sprašuje, kako je katoliški oficijski spev postal sestavni del protestantske maše oz. bogoslužja, in domneva, da so se protestanti pri tem naslonili na ponzosrednjeveški običaj, pri katerem je med obhajilom skupnosti v velikonočnem

*Melanchtonis*, ki dokazuje, da je Melanchtonova besedila poznal in bral tudi tamkajšnji katoliški krog, seveda predvsem z namenom »spoznati nasprotnika«.

- 78 Lossius ob tej pesmi s sledečimi besedami razlaga institucijo »nedeljske večerje«, ki je, med drugim, »institutio, ut utraque pars sumatur, corpus, & sanguis«.

Nadalje Lossius pevcem v premišljevanje nalaga sledeče tri stvari: »Considera haec tria. 1. Horrendam iram Dei advesus peccatum, quam nulla creatura placare potuit. 2. Immensam misericordiam Dei Patris, qui misit unicum filium, ut fieret pro nobis victima. 3. Ingentem amorem Filii quod pro nobis intercessit, & iram **Patris** in se derivavit. Hac cogitatione fides alitur, & accenditur, Item excitatur gratiarum actio, & peccati fuga.«

Najbolj pomembna protestantska razlaga te različice speva pa je nedvomno ta, ki se v Lossiusovi pesmarici nanaša na obhajilo pod obema podobama: »Mandatum de utraque specie summenda immutabile, & causa finalis institutionis, videlicet ut fides excitetur, & confirmetur in nobis. Item ut memoria passionis & resurrectionis Christi in Ecclesia perpetuo conservetur & propagetur, hoc publico ritu & congressu.«

Lucas Lossius, *Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta* (Wittenberg: Anton Schön [Wittebergiae excudebat Antonius Schön], 1579), 322v–323r. Navedena različica je vsebinsko identična tisti iz izdaje leta 1553, med njima je le nekaj pravopisnih razlik.

- 79 Pred spevom pravi: »Post Sanctus canit Minister orationem Dominicam, & verba communionis, post quae dum populus sanctissimam coenam sumit, Chorus canit, Iesus Christus, vel Got sey gelobet, vel Discubuit Iesus, quod sequitur.« Lossius, *Psalmodia* (1553), 289.

- 80 Schulz, »Discubuit Jesus«, 32–33.

- 81 Tudi De Laix domneva, da je spev za petje skupnosti prezahteven. De Laix, »'Before Our Time'«, 30–31.

- 82 Lossius, *Psalmodia* (1579), 322v–324r.

času zbor šolarjev prepeval speve iz oficija Rešnjega telesa.<sup>83</sup> Spev je postal eden od temeljnih spevov protestantske tradicije, medtem ko se v uradni rimski oficij ni uvrstil, zaradi česar so ga protestanti še v večji meri vzeli za »svojega«.

Cvetko in Rijavec navajata, naj bi se Lossiusov tisk iz leta 1553 naslonil na leta 1516 v Baslu natisnjeni katoliški himnar in naj bi ga zaradi njegove razširjenosti domnevno poznali tudi protestanti na Slovenskem.<sup>84</sup> Vsekakor je bil tisk splošno zelo uporaben, saj je bil namenjen tako cerkveni kakor šolski rabi (»ad Ecclesiarum et Scholarum usum diligenter collecta«), ne moremo pa zagotovo vedeti, ali so ga res neposredno uporabljali tudi protestanti na Slovenskem oz. iz njega prepevali celo *Discubuit Iesus* – v latinščini ali v katerem drugem jeziku. Zanimivo pa je, da je Jurij Dalmatin obe drugi pesmi, ki ju ob spevu *Discubuit Iesus* kot možnost (po)obhajilne pesmi v izdaji iz leta 1553 navaja Lossius,<sup>85</sup> v svoji pesmarici prevedel v slovenščino in ju uvrstil med obhajilni pesmi. To sta *Iesus Cristus odreshenik* (»Ena druga peissen od vezherie Cristuseve, Ihesus Christus unser Heiland«) in *Zhast inu hvalo my vsi Bogu dajmo* (»Spet ena peissen po obhaili Cristuseve Vezherje: Gott sey gelobet und gebenedeiet«).<sup>86</sup> Kot logična dodatna pesem po obhajilu se tudi v tem kontekstu ponuja *Discubuit Iesus*.

### ***Sedil ie k'misi Iesus*: o obhajilu pod eno podobo v slovenskem jeziku**

Slovenski koralni spev *Sedil ie k'misi Iesus* in njegova raba sta bila s strani raziskovalcev že deležna znatne pozornosti. O njem je pisal Mantuani,<sup>87</sup> ki je domneval, da je razlog nastanka slovenske različice Hrenovo zgledovanje pri protestantih, ki so s prevodi pesmi razširjali svoj nauk med slovenskim ljudstvom, in da je bil v rabi vsaj ob pomembnejših praznikih »bodi na koru bodi v koru«, opozoril pa je tudi na to, da so vpisana imena uporabnikov večinoma slovenska.<sup>88</sup>

83 Navedeno po delu K. B. Meyer, *Luther und die Messe* (Paderborn, 1965), 13. Schulz, »Discubuit Iesus«, 36.

84 Dragotin Cvetko, »Das erste slowenische Gesangbuch«, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 12 (1967): 166; Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem*, 55.

85 »Post Sanctus canit Minister orationem Dominicam, & verba communionis, post quae dum populus sanctissima coenam sumit, Chorus canit, Iesus Christus [unser Heiland], vel Got sey gelobet, vel Discubuit Iesus, quod sequitur«. Lossius, *Psalmodia* (1553), 289.

Ta domneva je veljavna, če je pod naslovom *Iesus Christus* v Lossiusovi pesmarici res mišljen ta nemški protestantski koral, v kar morda lahko podvomimo v kasnejši izdaji (Lossius, *Psalmodia* (1579), 312), ki tako *Iesus Christus* kakor *Discubuit Iesus* navaja v pokončnem zapisu, medtem ko je *Godt sy gelauet* naveden ležeče. To bi lahko bilo tudi zaradi praktičnih razlogov, saj je pri prvi pesmi začetek nemškega besedila mogoče zapisati s črkami, običajnimi za latinščino. Omeniti pa je treba tudi, da se je *Iesus Christus unser Heiland* tudi v protestantski tradiciji lahko izvajal tudi v svojem latinskem izvorniku, *Iesus Christus nostra salus* (avtor katerega naj bi bil Jan Hus), kar je tudi lahko razlog za pokončen »latinski« zapis naslova te pesmi.

86 Jurij Dalmatin, *Ta celi catechismus, eni psalni, inu teh vekshib godov stare in nove kershanske pejsni* (1583), izdaja v *Slovenska protestantska pesmarica*, ur. Bogomil Gerlanc (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984), LII–LVI [52–81].

87 Mantuani, »Ostanek stare liturgije I«, 97–101; Josip Mantuani, »Ostanek stare liturgije iz dobe škofa Hrena: II«, *Cerkveni glasbenik* 55, št. 9–10 (1932): 136–141.

88 Mantuani, »Ostanek stare liturgije I«, 99.

Mantuanijev prispevek je pomemben, saj prinaša transkripcijo speva v obeh jezikih. V njem pa je nekaj zmotnih domnev: Mantuani sklepa na relativno pozen nastanek rezponzorija *Discubuit Iesus* (konec 16. stoletja), kot njegov sestavni del pa pojmuje tudi sledeči (sicer samostojni) rezponzorij *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*. Na podlagi tega »celoto« vsebinsko intepretira kot spev z bojevitim besedilom, povezan s čaščenjem sv. Rešnjega telesa, ki naj bi se pel na veliki četrtek ali na telovo, po drugi strani pa je prevod tudi rezultat Hrenovega vpliva.<sup>89</sup> Tudi liturgik Slavko Kranjc, ki se je v glasbenih vprašanih naslonil na Mantuanija, meni, da je bil *Discubuit Iesus* morda izvajan ob telovski procesiji, kot uvod v mašo, pri bogoslužju velikega četrтка ali na praznik svetega Rešnjega telesa; prav tako je kot sestavni del speva *Discubuit Iesus* obravnaval rezponzorij *Iesus Nazarenus*.<sup>90</sup> Rezponzorija sta si med seboj različna v več ozirih, med drugim tudi v tem, da eden besedilo jemlje iz Svetega pisma, drugi pa je uglasbitev srednjeveškega pesniškega besedila iz časa turške nevarnosti,<sup>91</sup> čeprav je melodija obeh v istem – tretjem – modusu. Vendar neposredno zaporedje obeh latinskih rezponzorijev in sledeči fragment slovenskega dajo misliti na to, da je morda nekoč obstajal tudi slovenski prevod rezponzorija *Iesus Nazarenus*.

Mantuanijevim domnevam o zgledovanju pri protestantih in vplivu škofa Hrena na prevod v primeru slovenskega koralna pričujoča študija pritrjuje ter jih obenem razjasnjuje z novimi argumenti in podatki. Pritrditi je mogoče tudi ugotovitvam Höflerja in Grabnarja, ki se sicer nanašajo na rokopis Ljubljana 232 kot celoto: da gre za izrazito liturgičen rokopis, ki pa vseeno izkazuje pedagoško uporabnost. Ko se žarišče zoži na slovensko različico speva *Discubuit Iesus*, se zdi, da je tako v vprašanih svoje vsebine in okoliščin nastanka kakor v vprašanih izvedbe tesno povezan tako z Gornjim Gradom kakor s samim škofom Tomažem Hrenom in z njegovo pastoralno dejavnostjo, ki se je pogosto povezovala tudi z njegovim literarnim delovanjem.

Škof Tomaž Hren je koralni spev *Discubuit Iesus* zagotovo dobro poznal. Kot deček, ki je izšel iz protestantske družine, ga je morda spoznal že pri pro-

89 Mantuani, »Ostanek stare liturgije II«, 138–141.

90 Slavko Kranjc, »Hrenov odnos do bogoslužja«, v *Hrenov simpozij v Rimu*, ur. Edo Škulj (Celje: Mohorjeva družba, 1998), 293.

91 Besedilo speva *Iesus Nazarenus* naj bi napisal bernardinski poljski menih Władysław iz Gielniówa. Njegov *Cantus contra paganos* je poziv Jezusu Kristusu na pomoč v boju z neverniki in v bernardinskih mašah je ostal priljubljen do 17. stoletja. Paul Srodecki, »'Universe christiane reipublice validissima propugnacula' – Jagiellonian Europe in Bulwark Descriptions around 1500«, v *The Jagiellonians in Europe: Dynastic Diplomacy and Foreign Relations*, ur. Attila Bárány in Balázs Antal Bacsa (Debrecen: Hungarian Academy of Sciences, University of Debrecen »Lendület«, 2016), 57–74.

V rokopisu Ljubljana 232 je *Iesus Nazarenus* po obliki nedvomno rezponzorij, saj je začetek *repetenduma* vedno jasno označen. Tiskani vir iz 17. stoletja sicer navaja, da je bil Władysław avtor »antifone«, kar pomeni, da je tudi melodijo morda napisal ali priredil sam, petje besedila s psalmovim verzom *Fiat pax in virtute tua* pa je bilo prvotno morda zamišljeno antifonalno. Prim. Wincenty Morawski, *Lucerna perfectionis christianae, sive vita B. Ladislai Gielnovii* (Varsaviae: Ioannes Rossowski, 1633), 70.



testantih na Slovenskem, morda pa ga je kot kasnejši voditelj katoliške obnove na Slovenskem spoznal v širšem protestantskem kontekstu in je vedel, kako pomemben je za protestante in zakaj. V okviru katoliškega konteksta ga je morda spoznal vsaj v času svojega šolanja na Dunaju – v monofoni obliki ali pa v kateri od številnih polifonih uglasbitev – in se prav tako zavedal, kaj s sabo prinaša specifično katoliško razumevanje njegovega besedila.

Ko namreč katoliško razumevanje besedila speva *Discubuit Iesus* primerjamo s protestantskimi različicami, smo še bolj pozorni na bogat opis kraljevske gostije in na okus za nevidno, ki mu lahko pomaga tisto, kar je vidno in slišno. Spev na več načinov poudarja trenutek transsubstanciacije in obhajilo pod podobo kruha. Hren je bil namreč vnet zagovornik obhajila pod eno podobo, saj je bil po naukih tridentinskega koncila že v kruhu ali vinu nedeljeno navzoč ves Kristus. O evharistiji in obhajilu pod eno podobo je škof večkrat tudi pridigal, in sicer v slovenščini, žal pa je večina njegovih pridig izgubljena ali pa so se nam zanje ohranili samo bolj ali manj izdelani latinski osnutki, ki jih je pisal sam.<sup>92</sup> V osnutku pridige XXXII (pridige je v svojem članku oštevilčil in vsebinsko opredelil Josip Turk) tako pravi: »per concomitantiam naturalem totus Christus sub vini et totus sub panis specie, qui in altari Deo Patri sacrificatur.«<sup>93</sup>

Hren je po Turkovih opažanjih vernike v svojih pridigah pogosto opozarjal prav na tisto, kar so protestanti zavrgli ali drugače interpretirali. Z mislijo, da Kristus sam ni izbral vseh, temveč le dvanajstero apostolov, je v osnutku ene svojih pridig (III) nasprotoval Luthrovemu nauku o splošnem svečeništvu: »non omnes, ut Lutherus mentitur, sed duodecim ex ipsis.«<sup>94</sup> Čeprav je »dvanajst iogrov« v slovenskem koralu morda zgolj naključna besedna zveza, se v tem pogledu zdi tesno povezana s Hrenovim značilnim katoliškim razumevanjem začetka korala *Discubuit Iesus*.

Iz Hrenove pridigarske dejavnosti v slovenščini je razvidno, kako pomembno se mu je zdelo, da ljudstvo pomembne verske resnice – verjetno pa v njegovem času še toliko bolj poudarjeno tiste, po katerih se je katoliški nauk ločil od protestantskega –, spozna in razume v svojem jeziku.<sup>95</sup> Kot škof je duhovnike spodbujal, naj ljudi poučujejo o verskih resnicah v njihovem lastnem – kranjskem – jeziku,<sup>96</sup> da bi lahko bolje razumeli cerkveni nauk in samo liturgijo, in je to njihovo dejavnost tudi preverjal. Še dodatno jim je pomagal tako, da je sam prirejal

---

92 Josip Turk, »Hrenove pridige: De concionibus Thomae Hren, episcopi Labacensis 1597–1630«, *Bogoslovni vestnik* 18, št. 1–2 (1938): 47 in 63.

93 Turk, »Hrenove pridige«, 57.

94 Prav tam, 56.

95 Hrenove pridige so bile zelo dobro obiskane. Tako je vizitator Sikst Carcano leta 1620 v poročilu papežu pisal, da je Hren Ljubljano vrnil na pravo pot s svojimi pridigami. Prav tam, 63.

96 V njegovi instrukciji za člane gornjegrajskega Marijanskega kolegija iz leta 1605 lahko beremo: »Postea perlege Evangelium et conare illud bene et recte interpretari et explanare carniolanicę.« Navedeno po Turk, »Hrenove pridige«, 50.

določena besedila zanje in njihove slovenske pridige.<sup>97</sup> Tudi sicer je zelo podpiral in spodbujal rabo slovenskega jezika, ko je bilo to v izvenliturgičnih in celo liturgičnih okvirih mogoče in potrebno: v okviru pridige za praznik Kristusovega spremenjenja (LII) se je ohranil njegov prevod cerkvene molitve v slovenščino,<sup>98</sup> kar dokazuje, da je prevajal tudi liturgična besedila. Ob izbruhu kuge leta 1624 je tako npr. sestavil slovenske molitve, ki se obračajo na Križanega Kristusa.<sup>99</sup>

Pridige ali molitve v slovenščini niso bile edino sredstvo Hrenovega oznanjevanja verskih resnic. Že Mantuani in Höfler pišeta, da je ljubljanski škof v boju proti protestantizmu šel še dlje in se oprijel tudi njegove strategije oz. oznanjevanja verskih resnic s pomočjo petja v ljudskem jeziku.<sup>100</sup> Sam je pogosto sodeloval pri petju ljudstva in podobno zahteval od gojencev gornjegrajskega kolegija. Pogosto je omenjal »cantus slavicus«,<sup>101</sup> v pismih je pisal o pripravi zbirke, ki jo je imenoval »Hymnologium meum slavicum« (»Moj slovanski/slovenski himnologij«), in imel v mislih natis slovenske katoliške pesmarice. Jezuitom je tudi izročil tiskarno, vendar ti v tiskanju slovenskih knjig niso videli smisla, s tem pa tudi ni prišlo do tiska slovenskih cerkvenih pesmi, ki bi do današnjega časa po Höflerjevem mnenju ohranili marsikatero slovensko srednjeveško pesem.<sup>102</sup>

Kljub temu, da se je ohranilo le malo Hrenove literarne zapuščine v slovenščini (več je znanega o njegovem kvalitetnem literarnem ustvarjanju v latinščini), je v eni od njegovih pridig mogoče najti še tesnejšo povezavo med uporabo slovenščine in spevom *Discubuit Iesus*. V osnutku pridige za praznik Jezusovega spremenjenja na gori (6. avgust, brez letnice; LII) Hren našteva starozavezne primere, v katerih so ljudje ostrmeli in osupli ob veličastvu velikega vladarja: tu je npr. občudovanje Salomonove modrosti s strani kraljice iz Sabe ali poklon bratov mogočnemu egiptovskemu Jožefu leta zatem, ko so ga prodali v sužnost. Eden od primerov je tudi Ahasverova gostija, ki jo Hren v kontekstu Jezusovega spremenjenja na gori razume kot prisposodo razodetja njegovega veličastva. V osnutku pridige je ta primer zapisan z istimi besedami kakor verz latinskega rezponzorija *Discubuit Iesus*: »Quis magnificentiam regis Ahassueri et maiestatem exprimat verbis, quidem ne Sacra scriptura prae magnitudine satis eam declarare valet. Fecit enim grande convivium cunctis principibus et pueris suis, ut ostenderet divitias gloriae regni sui [zapisano ležeče pri Turku] (Esth. 1.).«<sup>103</sup> Žal se govorjena slovenska pridiga

97 Prav tam, 63.

98 Prav tam, 52 in 72 (prevod molitve z začetkom »O ty vezhni vsigamogozhi prezhudni Gospod inu Bog [...]«).

99 Prav tam, 59.

100 Mantuani, »Ostanek stare liturgije II«, 140; Höfler, *Tokovi glasbene kulture*, 37–38.

101 Edo Škulj, »Škof Tomaž Hren in cerkvena glasba«, v *Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628 / Katoliška prenova in protireformacija v notranjeavstrijskih deželah 1564–1628*, ur. France Martin Dolinar, Maximilian Liebmann, Helmut Rumpfer in Luigi Tavano (Klagenfurt: Hermagoras/Mohorjeva; Graz: Styria, 1994), 658.

102 Höfler, *Tokovi glasbene kulture*, 38.

103 Pridiga o Jezusovem spremenjenju je navedena v Turku, »Hrenove pridige«, 70 (»LII. In festo

ni ohranila, saj bi jo sicer lahko primerjali z zapisom (začetka) verza rezponzorija; prav na koncu tega osnutka se je ohranil tudi že omenjeni Hrenov prevod slovenske molitve. Ahasverova gostija in občudovanje kraljice iz Sabe sta tudi motiva, ki sta po tradiciji povezana s praznikom sv. Rešnjega telesa. Kristusovo spremenjenje na gori vpricho apostolov je dejanje oz. dogodek, ki je na neki način vzporeden trenutku transsubstanciacije, spremenjenju kruha v Kristusovo telo.

Prevod speva *Discubuit Iesus* v slovenščino se v kontekstu razlage »pravover-nih« katoliških resnic preko pridig in tudi pesmi v ljudskem jeziku zdi delo nekoga, ki se je spoznal tako na literaturo kakor glasbo in je izšel iz kroga škofa Hrena. Čeprav tega verjetno ne bomo mogli nikoli zagotovo vedeti, je velika verjetnost celo, da s svojo avtoriteto – nenazadnje gre za liturgično besedilo, ki ni moglo biti prevedeno poljubno, temveč s posebnim namenom in potrebnim znanjem – za njim stoji sam literarno in glasbeno izobraženi Hren, vnet za oznanjevanje verskih resnic na ljudem razumljiv način in velik poznavalec tako Svetega pisma kakor njegovega protestantskega prevoda. Morda protestantom tudi ni želel pre-pustiti naraščajočega primata nad tem zelo pomembnim spevom.<sup>104</sup>

Latinski izvornik prav tako še vedno skriva neznanke, od katerih je največja značilni začetek besedila (»cum discipulis suis«), na podlagi katerega je nastal slovenski prevod in ga do sedaj ni bilo mogoče najti nikjer drugje. Morda bomo vedeli več, ko bomo bolje poznali tudi poznosrednjeveške in novoveške oglejske vire, saj se ta različica morda nahaja v katerem izmed njih. Ni pa povsem nemogoče, da bi bila – tudi tu po zgledu protestantov, ki so »popravljali« latinska besedila –, v tej malenkosti na podlagi slovenske različice nazadnje spremenjena tudi sama latinska različica.

Slovenski koral *Sedil ie kmisi Iesus* je bil po mnenju muzikologov verjetno povezan s praznikom sv. Rešnjega telesa. Domnevati pa je mogoče tudi, da je bil povezan celo z dejavnostmi telovskih bratovščin. Med Hrenove vidnejše aktivnosti je namreč sodilo tudi ustanavljanje in podpiranje delovanja religioznih bratovščin, med katerimi je bil še posebej naklonjen Marijinim in telovskim bratovščinam. Sam je bil tesno povezan z bratovščinama sv. Rešnjega telesa v Ljubljani in Gornjem gradu in je bil tudi aktiven član obeh. Potem ko sta bili zaradi reformacije začasno nedejavni, se je aktivno zavzel za oživitev njunih dejavnosti. Sploh gornjegrajska bratovščina je imela posebno dolgo tradicijo, ljubljanska pa se je v času Hrenovega delovanja uvrstila med najpomembnejše bratovščine svoje vrste, katere člani so bili pripadniki plemstva in Habsburžani. Ko je bil ljubljanski stolni kanonik, je Hren z dekanom Zamujenom uspel pridružiti ljubljansko

---

transfigurationis D. N. Jesu Christi«).

104 Höfler je menil še, da bi na prevod speva *Discubuit Iesus* morda lahko vplivalo tudi dejstvo, da je Hren poznal in podpiral tudi glagoljaško petje (tako npr. v samostanu v Koprju). To še neraziskano področje si nedvomno zasluži več znanstvene pozornosti in širšo raziskavo, ker pa so se tekom pričujoče raziskave kot zelo zanimive izkazale vzporednice in razlike s protestantsko liturgijo, študija ostaja omejena nanje. Höfler, *Glasbena umetnost*, 12.

bratovščino sv. Rešnjega telesa rimski nadbratovščini sv. Lovrenca »in Damaso«. Čaščenje Rešnjega telesa je imelo nadalje tudi političen pomen, saj je pomenilo zvestobo Habsburžanom, ki so sloveli po svoji vdanosti temu zakramentu in obnem predstavljali trdnjavo katolicizma v tedanji Evropi.<sup>105</sup>

Telovske bratovščine so se razvile iz čaščenja hostije, predvsem iz povzdigovanja, ki se je razvilo v 13. stoletju in je potekalo ob besedah: »Hoc est enim [...]«. <sup>106</sup> V tem času so začeli tudi vpeljevati t. i. stenske tabernaklje ali božje hišice.<sup>107</sup> Namen bratovščin sv. Rešnjega telesa je bil »dvigniti sijaj slovesnih procesij, spremljati sveto popotnico, ko se nese k bolnikom, in v cerkvi z molitvijo in slovesnimi mašami pred izpostavljenim Najsvetejšim«. Med drugim so se slovesno shajali ob osmini praznika sv. Rešnjega telesa, skrbeli za opravljanje vigilije in petje rekviema za člane bratovščine ter za četrtkovo (ponekod pa celo vsakodnevno) peto votivno mašo sv. Rešnjega telesa, ki je potekala ob bratovščinskih oltarjih ali celo v posebnih kapelah, poleg tega pa so skrbeli za različne z Rešnjim telesom povezane ustanove. Člani so bili pri votivnih mašah prisotni z gorečimi svečami in so spremljali Najsvetejše, ko se je preneslo v procesiji iz tabernaklja na bratovski oltar in nazaj.<sup>108</sup>

V času škofa Hrena je imela npr. ljubljanska bratovščina v svojih pravilih med cilji povišanje in razširjanje katoliške vere ter čaščenje sv. Rešnjega telesa. Shodi so potekali vsako kvartno nedeljo, na praznik sv. Rešnjega telesa in ob osmini pa so se morali člani bratovščine udeležiti maše in procesije z gorečimi svečami, moliti za iztrebljenje krivoverstva in odvrnitev turških napadov. Za umrle člane so opravili slovesen oficij in peto mašo, ki jo je plačala bratovščina.<sup>109</sup>

Še posebej je bilo oživljeno delovanje bratovščin v Hrenovem času povezano s prizadevanji tridentinskega koncila, ki je poudarjal pomen evharistije za življenje Cerkve. V skladu s tem so predvsem bratovščine sv. Rešnjega telesa od začetka 17. stoletja intenzivno obujale svoje pobožnosti in dejavnosti<sup>110</sup> – tudi glasbene. Responzorij *Discubuit Iesus* je v marsikateri tradiciji – tudi bratovščinski – predstavljal pomemben glasbeni element tega čaščenja in tako ga najdemo v virih za telovske ali z Rešnjim telesom povezane procesije.

*Discubuit Iesus* in ostali spevi za sv. Rešnje telo, ki jih vsebuje že omenjeni dunajski fragment, naj bi se peli v okviru telovskih procesij, vendar konkretne

105 Ana Lavrič, »Bratovščine sv. Rešnjega telesa na Slovenskem: Predstavitev ikonografije z izbranimi primeri«, *Acta historiae artis Slovenica* 22, št. 1 (2017): 13–14.

106 *Discubuit Iesus* naj bi se v poznem srednjem veku pel tudi ob povzdigovanju in je bil tako neposredno namenjen čaščenju hostije ob pogledu nanjo, tako pa tudi s posebnim trenutkom izgovaranja besed »hoc est [...]«. Peter Browe, *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter* (München: Hueber, 1933), 149 in sl. Navedeno po Meyer, »Die Elevation im deutschen Mittelalter«, 185.

107 Josip Gruden, »Čaščenje presvetega Rešnjega Telesa med Slovenci v preteklih stoletjih«, *Voditelj v bogoslovnih vedah* 11 (1908): 91.

108 Prav tam, 92.

109 Prav tam, 95.

110 Lavrič, »Bratovščine sv. Rešnjega telesa«, 11.

lokacije za njihovo petje znotraj procesije niso znane.<sup>111</sup> Z Dunaja se je ohranil red poteka telovske procesije (A-Wn Cod. 4712), iz katerega je razvidna veličina in reprezentativnost tega dogodka, vir pa žal ne daje nobenih informacij o glasbeni podobi procesije.<sup>112</sup> Kar štiri enote polifonega dunajskega fragmenta se ujemajo tudi s štirimi spevi, ki jih je v ustanovi za sveto popotnico bolnikom določil Friderik III.<sup>113</sup> Omenjeni fragment je tudi iz približno istega časa kakor praksa nošenja svete popotnice, ki jo je Friderik III. sicer ustanovil v več mestih, med drugim tudi v Ljubljani, kjer je potekala pod okriljem telovske bratovščine (zanjo je skrbel krojaški ceh) in kjer so pri izvedbi prav tako sodelovali učenci – deški pevci.<sup>114</sup>

Responzorij *Discubuit Iesus* se nahaja tudi v že omenjenem procesionalu iz St. Pöltna, za petje med procesijo v oktavi praznika sv. Rešnjega telesa pa ga predvideva še esztergomski *Ordinarius Strigoniensis* iz leta 1496.<sup>115</sup> Bratovščina sv. Rešnjega telesa, ki je delovala v dominikanski cerkvi pod okriljem trgovskega ceha v hanzeatskem mestu Lübeck, je najela celo menihe, da so vsak četrtek v spomin na Kristusovo trpljenje po večernicah (v postnem času pa po kompletoriju) izvedli procesijo, pri kateri so monštranco nesli od glavnega oltarja k oltarju ceha. Ob tej pobožnosti so peli *Discubuit Iesus*, sledil je kratek obred, po katerem so se vrnili h glavnemu oltarju. Bratovščinski oltar je bil sicer posvečen Janezu Krstniku, a konec 15. stoletja je dobil novo sliko, ki jo je naslikal Henning von der Heyde (ali Heide); ena od poslikav pa je povezana celo z vsebino speva *Discubuit Iesus*, saj prikazuje bogato gostijo kralja Ahasvera, ki izgleda kot obilna bratovščinska gostija. Ceh je kupil več dragocenih liturgičnih paramentov; vse te dragocenosti in obilna gostija so odražale božjo slavo, obenem pa tudi bogastvo in ugled trgovskega ceha.<sup>116</sup>

Z ozirom na rokopis Ljubljana 232 je zanimivo tudi dejstvo, da je večina spevov, ki jih je zapisala deseta roka (glej Tabelo 1), povezanih s procesijami in priprošnjami, na kar je opozoril že Grabnar.<sup>117</sup> Pri dveh antifonah je to neposredno označeno (*Speciosa facta es, Salvator mundi*), za nekatere druge pa to

111 Wright, »The Vienna Corpus Christi Fragment«, 358.

112 Susana Zapke, »Die Fronleichnamsprozession von St. Stephan«, v *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, dostop 15. septembra 2021, <https://musical-life.net>.

113 Reinhard Strohm, »Die Sakramentsstiftung König Friedrichs III.«, v *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, dostop 15. septembra 2021, <https://musical-life.net>.

114 Snoj, *Gregorijanski koral*, 325; Snoj, *Zgodovina glasbe na Slovenskem I*, 225.

Wright nošenje svete popotnice povezuje tudi z dunajskim fragmentom, ki se je morda uporabljal tudi v pedagoške namene oz. za glasbeni pouk, saj iz tega časa izvirajo tudi prve omembe pouka učencev v »figurativnem petju« na Dunaju. Wright, »The Vienna Corpus Christi Fragment«, 356.

115 *Ordinarius Strigoniensis* (Nurembergae, Venetiis et Lugduni: 1493–1520), spletna izdaja vira v *Ordinarius Strigoniensis*, Monumenta ritualia Hungarica II, ur. Nicolaus Stephanus Földváry, 107, dostop 10. maja 2023, <http://latin.elte.hu/mrh>.

116 Jahnke, »The Corpus Christi Guild«, 210–211.

117 Grabnar, »Traces of Counter-Reformation Music«, 309.

lahko domnevamo, nenazadnje tudi na podlagi tovrstne uporabe istih spevov iz drugih virov. Raba spevov za procesije ni bila enovita, a zdi se, da so bili to pogosto rezponzoriji in antifone, vzeti iz oficijske liturgije.<sup>118</sup>

Antifona *Iniquitates nostras* iz salzburškega antifonarja iz 14. stoletja je bila npr. namenjena pobožnosti za Marijino priprošnjo (»suffragio Mariae«), neposredno pred njo pa se v tem viru nahaja antifona za sv. Rešnje telo *Melchisedech rex Salem*.<sup>119</sup> *Festum nunc celebre in Salvator mundi* sta bila za procesije pogostejša, sploh *Salvator mundi*, ki je bil za razliko od *Festum nunc celebre* razširjen tudi v francoskih in angleških, ne le srednjeevropskih in nemških virih.<sup>120</sup> *Salvator mundi* se nahaja v številnih procesionalih in se je pel ob različnih pobožnostih čaščenja križa, tako so ga npr. ob oltarju sv. Rešnjega telesa v 16. stoletju pele dominikanke v Regensburgu, ob procesijah pa so ga sodeč po virih pele dominikanke v Augsburgu. V tem mestu se je v procesionalu benediktinskega samostana sv. Ulrika in Afre ohranil tudi spev *Iesus Nazarenus rex Iudeorum* z melodijo, ki je različica ljubljanske, a obstaja v obliki antifone.<sup>121</sup> Obstoje tega speva v viru za procesijo je zanimiv, saj je s tem možnost, da bi se ga v ta namen pelo še kje drugje, večja, kar velja tudi za rokopis Ljubljana 232. Obenem bi tudi ta spev lahko sodil v okrilje dejavnosti katere od telovskih bratovščin, saj naj bi bil namen npr. ljubljanske tudi molitev za odvrnitev turških napadov.<sup>122</sup>

Škof Hren, ki se je v splošnem sicer naslanjal na oglejske liturgične knjige, ker so njegovi duhovniki te najboljše poznali (zaradi tega je dobil več opominov, naj se obredje izvaja po rimskih liturgičnih knjigah), je imel v svoji osebni lasti izdajo procesionala iz leta 1602, ki je bila prilagojena novemu rimskemu mašnemu obredu. Vendar knjiga ne kaže sledov pogoste uporabe, verjetno zato, ker se ni skladala z oglejskim obredom in navadami tega območja. Tudi nima procesije za praznik sv. Rešnjega telesa,<sup>123</sup> prav tako tudi ne speva *Discubuit Iesus*.<sup>124</sup> Verjetno je vsaj v Ljubljani kak rokopisni procesional obstajal, a se ni ohranil in tako ne moremo zagotovo vedeti, katere speve so peli pri procesijah v času

118 Michel Huglo, »Processional (from Lat. *liber procesionalis, processionale, processionarium*)«, v *Grove Music Online*, Oxford Music Online, dostop 27. septembra 2021.

119 Vora, Stiftsbibliothek 287 (*olim* XXIX; A-VOR 287): antifonar sekularne rabe, 1. pol. 14. stoletja, Salzburg, fol. 324v.

120 Po trenutnih podatkih iz podatkovne baze *Cantus*.

121 Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 4 Cod 156: procesional, 1572, benediktinski samostan sv. Ulrika in Afre, Augsburg, fol. 59r.

122 Gruden, »Čiščenje presvetega Rešnjega Telesa«, 95.

123 V besedilu Smolik za ta procesional navaja letnico 1604, v opombi pa 1602. Marijan Smolik, »Liturgija v času katoliške obnove«, v *Katoliška obnova in protireformacija v notranjeavstrijskih deželah 1564–1628: Zbornik slovenskih predavanj*, ur. Edo Škulj, tematska številka, *Bogoslovni vestnik* 52, št. 1–2 (1992): 45, 50.

124 Izdaja iz leta 1620 npr. tega rezponzorija nima. Prim. *Processionale ritibus Romanae Ecclesiae accommodatum: Antiphonas & Responsoria aliaque in Supplicationibus decantari solita complectens* (Antverpiae: Apud Balthasarum Moretum, & Viduam Ioannis Moreti, & Io. Meursium, 1620).

škofa Hrena.<sup>125</sup> Vsekakor je Hren tudi procesije aktivno spodbujal in v njih sodeloval: v času kuge leta 1599 je obhajal v svoji škofiji spokorno tridnevnicu s procesijami, vse tri dni pridigal in med drugim opozarjal na pomen uživanja »prave hrane«, sv. Rešnjega telesa, ki zdravi tudi duhovno.<sup>126</sup>

Ob vsem napisanem se zdi verjetno, da sta se tako latinski *Discubuit Iesus* kakor slovenski *Sedil ie k'misi Iesus* pela med neko pobožnostjo, povezano s čaščenjem sv. Rešnjega telesa, najverjetneje v obliki procesije. To domnevo so kot eno od različnih možnih raziskovalci tudi že omenjali, vendar je niso podprli s primerjavo z drugimi viri ali povezali z delovanjem bratovščin. *Discubuit Iesus* sicer ni skupnostna pesem, kakršne so prepevali člani bratovščin in jih omenjajo poročila srečanj, tudi če je telovska bratovščina morda sodelovala pri gmotni podpori izvajanja.<sup>127</sup> Slovensko besedilo je sporočilo »prave doktrine« glede obhajila pod eno podobo preneslo slovenskim in slovensko govorečim vernikom, a tako v latinski kakor v slovenski obliki je sam rezponzorij preveč kompleksen in ima predolgo in preveč abstraktno melodijo, da bi bil primeren za petje laične skupnosti. Najbolj verjetno ga je pela posebna *schola* (deški pevci ali duhovniški kandidati na šolanju) pri eni od postaj procesije oz. med pobožnostjo pri oltarju bratovščine.<sup>128</sup> Med pobožnostmi bratovščin so se obredi

125 Smolik, »Liturgija v času katoliške obnove«, 46.

126 Turk, »Hrenove pridige«, 59.

127 Na bratovščinskih in drugih dogodkih ter ob procesijah so se tudi sicer pele pesmi v slovenščini, in nedvomno so se ostanki liturgičnih in širših koralnih besedil, če ne celo melodij, ohranili v prenekaterih rokopisnih pesmaricah. Njihove povezave ali navezave z morebitnimi koralnimi predlogami pa so nedvomno področje, ki bo terjalo posebno novo raziskavo. Prim. Matija Ogrin, »Confraternities in the Slovenian Lands and their Significance for Baroque Slovenian Literature«, v *Illuminating the Soul, Glorifying the Sacred: Religious Confraternities and the Visual Arts in Early Modern Europe*, ur. Barbara Murovec, Mija Oter Gorenčič in Barbara Wisch, tematska številka, *Acta historiae artis Slovenica* 23, št. 2 (2018): 241–242.

Čeprav je *Sedil ie k'misi Iesus* do sedaj znani zapis slovenskega koral, ta spev verjetno ni bil edini, ki se je v teku stoletij pel v slovenskem jeziku. Kot piše Valvasor, je sredi 17. stoletja v veliki procesiji Marijine bratovščine v Cerknici, ki naj bi se je udeležilo več kakor 12.000 ljudi, skupina poročenih mož pela pesem *Omni die dic Mariae* v slovenščini (navaja pa tudi nekaj latinskih spevov in psalmov, ki naj bi se peli v procesiji). Sam dogodku sicer ni bil priča, je imel pa zanesljiv vir (duhovnika Gregoriusa Ceruizha) in dejstvo, da je navedel tako latinski vir kakor slovensko pesem, pomeni, da je poznal oboje in je vedel, da gre za predelavo koral, oz. da sta imela oba speva isto melodijo. *Omni die dic Mariae* ima preprosto in silabično melodijo, ki jo je lahko pela večja skupina ljudi na pamet in je prevodu hitro prilagodljiva, vsekakor pa je še en posreden dokaz za rabo slovenskega koral, v kontekstu verskega obreda oz. procesije. Pesem je ob vseskozi prisotni latinski različici obstajala v številnih različnih prepisnitvah in se je pojavljala z različnim številom kitic, prvič pa je bila natisnjena v 19. stoletju. Njena melodija je morala biti znana, saj tudi kalobski rokopis iz sredine 17. stoletja za eno pesem navaja, da se poje po isti melodiji kakor *Omni die dic Mariae*. Gl. Ana Lavrič, »Velike Marijine bratovščine na Slovenskem: Ikonografija bratovščin pod okriljem mendikantskih redov«, v *Vloga cerkvenih bratovščin v likovni umetnosti / Religious Confraternities and their Role in the Visual Art*, ur. Ana Lavrič, tematska številka, *Acta historiae artis Slovenica* 21, št. 2 (2016): 120–121. Za posredovane podatke se prav tako iskreno zahvaljujem dr. Mateju Podstenšku, ki je opozoril tudi na raziskave Marijana Smolika. Matej Podstenšek, osebna korespondenca z dne 14. novembra 2021.

128 Pri takšnih oltarjih se je že v času pred uradnim praznikom obhajalo različne slovesnosti v čast

namreč pogosto izvajali ob bratovščinskih oltarjih ali posebnih podobah, ki so bile pogosto povezane z upodobitvami evharistije.<sup>129</sup> Težje si je predstavljati, da bi se spev prepeval med samo hojo v procesiji, ni pa nemogoče. Tudi responzorij *Homo quidam fecit* – ki je bil prav tako del oficija svetega Rešnjega telesa in je bil v nekaterih primerih predhodnik speva *Discubuit Iesus* – se je pel pri bratovščinskih procesijah oz. med hojo pri prenašanju svete popotnice.<sup>130</sup>

Možnost petja responzorija pri oltarju bratovščine sv. Rešnjega telesa nas spet približa Gornjemu Gradu. Tamkajšnja telovska bratovščina je imela, kakor je bilo za bratovščine značilno, svoj oltar. Tomaž Hren je leta 1627 – tj. v času izpričane uporabe rokopisa Ljubljana 232 – nadomestil prejšnji oltar z novim nastavkom, ki je zatem stal sredi cerkvene ladje, pod stopnicami na pevski kor, čeprav bi ga po določitih tridentinskega koncila morali umakniti na stran, na kar so škofa opozarjali vizitatorji.<sup>131</sup> Izvirni oltar ni več ohranjen, kakor se tudi ni ohranila cerkev iz Hrenovega časa, je pa mogoče nastavek oltarja motivno rekonstruirati na podlagi spiska, ki ga je Hrenu v izplačilo predal kamniški kipar in rezbar Jurij Skarnos. V osrednji niši so bili upodobljeni apostoli, zbrani ob Jezusu pri zadnji večerji in v trenutku ustanovitve evharistije.<sup>132</sup> Kasnejša oltarja – eden s podobo Jezusovega rojstva in drugi s podobo zadnje večerje, ki je bila pogost motiv telovskih bratovščin – sta bila motivično zasnovana po dveh predhodnikih, kar nakazujejo tudi vizitatorska poročila.

Čeprav se je v naš čas tako ohranil samo poznejši oltar zadnje večerje (gl. Slika 2), ima morda vendarle nekaj povezav s svojim predhodnikom. Nad motivom zadnje večerje na njem je namreč prikazan trenutek ustanavljanja evharistije, ob katerem lahko preberemo tudi napis, ki je v spevu *Discubuit Iesus* uvod v srčiko njegovega sporočila in hkrati povabilo k obhajilu: »Iz serca sem želel to veliko-nočno Jagnje jesti z vami.«<sup>133</sup> Ne vemo, ali sta imela oltarja sv. Rešnjega telesa in Jezusovega rojstva napisa že v času škofa Hrena in ali sta bila identična kasnejšim (morda zapisana v latinščini), vsekakor pa to ne bi bilo nemogoče.<sup>134</sup>

---

sv. Rešnjemu telesu. Tako je soproga avstrijskega in štajerskega vojvode Albrechta Elisabeth že v 13. stoletju v Klosterneuburgu dala postaviti oltar »ob reverentiam gloriosi ac preciosi Corporis Christi«, pri katerem naj bi se z njeno ustanovo vsak dan obhajala dnevna maša, v spomin na zadnjo večerjo in ustanovitev zakramenta svete večerje pa vsak četrtek slovesna maša, prav tako naj bi bil praznik sv. Rešnjega telesa po naročilu papeža praznovan »cum debita solemnitate« na drugi četrtek po binokostih. Kern, »Das Offizium *De Corpore Christi*«, 54.

129 Prim. Smolik, »Liturgija v času katoliške obnove«, 46; Gruden, »Češčenje presvetega Rešnjega Telesa«, 92.

130 Ta spev je eden od spevov ustanove Friderika III. Snój, *Zgodovina glasbe na Slovenskem I*, 225.

131 Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa*, 158.

132 Prav tam.

133 Liturgični napisi so znani tudi iz drugih primerov oltarjev tako na Slovenskem kot širom Evrope. Oltar iz župnijske cerkve sv. Martina pri Kamnici iz leta 1778 tako prikazuje obhajilo apostolov in ima tri evharistične napise iz besedil sv. Tomaža Akvinskega. Lavrič, »Bratovščine sv. Rešnjega telesa«, 20–21. Zgodnejši primer predstavlja oltar Henninga van der Heideja s konca 15. stoletja, izdelan za telovsko bratovščino bogatega trgovskega ceha (danes hranjen v Sankt Annen-Museum v Lübecku), na katerem je izpisan celoten spev za praznik sv. Rešnjega telesa *O sacrum convivium*.

134 Na tem mestu se za posredovano mnenje v zvezi s tem vprašanjem lepo zahvaljujem umetnostni



Oltar s podobo zadnje večerje sredi kolegiatne cerkvene ladje v Hrenovem času se v povezavi z njegovim besedilom zdi pravo mesto, kjer bi se slovenski koral lahko pel, s čimer bi se resnica o obhajilu pod eno podobo vtisnila v spomin tako pevcem (verjetno bodočim duhovnikom) kakor poslušalcem. Poleg tega je vizualizacijo speva vernikom morda še bolj približal sam cerkveni prostor v Gornjem Gradu Hrenovega časa. Leta 1613 je škof naročil slikarju Matiji Plainerju poslikavo osrednje ladje cerkve – pod katero oz. sredi katere je stal omenjeni oltar – z motivom dvanajsterih apostolov v naravni ali še večji velikosti. Apostolom so bili na škofovo željo dodani na posebnih trakovih naslikani eksplicitni napisi iz apostolske veroizpovedi.<sup>135</sup> Ni si težko predstavljati zbora, kako poje rezponzorij v družbi dvanajsterih, ki jih je k mizi povabil Jezus in so upodobljeni na oltarnem nastavku in v sami cerkveni ladji.

Še ena stvar povezuje bratovščino Rešnjega telesa, bratovščinski oltar v Gornjem Gradu in škofa Hrena. Ta je namreč izrecno želel, da bratovščina v spomin nanj in na njegove – tudi protestantske – sorodnike pri tem oltarju na kvatrne dneve obhaja spominski obred (»zu Ewigen Vnser, Vnd der Vnserigen gedächtnis Vnd commemoration«).<sup>136</sup> Če oltar prikazuje ustanavljanje nekega zakramenta, ki se obhaja v spomin na to, kar je pri zadnji večerji storil Jezus, je pomenljivo, da v okviru tega spomina ostaja živ tudi spomin na enega najpomembnejših ljubljanskih škofov.



Slika 2a: Detajl z napisom nad oltarno sliko v gornjegrajski cerkvi (foto: Katarina Šter).

zgodovinarke dr. Ani Lavrič ter literarnemu in umetnostnemu zgodovinarju dr. Luku Vidmarju. Ana Lavrič, ki mi je posredovala informacije o tem oltarju, pravi, da sicer ne moremo vedeti, ali je tudi predhodnik sedanjega oltarja imel takšen napis, da pa to ni izključeno in v povezavi s prav tem spevom in njegovo posebno vlogo postaja celo nekoliko bolj verjetno. Podobnega mnenja je tudi literarni in umetnostni zgodovinar Luka Vidmar, ki je izpostavil, da so se liturgične tradicije in ikonografski motivi v posameznih cerkvah pogosto dedovali zaradi zvestobe tradiciji.

135 Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa*, 104–105.

V času, ko je Hren služboval v Ljubljani, je bila stara benediktinska cerkev v Gornjem Gradu sicer prenovljena. Cerkev je dobila nove orgle in Božji grob, obnovljen pa je bil tudi meniški oz. duhovniški kor. Prav tam, 120.

136 Prav tam, 159.



Slika 2b: Oltar Zadnje večerje v sedanji gornjegrajski cerkvi (foto: Katarina Šter).

## Zaključek

*Discubuit Iesus* je koralni spev z nadvse nenavadno zgodovino in ta je že sama po sebi tako zanimiva, da bi bil spev tudi brez slovenske različice, ki se je ohranila povsem naključno in fragmentarno, pomemben del dediščine Gornjega Grada. To ni bil koral, ki bi bil del t. i. avtentične gregorijanske tradicije in ni spadal v izvirni nabor spevov praznika svetega Rešnjega telesa. In vendar si je v začetku novega veka pridobil eminentno mesto znotraj dveh nasprotujočih si krščanskih religij.

Cistercijani so starozavezni tipos kralja, ki razkazuje svoje bogastvo, videli kot napoved slave nebeške gostije, in zanje je bilo besedilo verza primerno, saj je Stara zaveza na svoj način napovedovala Novo zavezo. Luther je kasneje menil, da je ta koral skoraj popoln – razen tega, da je imel starozavezni verz, ki po njegovem mnenju ni sodil vanj; njegovi sodobniki in nasledniki so ga spremenili v idealno obhajilno pesem, ki je predstavljala obe vrsti oz. podobi obhajila. V luteranski Nemčiji in drugih protestantskih deželah so obstajali tudi prevodi v ljudske jezike, a najbolj imenitno mesto je imela stara, obenem pa na novo dopesnjena latinska različica. Ljubljanski škof Tomaž Hren, ki je bil vnet zagovornik obhajila pod eno podobo, pa je verjel, da spev lahko oznanja

to pomembno versko dogmo tako v latinščini kakor v slovenščini. V Gornjem Gradu, enem glavnih središč katoliške obnove na Slovenskem, se je koral pel (tudi) v slovenščini, v »neavtentičnem« jeziku katoliške Cerkve.

Temeljno sporočilo speva za njegove poslušalce oz. vernike je bilo tako v protestantskem kakor katoliškem primeru ena od osrednjih resnic krščanstva. *Discubuit Iesus*, ki je obstajal v različnih melodijah, jeziki in celo z različnimi besedili, je bil s svojo po potrebi gnetljivo verzijo »avtentičnosti« nosilec religiozne resnice znotraj določenega religioznega konteksta. Absolutna različica »avtentičnosti«, kakršno poznamo iz 19. stoletja, v tem in še mnogih drugih primerih iz tega repertoarja ni obstajala, obstajale pa so različice, ki so bile avtentične prav zaradi svojega posebnega namena in glede na katere ne glasbena ne splošna zgodovina še zdaleč ne more biti črnobela. Oznanjevanje katoliške verske resnice v spevu, ki si ga je vedno bolj prisvajala protestantska stran, in v domačem jeziku (tudi) protestantskega oznanjevanja, obenem pa s pomočjo oživiljenih katoliških telovskih bratovščin ter živahnih likovnih podob je pravi zgodovinski in glasbeni resničnosti veliko bližje. V tem oziru se slovenski koral *Sedit ie k'misi Iesus* kljub svoji enkratnosti morda zdi nekoliko bolj razumljiv in še tesneje povezan z osebnostjo in delovanjem škofa Tomaža Hrena.

## Viri

### *Rokopisni viri*

- Arouca, Museu Regional de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca, Res. Ms. 25 (P-AR 25): cistercijanski antifonar in himnar, zgodnje 13. stoletje, samostana Alcobaça in Arouca. = Arouca 25, Tabela 3.
- Arouca, Museu Regional de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca, Res. Ms. 27 (P-AR 27): cistercijanski antifonar, 13. stoletje, Arouca. = Arouca 27, Tabela 3.
- Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 4 Cod 156: procesional, 1572, benediktinski samostan sv. Ulrika in Afre, Augsburg.
- Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mus. 1-D-505, ok. 1520, korna knjiga, rokopis iz knjižnice Anine cerkve (iz »Annaberger Chorbücher«).
- Fribourg/Freiburg, Couvent des Cordeliers/Franziskanerkloster, Ms. 10 (CH-Ff 10): cistercijanski antifonar in himnar, ok. 1200, Hauterive. = Fribourg 10, Tabela 3.
- Graz, Universitätsbibliothek, Hs. 29 (A-Gu 29): benediktinski gradual, 14. stoletje, St. Lambrecht. = Gradec 29, Tabela 3.
- Košice (Kaschau), H III/2 mac 16: fragment premonstratenskega antifonarja, 15. ali 16. stoletje, Leles (?). = Košice H III/2 mac 16, Tabela 3.
- Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka, Ms 232 (SI-Lnr 232): rokopis za liturgično rabo, Gornji Grad, ok. 1600. = Ljubljana 232, besedilo razprave in Tabela 3.
- St. Pölten, Diözesanarchiv, Hs. 13 (*olim* XXL-3/b): procesional, 1486, St. Pölten. = St. Pölten 13, Tabela 3.
- Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, Ms. 1375 (*olim* 88; I-TRbc 1375): zbirka polifonih vokalnih kompozicij, 15. stoletje.
- Vorau, Stiftsbibliothek 287 (*olim* XXIX; A-VOR 287): antifonar iz Salzburga, katedralna raba, 1. pol. 14. stoletja.

- Wien, Diözesanarchiv, Cod. 4 (A-Wda Cod. 4), fragment »VienD«: fragment polifonih uglasbitev šestih motetov, ok. 1460, Dunaj.
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Hs. 4494 [Theol. 505]: knjiga nemških in latinskih molitev z notiranimi pesmimi, last cesarja Friderika III., 1430. = Dunaj 4494, Tabela 3.
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 15502 (A-Wn Mus. Hs. 15502): antifonar, konec 15. stoletja, Čáslav (nem. Tschaslau). = Dunaj 15502, Tabela 3.
- Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, I F 401 (PL-WRu I F 401): cistercijanski antifonar, 13. stoletje, Lubiąż (nem. Leubus). = Wrocław I F 40, Tabela 3.

### *Tiskani viri*

- Čandek, Janez (avtor in redaktor prevoda), Janez Ludvik Schönleben (urednik in avtor), Jurij Dalmatin (prevajalec), Tomaž Hren (redaktor prevoda). *Evangelia inu lystuvi: Na vse nedele inu Jmęnitne Prasnike, ceiliga Léita, po Catholiski vishbi, inu po teh ponoulenih Mashnih Bukvah resdeléni*. Graz: Joannes Helm, 1672.
- Dalmatin, Jurij. *Ta celi catechismus, eni psalni, inu teh veksbih godov stare in nove kershanske pejsni* (1583). Izdaja v *Slovenska protestantska pesmarica*, uredil Bogomil Gerlanc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- Lossius, Lucas. *Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta*. Nürnberg: Gabriel Hayn [Noribergiae apud Gabrielem Hayn], 1553. = Lossius 1553, Tabela 3.
- Lossius, Lucas. *Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta*. Wittenberg: Anton Schön [Wittebergiae excudebat Antonius Schön], 1579.
- Morawski, Wincenty. *Lucerna perfectionis christianae, sive vita B. Ladislai Gielnovii*. Varsaviae: Ioannes Rossowski, 1633.
- Ordinarius Strigoniensis*. Nurenbergae, Venetiis et Lugduni: 1493–1520. Spletna izdaja vira v *Ordinarius Strigoniensis*. Monumenta ritualia Hungarica, II, uredil Nicolaus Stephanus Földvály. Dostop 10. maja 2023, <http://latin.elte.hu/mrh>.
- Processionale ritibus Romanae Ecclesiae accommodatum: Antiphonas & Responsoria aliaque in Supplicationibus decantari solita complectens*. Antwerpen: Balthasar Moretus [Antverpiae apud Balthasarum Moretum, & Viduam Ioannis Moreti, & Io. Meursium], 1620.

### Literatura

- Bernhard, Günther. *Documenta patriarchalia res gestas slovenicas illustrantia: Listine oglejskih patriarhov za slovensko ozemlje in listine samostanov v Stični in Gornjem Gradu (1120–1251) / Patriarchenurkunden von Aquilea für Slowenien und die Urkunden der Klöster Sittich und Oberburg (1120–1251)*. Wien: Slovenski znanstveni inštitut / Slowenisches Wissenschaftsinstitut, Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006.
- Crocker, Richard L. »Laudes regiae.« V *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Dostop 27. septembra 2021.
- Cvetko, Dragotin. »Das erste slowenische Gesangbuch.« *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 12 (1967): 163–166.
- De Laix, Esther Criscuola. »'Before Our Time': Latin and Lay Latinity in Early Lutheran Hymnals.« V *Celebrating Lutheran Music: Scholarly Perspectives at the Quincentenary*, uredili Maria Schildt, Mattias Lundberg in Jonas Lundblad, 17–32. Uppsala: Uppsala Universitet, 2019.
- Grabnar, Klemen. »So gornjegrajski rokopisni zvezki nastali na Kranjskem?« *Muzikološki zbornik* 53, št. 1 (2017): 55–79.
- Grabnar, Klemen. »Traces of Counter-Reformation Music in the Slovenian Lands.« *Arti musices* 49, št. 2 (2018): 303–317.

- Grabnar, Klemen. »Uglasbitev kantika magnifikat Simoneja Gatta na primeru skladbe *Magnificat primi toni*.« *Muzikološki zbornik* 59, št. 1–2 (2023): 135–151.
- Grafenauer, Ivan. *Literarno-zgodovinski spisi*. Ljubljana: Slovenska matica, 1980.
- Gruden, Josip. »Češčenje presvetega Rešnjega Telesa med Slovenci v preteklih stoletjih.« *Voditelj v bogoslovnih vedah* 11 (1908): 88–98.
- Hamm, Charles, in Jerry Call. »Sources: Trent Codices.« *V Grove Music Online*. Oxford Music Online. Dostop 27. septembra 2022.
- Höfler, Janez. *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978.
- Höfler, Janez. *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970.
- Huglo, Michel. »Processional (from Lat. *liber processionalis, processionale, processionarium*).« *V Grove Music Online*. Oxford Music Online. Dostop 27. septembra 2021.
- Jahnke, Carsten. »The Corpus Christi Guild in Lübeck.« *V Guilds, Towns and Cultural Transmission in the North, 1300–1500*, uredili Lars Bisgaard, Lars Boje Mortensen in Tom Pettitt, 203–226. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2013.
- Kern, Anton. »Das Offizium *De Corpore Christi* in österreichischen Bibliotheken.« *Revue bénédictine* 69, št. 64 (1954): 46–67.
- Kranjc, Slavko. »Hrenov odnos do bogoslužja.« *V Hrenov simpozij v Rimu*, uredil Edo Škulj, 283–298. Celje: Mohorjeva družba, 1998.
- Lavrič, Ana. »Bratovščine sv. Rešnjega telesa na Slovenskem: Predstavitev ikonografije z izbranimi primeri.« *Acta historiae artis Slovenica* 22, št. 1 (2017): 7–43.
- Lavrič, Ana. »Velike Marijine bratovščine na Slovenskem: Ikonografija bratovščin pod okriljem mendikantskih redov.« *V Vloga cerkvenih bratovščin v likovni umetnosti / Religious Confraternities and their Role in the Visual Art*, uredila Ana Lavrič. Tematska številka, *Acta historiae artis Slovenica* 21, št. 2 (2016): 119–167.
- Lavrič, Ana. *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti*. Ljubljana: SAZU, 1988.
- Mantuani, Josip. »Ostanek stare liturgije iz dobe škofa Hrena: I.« *Cerkveni glasbenik* 55, št. 7–8 (1932): 97–101.
- Mantuani, Josip. »Ostanek stare liturgije iz dobe škofa Hrena: II.« *Cerkveni glasbenik* 55, št. 9–10 (1932): 136–141.
- Meyer, Hans Bernhard. »Die Elevation im deutschen Mittelalter und bei Luther: Eine Untersuchung zur Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte des späten Mittelalters.« *Zeitschrift für katholische Theologie* 85, št. 2 (1963): 162–217.
- Morin, G. »L'office cistercien pour la Fête-Dieu comparé avec celui de Saint Thomas d'Aquin.« *Revue bénédictine* 27 (1910): 236–246.
- Ogrin, Matija. »Confraternities in the Slovenian Lands and their Significance for Baroque Slovenian Literature.« *V Illuminating the Soul, Glorifying the Sacred: Religious Confraternities and the Visual Arts in Early Modern Europe*, uredile Barbara Murovec, Mija Oter Gorenčič in Barbara Wisch. Tematska številka, *Acta historiae artis Slovenica* 23, št. 2 (2018): 233–243.
- Oter Gorenčič, Mija. »Seeing God in the Image of Mary: Cross Readings of a Medieval Benedictine Convent Seal.« *V Marian Devotion in the Late Middle Ages: Image and Performance*, uredila Andrea-Bianka Znorovszky in Gerhard Jaritz, 31–51. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2022.
- Pfohl, Jonas. *Motetten am Hof Maximilians II. (1527–1576): Komponieren im Zeitalter der Konfessionalisierung*. Wien: Hollitzer, 2022.
- Ravnikar, Tone. »The Gornji Grad Monastery since the Extinction of the Counts of Heuenburg to the Appointment of Abbot Nikolaj I in 1365: A Time of Crisis in the History

- of the Monastery.« *Studia Historica Slovenica: Časopis za humanistične in družboslovne študije* 3, št. 1 (2003): 9–28.
- Rijavec, Andrej. *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967.
- Schulz, Frieder. »‘Discubuit Jesus’: Verbreitung und Herkunft eines evangelischen Abendmahlsgesanges.« *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, št. 25 (1981): 27–48.
- Smolik, Marijan. »Liturgija v času katoliške obnove.« V *Katoliška obnova in protireformacija v notranjeavstrijskih deželah 1564–1628: Zbornik slovenskih predavanj*, uredil Edo Škulj. Tematska številka, *Bogoslovni vestnik* 52, št. 1–2 (1992): 43–51.
- Snoj, Jurij. *Gregorijanski koral v srednjeveških rokopisih na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2018.
- Snoj, Jurij. *Zgodovina glasbe na Slovenskem I: Glasba na Slovenskem do konca 16. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012.
- Srodecki, Paul. »‘Universe christiane reipublice validissima propugnacula’ – Jagiellonian Europe in Bulwark Descriptions around 1500.« V *The Jagiellonians in Europe: Dynastic Diplomacy and Foreign Relations*, uredila Attila Bárány in Balázs Antal Bacsá, 57–74. Debrecen: Hungarian Academy of Sciences, University of Debrecen »Lendület«, 2016.
- Strohm, Reinhard. »Die Sakramentsstiftung König Friedrichs III.« V *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*. Dostop 15. septembra 2021, <https://musical-life.net>.
- Strohm, Reinhard. »Überlieferung der Wiener Kirchenmusik des 15. Jahrhunderts: Zwei Wiener (?) Musikfragmente um 1460.« V *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*. Dostop 15. septembra 2021, <https://musical-life.net>.
- Škrabl, France. »Hrenova oznanjevalna dejavnost.« V *Hrenov simpozij v Rimu*, uredil Edo Škulj, 181–198. Celje: Mohorjeva družba, 1998.
- Škulj, Edo. »Škof Tomaž Hren in cerkvena glasba.« V *Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628 / Katoliška prenova in protireformacija v notranjeavstrijskih deželah 1564–1628*, uredili France Martin Dolinar, Maximilian Liebmann, Helmut Rumppler in Luigi Tavano, 655–665. Klagenfurt: Hermagoras/Mohorjeva; Graz: Styria, 1994.
- Tuppurainen, Erkki. »Finnische ‘Affenmusik’: Liturgische Handschriften aus dem 16. und 17. Jahrhundert.« *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, št. 36 (1996/97): 235–243.
- Turk, Josip. »Hrenove pridige: De concionibus Thomae Hren, episcopi Labacensis 1597–1630.« *Bogoslovni vestnik* 18, št. 1–2 (1938): 40–73.
- Veselovská, Eva, in Eduard Lazorík. *Catalogus fragmentorum medii aevi – Archivum civitatis Cassoviensis*. Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia 8. Bratislava: Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, 2022.
- Vidmar, Luka. »Požiga protestantskih knjig v Ljubljani leta 1600 in 1601: med zgodovino in mitom.« *Kronika* 61, št. 2 (2013): 189–216.
- Walters, Barbara R. »The Feast of Corpus Christi as a Site of Struggle.« V *II Corpus Domini: Teologia, antropologia e politica*, uredila Laura Andreani in A. Paravicini Bagliani, 139–154. Orvieto: Edizioni del Galluzzo; Firenze: SISMEL, 2015. Spletna izdaja. Dostopno na spletni strani City University of New York (CUNY): CUNY Academic Works.
- Wright, Peter. »The Vienna Corpus Christi Fragment: A Fifteenth-Century Partbook.« *Hudební věda* 53, št. 4 (2016): 333–364.
- Zapke, Susana. »Die Fronleichnamsprozession von St. Stephan.« V *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*. Dostop 15. septembra 2021, <https://musical-life.net>.

## Priloga

Tabela 3: Besedilne različice latinskega rezponzorija *Discubuit Iesus*  
(Vse pravopisne različice med rokopisi na tem mestu niso mogle biti upoštewane.)

| Wroclaw I F 401<br>Fribourg 10<br>Arouca 25<br>in 27*   | Dunaj 4494<br>Košice H III/2<br>mac 16  | Gradec 29<br>St. Pölten 13  | Ljubljana 232  | Dunaj 15502   | Lossius 1553<br>(bes. Hermann Bonnus)   |
|---|---|---|--|---|---|
| Wroclaw<br>Hauterive<br>Arouca  | Privatna raba<br>Leles  | St. Lambrecht<br>St. Pölten   | Gornji Grad  | Čáslav  | Protestantsko<br>bogoslужje   |
| Discubuit ihesus<br>et discipuli eius<br>cum eo<br>et ait   | Discubuit iesus<br>et discipuli eius<br>cum eo<br>et ait  | Discubuit iesus<br>et discipuli eius<br>cum eo<br>et ait  | Discubuit Iesus<br><b>cum discipulis<br/>suis</b><br>et ait <b>illis</b> .   | Discubuit ihesus<br>et discipuli eius<br>cum eo<br>et ait   | Discubuit Iesus,<br>& discipuli eius<br>cum eo,<br>& ait  |
| desiderio<br>desideravi hoc<br>pascha mandu-<br>care vobiscum<br>antequam paciar  | desiderio<br>desideravi hoc<br>pascha mandu-<br>care vobiscum<br>antequam<br>paciar.  | desiderio<br>desideravi hoc<br>pascha mandu-<br>care vobiscum<br>antequam<br>paciar.  | Desiderio<br>desideravi hoc<br>pascha mandu-<br>care vobiscum<br>antequam patiar.  | desiderio<br>desideravi hoc<br>pascha mandu-<br>care vobiscum<br>antequam<br>paciar.  | desiderio<br>desideravi hoc<br>pascha mandu-<br>care vobiscum,<br>antequam patiar.  |
| et accepto pane<br>gracias agens<br>fregit et dedit<br>eis.   | <b>ET ACCEP-<br/>TO</b> pane<br>gracias agens<br>fregit et dedit eis  | <b>ET ACCEP-<br/>TO</b> pane gra-<br>cias agens fregit<br><b>et dedit illis</b>   | Et accepto pane<br>gracias agens<br>fregit <b>et dedit<br/>illis</b> :   | <b>ET ACCEP-<br/>TO</b> pane<br>gracias agens<br>fregit <b>deditque<br/>discipulis suis</b>   | Et accepto pane,<br>gratias agens,<br>fregit & dedit<br>illis.  |
| <b>DICENS</b><br>hoc est corpus<br>meum.  | dicens hoc est<br>corpus meum.  | dicens hoc est<br>corpus meum.  | <b>DICENS</b> ; hoc<br>est Corpus<br>meum.   | dicens hoc est<br>corpus meum.<br><br><b>Similiter<br/>calicem gracias<br/>agens dedit eis<br/>dicens bibite ex<br/>eo omnes.</b>                           | Et accepto<br>calice<br>gratias agens,<br><b>dedit illis</b> ,<br>& ait:<br>Hic est sanguis<br>meus.<br>Edite & bibite<br>ex hoc omnes,<br>& facite, qu-<br>otiescunque<br>feceritis, in mei<br>commemoratio-<br>nem. |
| Fecit <b>asuerus</b><br>grande convi-<br>vium<br>cunctis princi-<br>pibus<br>et pueris suis<br>ut ostenderet<br>divicias glorie<br>regni sui. | Fecit <b>Asuerus</b><br><b>rex</b><br>grande convi-<br>vium<br>cunctis princi-<br>pibus<br>et pueris suis<br>ut ostenderet<br>divicias<br>glorie regni sui. | Fecit <b>asuerus</b><br><b>rex</b><br>grande convi-<br>vium<br>cunctis princi-<br>pibus<br>et pueris suis<br>ut ostenderet<br>divicias glorie<br>regni sui. | Fecit <b>Assuerus</b><br><b>Rex</b><br>grande convi-<br>vium<br>cunctis Princi-<br>pibus<br>et pueris suis<br>ut ostenderet<br>divitias glorie<br>regni sui. | Fecit <b>asuerus</b><br><b>Rex</b><br>grande convi-<br>vium<br>cunctis princi-<br>pibus<br>et pueris suis<br>ut ostenderet<br>divicias glorie<br>regni sui. |   |

| Wroclaw I F<br>401<br>Fribourg 10<br>Arouca 25<br>in 27*   | Dunaj 4494<br>Košice H III/2<br>mac 16   | Gradec 29<br>St. Pölten 13   | Ljubljana 232  | Dunaj 15502           | Lossius 1553<br>(bes. Hermann<br>Bonnus)   |
|--|--|--|--|-----------------------|--|
| DICENS [...]   | ET ACCEP-<br>TO [...]  | ET ACCEP-<br>TO [...]  | DICENS [...]   | ET ACCEP-<br>TO [...] | DICENS:<br>Hoc est cor-<br>pus meum, &<br>sanguis meus.  |
| <b>Fribourg 10:</b><br>Gloria patri et<br>filio et spiritui<br>sancto. Sicut<br>erat in princi-<br>pio et nunc et<br>semper.<br>DICENS [...] | Gloria patri et<br>filio et spiritui<br>sancto. Sicut<br>erat in princi-<br>pio et nunc et<br>semper.<br>ET ACCEP-<br>TO [...] | Gloria patri et<br>filio et spiritui<br>sancto. [...]<br>ET ACCEP-<br>TO [...] | Gloria patri et<br>filio; et Spiritui<br>Sancto. [...]<br>DICENS; hoc<br>est Corpus<br>meum. |                       | Gloria patri<br>potentissimo,<br>& Filio eius<br>unigenito,<br>& Spiritui sanc-<br>tissimo Paracle-<br>to, sicut erat in<br>principio.<br>DICENS [...] |



## SUMMARY

### ***Discubuit Iesus*: Bishop Thomas Chrön, Gornji Grad and Slovenian Chant**

The responsory *Discubuit Iesus*, together with the fragment of the Slovenian translation *Sedil ie k'misi Iesus*, is one of the chants preserved in a miscellaneous musical manuscript from the time of the Catholic Restoration, held at the National Library of Slovenia in Ljubljana (SI-Lnr 232). *Sedil ie k'misi Iesus* is the only chant known to have been written in the Slovenian language. This paper presents the musical and textual characteristics of the Latin chant, its liturgical and general significance, and its history in both the Catholic and Protestant contexts, seeking the starting points for the origin and possible use of the Slovenian chant. Several specific facts link the performance of the responsory closely to the activities of Bishop Thomas Chrön (Tomaž Hren) and the Corpus Christi confraternities, while the most likely place of performance seems to be the con-cathedral in Gornji Grad.

Even without the Slovenian version, the Latin responsory *Discubuit Iesus* would be an important part of the heritage of Gornji Grad due to its history. It did not belong to the original set of chants of the Feast of the Corpus Christi, and yet, at the beginning of the Modern Era, it acquired an eminent place within two opposing Christian religions, the Catholic and the Lutheran. On the one hand, Martin Luther considered it a chant with a perfect text, except for an inappropriate Old Testament verse. His contemporaries and successors turned *Discubuit Iesus* into an ideal communion song, representing both species of communion. There were many translations into vernacular languages, but the ancient Latin version (with an extended text) occupied the most prominent place. On the other hand, the Catholic Bishop Thomas Chrön of Ljubljana, who was an ardent supporter of communion under one species, believed that the original chant text could proclaim an important religious dogma not only in Latin but also in Slovenian. In Gornji Grad, one of the leading centres of Catholic renewal in the Slovenian lands, the chant was thus (also) sung in Slovenian.

The fundamental message of *Discubuit Iesus* was one of the central truths of Christianity in both Protestantism and the Catholicism. It existed in different melodies and languages, and even with various texts. With its malleable version of "authenticity", it was a vehicle of religious truth within each particular context. The absolute version of "authenticity" that we know from the nineteenth century did not exist in this and many other examples from this repertoire. However, there were versions that were "authentic" precisely because of their specific purpose and regarding which neither musical nor general history can be black and white. *Sedil ie k'misi Iesus* is a proclamation of the Catholic truth in a chant that was already increasingly "owned" by the Protestant side. Although its use of the vernacular language was typical mostly of the Protestant ways, it nonetheless retained the mediaeval tradition of vivid visual images and performance in the context of revived Catholic confraternities. This confusingly mixed yet colourful situation is in fact much closer to the historical and musical reality of the turbulent times of Thomas Chrön.

## O AVTORICI

**KATARINA ŠTER** (katarina.ster@zrc-sazu.si) je znanstvena sodelavka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Po študiju primerjalne književnosti in muzikologije se je posvetila srednjeveškim glasbenim tradicijam monastičnih redov in koralnemu petju v različnih obdobjih glasbene zgodovine ter s tega področja vodila več raziskovalnih projektov. V Sloveniji in tujini je predstavila vrsto prispevkov na konferencah ter objavila več razprav o srednjeveških glasbenih rokopisih in slovenskem samospěvu, njena monografija o najstarejšem žičkem antifonarju pa je prejela nagrado ARRS Odlični v znanosti. Kot prejemnica različnih mednarodnih štipendij je Katarina Šter raziskovalno delovala v Gradcu, Lyonu in v Baslu, kjer je na Scholi cantorum kasneje tudi magistrirala iz petja srednjeveške in renesančne glasbe. Tako deluje tudi kot solistična in ansambelska pevkica stare glasbe, vodi različne glasbene zasedbe in delavnice srednjeveške glasbe, in svoja zanimanja dopolnjuje z raziskavami izvajalske prakse in razmerja med besedo in glasbo v starejši vokalni glasbi. Od leta 2020 je docentka za predmet *Beseda – Glasba – Ritual* na Podiplomski šoli ZRC SAZU.

## ABOUT THE AUTHOR

**KATARINA ŠTER** (katarina.ster@zrc-sazu.si) is a Research Associate at the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. After completing her studies of comparative literature and musicology, she focused on the medieval musical traditions of monastic orders and chant singing in different periods of music history and has led several research projects in this field. She has presented a number of papers at conferences in Slovenia and abroad and published several papers on medieval music manuscripts and Slovenian song, and her monograph on the oldest antiphoner in Žiče was awarded the ARRS Excellent in Science Prize. As a recipient of various international scholarships, Katarina Šter conducted research in Graz, Lyon and Basel, where she later obtained a master's degree in singing Medieval and Renaissance music at the Schola cantorum. She also works as a soloist and ensemble singer of early music, leads various ensembles and workshops in medieval music, and complements her interests with research into performance practice and the relationship between words and music in early vocal music. Since 2020, she has been a lecturer in the subject *Word – Music – Ritual* at the Postgraduate School of the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.



DOI: 10.4312/mz.59.1-2.195-223

UDK: 783:091(497.4Novo mesto)"17":27-789.32

## Francišksanske rokopisne knjige kot izraz umetniške občutljivosti svojega časa: primerjalna analiza novomeškega rokopisa Ms. mus. 93

Matjaž Barbo

*Univerza v Ljubljani*

### IZVLEČEK

Rokopis Ms. mus. 93 iz novomeškega frančiškanskega samostana vključuje raznolika dela, med katerimi prevladujejo maše. Vsebinsko je dopolnjeval repertoar drugih rokopisov v istem arhivu. Opredeljujejo ga značilne poteze anonimnega repertoarja pesmaric 18. stoletja in tesna povezava z nekaterimi istočasnimi frančiškanskimi rokopisi.

**Ključne besede:** frančiškanske rokopisne knjige, cerkvena glasba, glasba 18. stoletja, frančiškani

### ABSTRACT

The manuscript Ms. mus. 93 from the Franciscan monastery in Novo Mesto contains various works, among which masses predominate. In terms of contents, it complements the repertoire of other manuscripts from the same archive. It is distinguished by the characteristic features of the anonymous repertoire of eighteenth-century manuscript books and is closely connected with some contemporary Franciscan manuscripts.

**Keywords:** Franciscan manuscript books, church music, eighteenth-century music, Franciscans

---

\* Pričujoča razprava je nastala v okviru raziskovalnega projekta Stare tradicije v novih oblačilih: Glasbene in besedilne predelave v izvajalski praksi liturgične glasbe (J6-1809) ter znotraj raziskovalnega programa Raziskave glasbene preteklosti na Slovenskem (P6-0004), ki ju financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS oz. njena naslednica ARIS).

Frančiškanske rokopisne knjige imajo v zgodovini glasbe na frančiškanskih korih posebno dragoceno mesto. Iz skrbno izbranega in zbranega repertoarja je mogoče zaznati občutljivo prizadevanje oblikovalcev tovrstnih rokopisnih knjig za visoko raven glasbe pri bogoslužju, kar je nedvomno vplivalo tudi na oblikovanje estetske zavesti širšega kulturnega prostora. Obenem je ta glasba, ki so jo zbirali največkrat neznani prepisovalci, zaradi razširjenosti frančiškanskega reda verjetno v marsičem močneje odmevala v splošni kulturni zavesti, kot so to uspele druge glasbene prakse. Ne nazadnje so rokopisne knjige tudi zgodovinsko dragoceno pričevanje posebne glasbene zavesti frančiškanskih glasbenikov, tako ustvarjalcev kot poustvarjalcev. Povezane so z njihovim delovanjem na korih posameznih frančiškanskih samostanov, hkrati pa so zaradi stalnega migriranja svojih snovalcev tudi rezultat prepleta tovrstnega repertoarja v širšem kulturnem prostoru.

Kot meni Ladislav Kačič, eden največjih poznavalcev omenjenega repertoarja, je bilo v 17. stoletju širše evropsko migriranje frančiškanskih glasbenikov morda še bolj izrazito kot pozneje v 18. stoletju. S tem je povezan tudi v precejšnji meri skupen glasbeni repertoar, ki se je pozneje v 18. stoletju bolj diferenciral in omejeval na posamezne sedaj manjše province.<sup>1</sup> Tudi pri oblikovanju repertoarja samostanov frančiškanskih bratov observantov slovenskih dežel je osrednjo vlogo dolgo imela dunajska provinca. Znotraj te province se je že v 17. stoletju oblikoval specifični frančiškanski slog figuralnih maš za enoglasni zbor redovnikov s spremljavo orgel ter samo z dvema trobentama.<sup>2</sup> Gre za model, ki se je lahko, seveda z nekoliko omejenimi sredstvi (brez trobent, lahko mestoma z dodano violino ali dvema), prenesel najprej v sosednje province, pozneje pa je postal merodajen tudi za velik del frančiškanskega repertoarja 18. stoletja.

Na podobo glasbenega repertoarja v samostanih je posebno močno vplival tudi proces sekularizacije 18. stoletja. Zlasti jožefinske reforme so močno zmanjšale število samostanov in oklestile bratske skupnosti v drugi polovici 18. stoletja.<sup>3</sup> Proces se je nato nadaljeval tudi v sekulariziranem 19. stoletju in v tem obdobju vplival na »propadanje frančiškanov v Srednji Evropi, s tem pa tudi propadanje glasbe tega reda.«<sup>4</sup>

Po mnenju Pála Richterja je od 18. stoletja naprej v ospredje prihajalo oblikovanje specifičnega repertoarja, ki se je omejeval na frančiškanske skladatelje, hkrati pa se je vse izrazilo usmerjal na ustvarjalnost znotraj posameznih pro-

1 Ladislav Kačič, »Repertoire und Aufführungspraxis der Kirchenmusik in den Franziskanerprovinzen Mitteleuropas im 17.–18. Jahrhundert«, v *Musicologica Istitopolitana I*, ur. Marta Hulková in Lubomír Chalupka (Bratislava: Universitas Comeniana Facultas Philosophica Bratislava, 2002), 53–102.

2 Ladislav Kačič, »Mitteleuropäische Kontexte der Franziskaner-Musikkultur im 17.–19. Jahrhundert«, *Muzikološki zbornik* 40, št. 1–2 (2004): 113–120.

3 Kačič pravi: »während der Josephinischen Reformen wurde die Zahl der Klöster und der Franziskaner stark reduziert«. Prav tam, 115.

4 Prav tam.

vinc.<sup>5</sup> Najbolj očiten razlog za izrazitejše diferenciranje in omejevanje repertoarja na posamezne province je bilo dejstvo, da je bila odslej selitev frančiškanov med različnimi provincami zelo redka.<sup>6</sup> Tako se je pretok glasbe med provincami postopoma zmanjšal, s tem pa se je počasi izgubljal tudi del skupnega repertoarja. V 18. stoletju se je tako glasbeni repertoar posameznih srednjeevropskih provinc vse izraziteje osamosvajal. Kačič trdi, da so v posameznih provincah gojili predvsem svojo lastno glasbo, v repertoarju posameznih samostanov pa je tako »pretehtalo ustvarjanje skladateljev iz lastne province«.<sup>7</sup>

### Izoblikovanje specifičnega repertoarja in problem njegovega avtorstva

Ker za krog uporabnikov tovrstne glasbe avtorstvo ni bilo ne pomembno niti ne zanimivo, je repertoar ostajal praviloma anonimen.<sup>8</sup> Pravzaprav je anonimnost ena glavnih potez repertoarja po vsem srednjeevropskem prostoru razširjenih značilnih rokopisnih knjig, ki so jih uporabljali frančiškanski redovniki pri liturgiji in za katere se je udomačil izraz *rokopisne knjige*. Za velik del repertoarja, na čelu s ponekod premišljeno izdelanimi mašnimi cikli, litanijami, različnimi himnusi ipd. torej velja, da je danes praktično nemogoče identificirati njegove avtorje. Težko je tudi identificirati vir, iz katerega so prepisovalci črpali oz. na podlagi katerega so oblikovali kompilacije za določeno redovno hišo najbolj uporabnih liturgičnih spevov.

V določenem smislu predstavljajo izjemo koralni spevi, ki so sodili v splošno znan bazen melodij, ki so jih uporabljali pri vsakodnevni molitvah, ne glede na meje province ali redovne skupnosti. Koralne obdelave so sicer izkazovale seveda podobno anonimnost, pa vendar je njihova razširjenost pomenila drugačno široko mero razpoznavnosti kot denimo na ozki prostor omejen repertoar določenih maš.

V rokopisih praviloma avtorji skladb torej niso označeni, ponekod zasledimo le naslove, s katerimi so označene posamezne skladbe ali mašni cikli. V nekaterih rokopisih slovenskih samostanov najdemo tako naslove, kot so: *Missa S. Adaucit*, *Missa S. Liborij*, *Missa S. Raymundi*, *Missa S. Spei*, *Missa Sta. Judith*, *Missa S. Helena*.<sup>9</sup> Včasih je mogoče najti naslov za mašo, ki nakazuje njen domnevni izvor, tako denimo *Missa Viennesensis*, *Tota pulchra Olomoucense*,

5 Pál Richter, *Der Melodienbestand des Franziskanerordens im Karpatenbecken im 17. Jahrhundert / A ferences rend dallamkészlete a XVII. században a Kárpát-medencében* (Budimpešta: Magyarok Nagyasszonyáról Nevezett Ferences Rendtartomány, 2007), 13.

6 Kačič, »Mittleuropäische Kontexte«, 116.

7 Prav tam, 117.

8 O problemu anonimnosti tovrstnega repertoarja prim. Ladislav Kačič, »Opus franciscanum v zápise a zvukovej podobe«, *Slovenská hudba* 18, št. 1 (1992): 136–145.

9 Matjaž Barbo, »'Cantual' brežiškega frančiščanskega samostana«, v *S patri smo si bili dobri: Tri stoletja brežiških frančiškanov*, ur. Jože Škofljanec in Matjaž Ambrožič (Krško: Zavod Neviodunum; Ljubljana: Brat Frančišek, 2013), 257–273.

*Lytaniae Bavaricae, Missa Bohemica, Sacrum Slavonicum, Lytaniae Carniolicae, Missa Croatica* itn.<sup>10</sup> Kačič je vendarle uspel identificirati nekaj avtorjev, ki so delovali v srednjeevropskem prostoru in so imeli širši vpliv, med njimi so frančiškani p. Engelbertus Katzer (1719–1779), p. Adrianus Damian (1708–1750), p. Pantaleon Roškovský (1734–1789) in p. Gaudentius Dettelbach (1739–1818), med splošneje znanimi in izvajanimi skladatelji pa sta izstopala Johann Georg Donberger (1709–1768) in Candidus Faitelli (ok. 1698–1751).<sup>11</sup> K posebej priljubljenim delom sodijo tudi maše laiškega organista dunajskega frančiškanskega samostana Ferdinanda Steinerja (u. 1750), še posebej njegova maša v C-duru, razširjena kot *Missa S. Didaci* v različnih srednjeevropskih provincah.<sup>12</sup> Podobno velja za mašo v C-duru laiškega skladatelja Giovannija Abondia Crottija (1682–1731), ki so jo na naših tleh poznali kot *Missa S. Clarae* anonimnega avtorja.<sup>13</sup> Med avtorji, katerih dela bi lahko zasledili v rokopisih na naših tleh, bi lahko omenili Gregorja Josepha Wernerja (1693–1766), ki je verjetni avtor maše *Missa melioris Spei*.<sup>14</sup> Kot bomo videli v nadaljevanju, so lahko različni prepisovalci iste mašne cikluse označili tudi nekoliko drugače ali pa naslove najpogosteje preprosto kar izpustili.

Kot poudarja Richter, so pri prepisovanju nekatera dela tudi koreniteje spreminjali glede na izvedbene možnosti in običaje posamezne province oz. samostana. Tako je obstajala »splošna frančiškanska praksa, da so število glasov pri prevzemanju prvotno štiriglasnih zborovskih del glede na potrebe reducirali na en glas«. <sup>15</sup> Značilno za omenjeno obdobje oblikovanja tovrstnih pesmaric je bilo po Richterju izrazitejše naslanjanje na skladateljsko invencijo, pri čemer najdemo poleg enoglasnih melodij z orgelsko spremljavo tudi vse več individualnih kompozicij z dvo- in triglasnim stavkom. Eden takih značilnih primerov so himnusi v domačih jezikih, ki so nastajali očitno iz potrebe in za namen izvedbe v konkretnih samostanih ali provincah, kot jih lahko zaznamo tudi v rokopisnih knjigah v našem prostoru.<sup>16</sup>

## Adaptacija korala

Vsaj navidez je tako v osnovi glasbeni podobi težko povleči jasno ločnico med prejšnjimi koralnimi in poznejšimi figuralnimi skladbami frančiškanov. Sloga obeh se prepletata, dopolnjujeta in prekrivata. In če je bila še v 17. stoletju figuralna glasba znotraj reda prepovedana, orgle pa so zvenele samo ob največjih

10 Kačič, »Mitteleuropäische Kontexte«, 119.

11 Prav tam.

12 Prav tam.

13 Prav tam.

14 Njegovo mašo je najti v prepisih tudi drugod, prim. *Missa melioris Spei à 4 Voc: Concti: Violini = 2 con Organo e Violone Del Sig. Gregorio Werner; Partes 8, Heiligenkreuz im Wienerwald (A-HE)*.

15 Richter, *Der Melodienbestand*, 13 (prevod citata M. Barbo).

16 Barbo, »Cantual'«.

praznikih,<sup>17</sup> je pozneje figuralna glasba vse bolj prevladovala. Vendarle sta bila, kot meni Richter, oba sloga v večini provinc prisotna drug ob drugem vse do izteka 18. stoletja.<sup>18</sup>

Prav tako ni mogoče začrtati jasne ločnice med figuralno mašo in tipično frančiškansko *misso choralis*, kar bi lahko rekli tudi za maše na različne gregorijanske *cantuse firmuse* ali cerkvene pesmi.<sup>19</sup> Kot ugotavlja tudi Richter, je v pesmaricah mogoče najti melodije brez orgelske spremljave, notirane v enakih notnih vrednostih, vendar to ne pomeni nujno, da gre za koralni napev. Enako namreč velja obratno: dokaj pogosti so namreč tudi koralni spevi z ritmizirano podobo in orgelsko spremljavo.<sup>20</sup>

Obdelava koral je bila tako pogosto močno podobna drugim skladbam, zbranim v takih rokopisnih knjigah. V prvem obdobju oblikovanja tovrstnih pesmaric je prihajalo do procesa, ki ni bil značilen le za frančiškanski repertoar, temveč za cerkveno glasbo na prehodu iz 17. v 18. stoletje nasploh. Po Richterjevem mnenju je prav uporaba gregorijanskih spevov sprožala proces prevzemanja in predelovanja različnih melodij, pri čemer je avtor lahko malenkostno spreminjal vzorec.<sup>21</sup> Najbolj običajen način tovrstne predelave gregorijanskih melodij je bilo njihovo ritmiziranje. Poleg tega je koralni spev praviloma vpet v podoben generalbasovski kontekst kot druge skladbe, s čimer mu je bilo dano povsem jasno tonalno, lahko tudi čisto moderno harmonsko ogrodje. To pa je odprlo koralu, odetemu v značilnosti sodobne ustvarjalne in izvajalske prakse, možnost sveže recepcije. Tovrsten postopek z ritmiziranjem in harmonskim tonalnim »preoblačenjem« koralnih melodij redno zasledimo tudi v slovenskih rokopisnih knjigah.

Med najpogostejšimi stavki gregorijanskih melodij srečamo *Te Deum*, ki je pogosto oblikovan tudi v ritmizirani varianti.<sup>22</sup> Široko razširjena je tudi novoveška antifona *Tota pulchra es Maria*, za katero je značilna t. i. »novogregorijanska melodija«,<sup>23</sup> ki jo srečamo skorajda v vseh frančiškanskih virih 17. in 18. stoletja. Pogosto so ji podlagali tudi besedili *Totus amor es Francisce* in *Totus castus es Antoni*, v poklon dvema najpriljubljenjšima frančiškanskima svetnikoma, Frančišku in Antonu Padovanskemu. Skorajda v vseh rokopisih najdemo tudi antifone *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* in *Salve Regina*,<sup>24</sup> pogosto z različnimi variantami melodij. V nekaterih rokopisih dunajske province srečamo tudi antifono *Stella caeli*, ki je bila na

---

17 Richter, *Der Melodienbestand*, 14.

18 Prav tam, 13.

19 Prim. Kačič, »Mittleuropäische Kontexte«, 118.

20 Richter, *Der Melodienbestand*, 15.

21 Prav tam, 13.

22 Prav tam, 17.

23 Prav tam.

24 Prav tam, 18.

mestu ofertorija kot priprošnja za pomoč v času kuge ter tako uvrščena celo v mašni ordinarij.<sup>25</sup> Pozneje še vedno ostaja popularna, a je v 18. stoletju praviloma ne najdemo med stavki ordinarija. Do začetka 18. stoletja je antifono najti v srednjeevropskem prostoru v kar 51 melodičnih variantih, od katerih imata le dve gregorijanski izvor.<sup>26</sup>

## Rokopisne knjige in njihova glasbena podoba

Navkljub omenjenemu omejevanju repertoarja na posamezne province lahko v primerljivem obdobju prav prek značilnosti »franciškanske maše« ugotavljamo tudi nekakšne »čez-provincialne«<sup>27</sup> posebnosti glasbe v frančiškanskih samostanih, kot jih je sistematično analiziral in predstavil Kačič.<sup>28</sup> Omenili smo že skoraj brez izjeme anonimnost avtorjev skladb, ki velja za eno takih značilnosti.

Na izoblikovanje tovrstnega frančiškanskega repertoarja je vplivalo splošno kulturno ozračje in pastoralna doktrina, po kateri je bila posebna skrb posvečena duhovnim potrebam preprostejših ljudi, ki so jim bili frančiškanski ubožni redovi posebej blizu. To je vplivalo tudi na prizadevanja frančiškanov, da bi poglobljali vero s pomočjo petja občestva vernikov. Najbolj izrazito je temu ustrezala forma enoglasne melodične pevske linije ob harmonsko stabilni in funkcijsko prepoznavni orgelski spremljavi. Preprostost in neposrednost razširjenega glasbenega repertoarja sta bili tako na eni strani odraz estetskega normativnega sistema, oblikovanega znotraj ubožnega reda, ki je svojo glasbo videl predvsem v funkciji vsakodnevno uporabnega bogoslužja in učinkovitega pastoralnega delovanja med preprostim ljudstvom. Poleg tega pa je dejstvo, da so rokopisi krožili praviloma ne samo znotraj istega reda, temveč tudi zgolj znotraj province, dodatno vplivalo na oblikovanje samosvojega repertoarja, ki ga je poleg ožjega izbora skladb pogosto omejevalo tudi skromnejše kompozicijsko znanje, kar je seveda dodatno vplivalo na mestoma preprostejši slog.

Iz teh hotenj in možnosti se je tako razvila t. i. »franciškanska maša« (*missa franciscanorum* oz. *missa francescana*) kot krovni pojem za liturgično glasbo znotraj frančiškanskih samostanov. Z njo so se ustvarjalci na eni strani približevali okusu preprostejših ljudi, obenem pa tudi razmeroma skopim ustvarjalnim in izvajalskim možnostim glasbenikom zlasti na podeželju in v manjših cerkvenih središčih. Zaradi svoje uporabnosti in prikupnosti se je tovrstna praksa močno razširila, saj je versko občestvo najširše in najmočnejše nagovarjala. Tako lahko pritrđimo mnenju, da je ravno frančiškanska glasba najpomembne-

25 Prav tam.

26 Prav tam, 19.

27 Radovan Škrjanc, »Franciškanske korne knjige v Novem mestu iz 18. stoletja«, *De musica disserenda* 10, št. 2 (2014): 68.

28 Ladislav Kačič, »Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert«, *Studia musicologica* 33 (1991): 5–6.



je vplivala na nastanek in širok razmah podeželske cerkvene glasbene prakse na področju Srednje Evrope sredi 18. stoletja,<sup>29</sup> saj lahko tudi za slovenske dežele ugotovimo, da je v omenjenem obdobju »franciškanska maša« postala osrednja glasbena zvrst cerkvenoglasbenega repertoarja.

Ena od splošnih značilnosti francišksanske glasbe je tudi dejstvo, da je tovrstni repertoar značilno krožil skoraj izključno prek prepisov in ne tiskov, kot poudarja tudi Škrjanc.<sup>30</sup> Prepisi so bili poleg svoje cenejše oblike bolj primerni predvsem zato, ker so vsakemu samostanu oz. njegovemu organistu omogočili oblikovanje njemu najbolj ustreznega glasbenega repertoarja, ki je ustrezal specifičnim liturgičnim potrebam in željam, obenem pa tudi estetskim merilom in tehničnim zmožnostim. To je tudi najbolj verjeten razlog, zakaj se je ob nedvomni seznanjenosti z repertoarjem, ki se je oblikoval v širšem evropskem prostoru, vsaka od takih pesmaric oz. knjig vendarle razlikovala od drugih, tako po vsebini kot po obsegu, izvajalskih značilnostih, zahtevnosti idr.

Že vse od 17. stoletja naprej so bile v rabi rokopisne pesmarice, ki so vsebovale večinoma mašni ordinarij (z rekvijemi), litanije, antifone (še posebno Marijine antifone), himne, včasih tudi druge pesmi v latinščini ali ljudskih jezikih.<sup>31</sup> Te pesmarice so bile pogosto večjega formata (40x50 cm), da je lahko iz njih pelo pet do šest pevcev.

V 18. stoletju pa sta se zlasti na podeželju in v manjših mestnih središčih njihova funkcija in z njo zunanja podoba postopoma spremenili. Namenjene so postale le ozkemu krogu izvajalcev, praviloma le organistu, pa morda posameznim pevcem in priložnostnim instrumentalistom, medtem ko je bilo sodelovanje večjega občestva omejeno na posamezne vzklike ali enostavnejše melodične speve, ki jih je bilo mogoče memorirati. Rokopisne knjižice so postajale manjše, včasih ob izrazitejših specifikah katerega od manuproprijev tudi težje berljive. Razlog, da so z zmanjševanjem formata sledili potrebam, je tičal tudi v tem, da so manjši formati poleg čisto uporabne funkcije prinašali tudi manjšo ceno notnega papirja in prepisovanja. V tej obliki se je ohranila večina ohranjenih pesmaric francišksanskih samostanov na Kranjskem. Take rokopisne knjige so s svojo priročnostjo pomenile uporaben bogoslužni pripomoček, z njimi pa je krožil in se ohranjal najbolj uporaben repertoar. S pomočjo rokopisnih knjig so se pevci oz. občestvo vernikov učili novih spevov, obenem pa so jih uporabljali pri vsakdanjem bogoslužju: iz njih so peli, speve so spremljali z zapisano orgelsko spremljavo, občasno pa so petju in orgljanju pridružili tudi katerega od drugih instrumentov.

Ena najbolj izpostavljenih značilnosti tovrstnih rokopisnih knjig oz. celotnega francišksanskega repertoarja tega obdobja je t. i. klavirski zapis, ki ga

---

29 Škrjanc, »Francišksanske korne knjige«, 66.

30 Prav tam.

31 Richter, *Der Melodienbestand*, 14.

srečamo tudi pri obravnavanih frančiškanskih rokopisih na naših tleh. Gre za dvolinijski glasbeni zapis, pri katerem je v spodnjem črtovju zapisan tipični generalbasovski part z dodanimi številkami na ključnih mestih, s čimer je označena pri izvedbi improvizirana harmonska spremljava. Nad njim je postavljen enoglasni vokalni part s podstavljenim besedilom. Enoglasje se izjemoma razvije v dvoglasje ali nakazuje občasne kratke instrumentalne vložke. Gre torej za tipično prakso spremljanja enoglasnega petja zbranega občestva oz. zbora v izmenjavi s solisti ob orgelski spremljavi. Na nekaterih mestih, a le za kratek čas, se vokalna melodija prekine, pri čemer je očitno organist delno improviziral vmesne instrumentalne vložke. Kot smo pokazali že na drugem mestu,<sup>32</sup> je ponekod tak instrumentalni part z izrazito melodično linijo celo izpisan ali pa v redkih primerih nakazuje izvedbo s kakšnim drugim instrumentom – praviloma gre za eno, zelo redko dve violini.<sup>33</sup>

Kot ugotavlja tudi Škrjanc, pa okleščena instrumentalna spremljava ob pevskem glasu ne pomeni, da izvedbe niso mogli priložnostno bogatiti tudi drugi instrumenti z denimo *colla parte* spremljavo dveh godal ali ob improviziranju pihal.<sup>34</sup> Pri tem meni, da gre v primerih, ko skromnejšo vlogo godal zamenjujejo izrazitejši in koncertantno izoblikovani samostojni parti, za poznejšo tendenco, ki naj bi načelo koncertantnosti v »drugi polovici 18. stoletja [razširila] tudi v bolj poljudno cerkveno glasbo tistega obdobja na območju južnonemških in habsburških dežel.«<sup>35</sup> Nedvomno je to lahko eden od pomembnih razlogov za spremembo pomena instrumentalne zasedbe pri izvedbi tovrstnih del, ki se odraža tudi v teksturi notnega zapisa. Obenem pa bi lahko domnevali, da je bila manjša prisotnost instrumentov v nekaterih rokopisnih knjigah tudi posledica skromnejših izvedbenih pogojev v določenih samostanskih hišah, zlasti na podeželju ali v manjših mestnih središčih.

V obravnavanih rokopisnih knjigah na slovenskem ozemlju pogosto najdemo tudi oznako za rezponzorialno menjavo med solistom in zborom s kriticama *S.* [*solī*] in *T.* [*tutti*], čeprav praviloma v obeh primerih v enoglasnem stavku. Tovrstne oznake so pogostejše v oblikah, v katerih je bil tak način petja del običajne izvajalske prakse, denimo v menjavi litanijskih vzklikov in odgovorov. Povsem verjetno se zdi, da so tako peli, tudi če v rokopisih to ni bilo izrecno označeno. Opaziti je mogoče, da je na nekaterih mestih solistični part tudi izraziteje bolj zahteven, živahen in melizmatsko okrašen, kar nakazuje, da so tovrstne (solistične) odseke peli spretnejši pevci. Možno bi bilo, da so jih na skromnejših cerkvenih korih lahko izvajali kar organisti sami. V rokopisni knjigi Ms. mus. 93, ki bo obravnavana v nadaljevanju, je pri nekaterih kompozicijsko in izvedbeno ambicioznejših skladbah v tovrstnih menjavah med *solī* in

32 Barbo, »Cantual'«.

33 Škrjanc, »Francišksanske korne knjige«, 69.

34 Prav tam.

35 Prav tam, 71.

*tutti* najti v solističnem partu (in zgolj le tu) sicer redko dvoglasje. Tudi to kaže na to, da sta v takih primerih solistično nastopila glasovno in interpretativno spretnejša pevec.

Za razliko od prakse mogočnejših samostanov večjih centrov, kjer je bilo na voljo več pevcev in celo več instrumentalistov, slovenske rokopisne knjige tovrstnih obsežnejših izvajalskih korpusov ne predvidevajo. Tako tudi ne zasledimo posebnih glasovnih zvezkov ali separatov s parti, ki bi bili namenjeni razširjenemu izvajalskemu korpusu. Kot smo ugotavljali že na drugem mestu, obravnavane rokopisne knjige prav tako niso mogle biti namenjene petju večjega zbora, saj je bil zapis za tako rabo daleč premajhen in preslabo čitljiv.<sup>36</sup>

Izvedba je torej morala sloneti na predpostavki, da se bodo pevci zbora oz. zbrano občestvo pri bogoslužju speve (lahko) naučili na pamet. Tudi zato je bilo verjetneje njihovo sodelovanje omejeno najprej na petje krajših litanjskih vzklikov ali pa psalmskih verzov po različnih psalmovih tonih, medtem ko je antifone in zahtevnejše himne pel solist oz. v izjemnih primerih duet bolj izvežbanih pevcev. Izjeme so bile nekatere antifone, himne, sekvence ipd. iz splošno znanega koralnega repertoarja, ki so se jih redovniki naučili v obdobju svoje redovne formacije. Verjetneje je tudi, da je zbrano občestvo franciškanskih bratov in vernikov pri bogoslužju sodelovalo tudi pri petju melodično spevnejših himen ali različnih duhovnih pesmi v ljudskih jeziki.

Izrazita tonalna spremljava ter razmeroma moderne harmonije, ki prevladujejo v teh pesmaricah, so brez dvoma služile tudi priličenju včasih že nekoliko tujega modalnega sveta koralnega in sorodnega repertoarja okusu in občutku redovnega bratstva ter vernikov 18. stoletja, s tem pa lažjemu memoriranju in usvajanju različnih melodij. Ne nazadnje pa je tudi to lahko eden od razlogov za bržkone zavestno odločitev za preprostejše, dostopnejše speve, ki označujejo izbrani franciškanski repertoar.

## **Primerjava slovenskih rokopisnih knjig**

Že pred časom je Radovan Škrjanc opravil skrbno in natančno analizo osmih rokopisnih knjig iz 18. stoletja, hranjenih v novomeškem franciškanskem samostanu.<sup>37</sup> Gre za značilne primerke rokopisnih pesmaric, kot so se v prepisih ohranjale v različnih franciškanskih samostanih tega obdobja. Pri tem je ugotovil določeno povezavo med njimi, kar kaže na njihovo smiselno urejevanje in dopolnjevanje, obenem pa potrjuje tudi že omenjeno prehajanje repertoarja zlasti znotraj meja province. Specifični manupropriji, ki se ponavljajo v pesmaricah različnih samostanov, kažejo tudi na repertoarno dopolnjevanje in povezovanje med samostani, zlasti seveda tistimi, znotraj katerih je krožilo redovno bratstvo. Obenem nekatere vsebinske karakteristike in že izpostavljene značilnosti potrjujejo dejstvo, da

---

36 Barbo, »Cantual«, 261.

37 Škrjanc, »Franciškanske«.

je bila tudi v okviru posameznih provinc živa zavest o primerljivosti s sočasnim gradivom znotraj širšega srednjeevropskega prostora. Kljub razmeroma precejšnji geografski oddaljenosti je tako mogoče ugotoviti precejšnje ujemanje repertoarja frančiškanskih rokopisov oz. t. i. *opus franciscanorum* samostanov na naših tleh<sup>38</sup> s primerljivim gradivom v literaturi že podrobneje obravnavanih slovaških, madžarskih, hrvaških ali bosanskih frančiškanov.<sup>39</sup>

Pri analizi tukajšnjega repertoarja je vsekakor treba poudariti Škrjančevo ugotovitev, da je v 18. stoletju glasba znotraj Province sv. Križa, ki je združevala frančiškane na Kranjskem s hrvaškimi frančiškani, doživela izjemen razcvet.<sup>40</sup> To nedvomno dokazuje tudi obstoj in skrbna sestavljenost omenjenih rokopisnih knjig, v katerih zasledimo značilen frančiškanski repertoar. Za frančiškanski samostan v Novem mestu je za razliko od drugih manjših samostanov s skromnejšim gradivom<sup>41</sup> značilno, da so kljub načelnemu ujemanju s sorodnimi *cantuali* posamezne knjige vendarle vsebinsko precej raznolike, če odmislimo dejstvo, da gre pogosto tudi za razlike v manuproprijih, vodnih tiskih, glasbenih slogovnih potezah ipd. Vse to kaže, kot je prepričljivo potrdil že Škrjanc,<sup>42</sup> da so knjige nastale v različnih časovnih obdobjih.

Iz razlik v vsebini posameznih zvezkov, ki so sicer v določeni meri vsak zase tematsko precej zaokroženi, bi lahko sklepali, da je koncipiranje posameznih rokopisnih knjig vodil premislek o njihovi funkciji znotraj vsakodnevnega oz. celoletnega bogoslužnega ciklusa. Prav zato se zdi podrobnejša primerjava med posameznimi rokopisnimi knjigami novomeških frančiškanov posebej uporabna in zgovorna tudi za razumevanje koncipiranja rokopisne knjige, ki se ji posvečamo v pričujoči razpravi. Pri tem lahko sledimo Škrjančevemu skrbnemu popisu.<sup>43</sup>

Izrazito vsebinsko enovitost kaže tako rokopis Ms. mus. 90. V njem so skoraj izključno zbrane Marijine antifone in himne, med njimi *Salve Regina*, *Regina coeli*, *Ave Virgo gloriosa*, *Ave Regina coelorum*, *Stabat Mater*, *Salve Mater*

38 Barbo, »Cantual'«, 260.

39 Zdravko Blažeković, »The Music Repertoire of the Franciscan Provincia Bosnae Argentinae and the Provincia Sancti Joannis a Capistrano, in Slavonia in the Eighteenth and Nineteenth Centuries«, *TheMA – Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts* 8, št. 1–2 (2019): 1–29; Friederike Grasemann, »Die Franziskanermesse des 17. und 18. Jahrhunderts«, *Studien zur Musikwissenschaft* 27 (1966): 72–124; Kačić, »Opus franciscanum«; Kačić, »Missa franciscana«; Ladislav Kačić, »Mehrstimmiger Gesang der Franziskaner in Mitteleuropa im 17. Jahrhundert«, *Slovenská hudba* 22, št. 3–4 (1996): 450–454; Richter, *Der Melodienbestand*; Radovan Škrjanc, »Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji«, *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 141–165; Radovan Škrjanc, »Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji (2. del)«, *De musica disserenda* 2, št. 1 (2006), 31–60; Radovan Škrjanc, »Novo v poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji«, *De musica disserenda* 4, št. 2 (2008): 87–104.

40 Škrjanc, »Frančiškanske korne knjige«, 65.

41 Barbo, »Cantual'«.

42 Škrjanc, »Frančiškanske korne knjige«.

43 Prav tam.

*pietatis* ... V številnih primerih najdemo tudi več različnih uglasbitev istih besedil, pogosto tudi v različnih tonalitetah. Razen redkih izjem (*O mi Jesu amate*, *Peccavi Domino sum indignus*, *Popule meus quid feci tibi*, *Salve Jesu pastor bone*) gre torej za vsebinsko enovit in razmeroma sklenjen repertoar.

Podobno velja za rokopis Ms. mus. 91. V njem najdemo predvsem številne litanije ter z Marijinim čiščenjem povezane uglasbitve besedila *Tota pulchra*, ki so jo peli pri litanijah. Poleg tega je rokopisu pridruženih še nekaj spevov *Alma redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina coeli* in *Salve Regina*. Na koncu je v pesmarici dodan še rekvijem, ki kot nekašen tujek izstopa iz konteksta. Vsiljuje se misel, da je bil dodan pozneje, da bi tako prepisovalec oz. kompilator zvezka izkoristil še vezani papir, ki mu je bil na voljo, ter vstavil na to mesto skladbo, ki je zaradi popolnitve drugih knjig drugam ni bilo mogoče umestiti. Da gre za precej verjetno prakso, je pokazala tudi analiza brežiškega rokopisa.<sup>44</sup>

Rokopisna knjiga Ms. mus. 92 prinaša različne himne za posamezne praznike cerkvenega leta, tako na čast Marije kot drugih svetnikov. V rokopisih Ms. mus. 94 in Ms. mus. 246 so zbrane skoraj izključno maše, medtem ko zasledimo v rokopisu Ms. mus. 245 poleg tega še različne litanije in več uglasbitev *Tantum ergo*. Ta rokopis je tudi edini, ki izrecno vsebuje poleg vokalnega parta mestoma še tudi instrumentalne glasove.<sup>45</sup> Poleg tega ta rokopisna knjiga tudi po nekaterih značilnih potezah rokopisa morda še najbolj izrazito odstopa od drugih del. Škrjanc zapis tudi zaradi t. i. »rokokojskih orgel« povezuje z značilnimi potezami cerkvene glasbe sredine in druge polovice 18. stoletja v avstrijskih in drugih južnonemških katoliških deželah ter rokopis označi za najmlajšega med vsemi novomeškimi franciškanskih rokopisnimi knjigami.<sup>46</sup>

Vsebinsko najbolj pisan je rokopis Ms. mus. 247, ki je posebej izrazito podoben brežiškemu *cantualu*, kot smo pokazali že drugje.<sup>47</sup>

Navedeno potrjuje tezo, ki jo je nakazal že Škrjanc, da so bile posamezne knjige povezane z drugimi v večjo celoto, zato jih je tudi treba razumeti v tem kontekstu. Pri tem je izpostavil dva para knjig, Ms. mus. 91 in 94 ter Ms. mus. 246 in 247. Vendarle bi bilo mogoče celo predpostaviti, da so se na tovrsten način med seboj dopolnjevale tudi druge knjige ali pa kar celoten korpus rokopisnih knjig novomeškega franciškanskega samostana (oz. njegov pretežni del), pa četudi morda ni bil izvorno povsem načrtovan kot tak in čeprav ni nastajal hkrati, ampak v širšem časovnem obdobju. Notranja homogenost posameznih zvezkov, hkrati pa vsebinska pisanost in raznolikost celotne zbirke izkazujejo precej verjetno premišljeno težnjo po (postopni) dopolnitvi in končni izpolnitvi repertoarja najpomembnejših spevov dnevnega bogoslužja oz. celotnega cikla cerkvenega leta franciškanov v Novem mestu.

44 Barbo, »Cantual'«, 263–264.

45 Škrjanc, »Franciškanske«, 70.

46 Prav tam, 72.

47 Barbo, »Cantual'«, 269.

## Vsebinska analiza novomeškega rokopisa Ms. mus. 93

Med vsemi rokopisnimi knjigami po jasni in pregledni zasnovi, vsebinski zaokroženosti in raznolikosti, zmerno modernem tonalnem harmonskem stavku ter v celoti po ves čas enakem, čistopisno natančnem in lepo berljivem rokopisu izstopa rokopisni *cantual* Ms. mus. 93. Vsebinsko raznolik, hkrati pa glasbeno pester in zanimiv ponuja dragocen uvid v glasbeno življenje frančiškanskih samostanov pri nas in s tem odstrinja tudi širšo podobo glasbenega ustvarjanja in poustvarjalnih možnosti slovenskih dežel v navedenem obdobju. S svojo ne le funkcionalno bogoslužno naravnostjo, temveč tudi z izpostavljeno estetsko vrednostjo pomeni dragocen dokument v veliki meri tudi v širšem srednjeevropskem prostoru doslej spregledanega in pozabljenega repertoarja.

Škrjanc sam sicer njegov izvor označuje za »bolj nejasen«. <sup>48</sup> V njem namreč najdemo slogovno različna dela, raznolika tudi po izvajalskih zahtevah in kompozicijski izčiščenosti, v čemer lahko po Škrjancu razbiramo značilnosti »vseh treh omenjenih slogovnih obdobjih frančiškanske glasbe«, torej od tiste s konca 17. stoletja do značilnosti glasbe prve polovice 18. stoletja in elementov tretjega sloga druge polovice 18. stoletja. <sup>49</sup> Dejansko je knjiga delo enega samega prepisovalca, pri čemer je glede na spremembe v pisavi vendarle mogoče sklepati, da je nastajala daljše obdobje.

Vsekakor je za datacijo nastanka rokopisa pomembno dejstvo, da v njem najdemo vodno znamenje »konjička« koroškega izdelovalca papirja Georga Tengga iz okoli leta 1771. <sup>50</sup> To bi torej lahko bil tudi najbolj zgodnji možni datum nastanka rokopisa. Ta je tako bržkone vendarle začel nastajati nekoliko pozneje, glede na vse zapisano pa je bil dokončan verjetno še kakšno desetletje pozneje. Da bi ga lahko umestili v iztek 18. stoletja, potrjujejo tudi določene glasbene značilnosti, zlasti generalbasovske spremljave, v kateri se kažejo razmeroma moderne harmonske zveze v okviru klasicistično trdne funkcijske osnove in formalne periodičnosti, kakršno mestoma zaznamo celo v ritmiziranju korala. Tako bi navedeni rokopis lahko datirali kot enega najmlajših v omenjeni novomeški zbirki rokopisnih knjig.

Škrjanc v svoji analizi poudari, da knjiga vsebuje »vse vrste spevov«, značilne za t. i. *opus franciscanum* tega obdobja, in meni, da gre verjetno za »zbirko skladb in večglasnih spevov, prepisanih v različnem času iz več različno starih frančiškanskih rokopisnih knjig«. <sup>51</sup> Nedvomno postopen nastanek rokopisa in v veliki meri čistopisno skrben zapis posredno dokazujeta, da je rokopisna knjiga nastala na podlagi prepisov vira ali raje virov, iz katerih je avtor rokopisa črpal in postopoma dopolnjeval repertoar, primeren za izvedbo na novomeškem

48 Škrjanc, »Franciškanske korne knjige«, 77.

49 Prav tam.

50 Prav tam.

51 Prav tam, 78.

koru. Opazne so številne povezave z drugimi rokopisi, zlasti že drugje omenjena povezava z brežiškim *cantualom*.<sup>52</sup> Slednji se zdi tudi eden od možnih virov za obravnavano kompilacijo. Da ni moglo biti obratno, lahko sklepamo tudi zato, ker je v primerjavi z brežiškim rokopisom novomeški manuproprj mnogo bolj skrbno izdelan, čeprav vendar nekatere informacije, ki jih zasledimo v vsaj navidez bolj površnem brežiškem rokopisu, v novomeškem prepisu manjkajo. Poleg nekaterih generalbasovskih označb je to zlasti očitno v opuščanju naslovov mašnih ciklusov. Glede na očitno skrbnost novomeškega prepisovalca bi v primeru, da bi šlo v obeh primerih za prepis iz nekega tretjega skupnega vira, pričakovali v novomeškem rokopisu kvečjemu več informacij in predvsem bolj skrben zapis, kot ga ponuja brežiška pesmarica.

Obe rokopisni knjigi sta si zares podobni tudi po precejšnjem obsegu in vsebinski pestrosti repertoarja, ki ga zajemata. Pa vendar je v tem smislu brežiški *cantual* vsebinsko bolj raznolik in ponuja pestro podobo gradiva, uporabnega za najrazličnejše bogoslužne priložnosti. Za razliko od tega pa se ob podrobnejši analizi Ms. mus. 93 pokaže v repertoarnem smislu manj celovit in bolj ozko zasnovan. Tako se zdi, da je predstavljal predvsem dopolnilo repertoarja, ki so ga za samostansko glasbo vsebovale že druge rokopisne knjige.

Rokopis se začinja z navedbo psalmovih tonov in ob tem z začetki besedil nekaterih psalmov ponuja nekaj značilnih primerov njihovega petja znotraj oficija. V tem lahko zaznamo tudi pedagoško funkcijo manuskripta, ki je bil očitno vsaj deloma zasnovan kot priročnik za poučevanje osnov petja za bogoslužno rabo. Morda so v določeni meri temu namenjeni celo navedki nekaterih najbolj razširjenih in najbolj uporabnih koralnih napevov, harmoniziranih na sodoben način, deloma tudi v ritmiziranih vrednostih. Rokopisna knjiga tako ponuja izbor osrednjih spevov, ki spremljajo dnevni in letni cikel petja pri bogoslužju v samostanu. V njej tako najdemo himne in antifone za različne praznike, posebno obsežen del pa tvorijo maše skupaj z rekvijemi, s katerimi se pesmarica sklene.

Jasno je, da se s tem glavni repertoar petja pri bogoslužju frančiškanov ne izčrpa. Tako je očitno dejstvo, da v obravnavani rokopisni knjigi ne srečamo številnih cerkvenih pesmi, ki so jih frančiškani brez dvoma prav tako prepevali med liturgijo, pa tudi ne številnih drugih spevov, ki so sodili v vsakdnevno molitveno opravilo redovnikov in jih zasledimo v drugih omenjenih pesmaricah oziroma v rokopisnih knjigah drugih redovnih hiš.

Če ga primerjamo z brežiškim *cantualom*, lahko že na prvi pogled vidimo, da vsebuje brežiški rokopis bistveno manj ciklusov mašnega ordinarija, zato pa za razliko od novomeškega rokopisa prinaša različne litanije, pa ne nazadnje tudi cerkvene pesmi v nemščini in celo hrvaščini. V določeni meri lahko take vrste gradivo zasledimo v novomeški frančiškanski rokopisni zbirki Ms.

---

52 Barbo, »'Cantual'«, 269.

mus. 247, ki tako torej svojevrstno dopolnjuje novomeško pesmarico na način, kakršnega srečamo v zaokroženi podobi pri brežiškem *cantualu*. V navedeni luči se zdi torej brežiški *cantual* kot nekakšen zgoščen izvleček najbolj priljubljenega in uporabnega repertoarja, ki je bil novomeškimi frančiškani sicer na voljo v omenjenih dveh ali pa celo več različnih pesmaricah.

Vsekakor tudi za rokopis Ms. mus. 93 veljajo splošne značilnosti, ki jih najdemo v širšem prostoru v povezavi z repertoarjem t. i. *opus franciscanorum* repertoarjem. Gre za tipično rokopisno knjigo, izdelano v rokopisu, ki v vsej knjigi ostaja isti, četudi nastane morda v različnem časovnem obdobju. Vse skladbe so zapisane v značilnem dvolinijskem sistemu z vokalnim glasom, ki ga spremlja part generalnega basa. Prav tako so vse skladbe enoglasne. Izjeme so ponekod označeni solistični odseki, ki so mestoma bolj virtuozni in v redkih primerih tudi dvoglasni. Le na nekaj mestih je srečati krajše instrumentalne medigre, ki bi jih lahko izvajali poleg orgel tudi s katerim drugim instrumentom. Prav tako so vse skladbe anonimne, v naslovih niti ne najdemo v nekaterih drugih rokopisnih knjigah včasih naznačenih naslovov posameznih skladb oz. mašnih ciklusov.

Na začetku rokopisa so navedeni najprej psalmovi toni, po vrsti, kot jih še v sodobnem času npr. navaja *Liber usualis*. Vzorec izvajanja posameznih psalmovih tonov je povezan z nekaterimi izbranimi svetopisemskimi besedili. Rokopisna knjiga tako na razumljiv način s ponujenimi primeri uvaja pevce v koralno petje zlasti znotraj oficija. Tako si sledijo:

- 1. psalmov ton: *Dixit Dominus Domino meo*
- 2. psalmov ton: *Confitebor tibi Domine*
- 3. psalmov ton: *Beatus Vir qui timet Dominum*
- 4. psalmov ton: *Laudate pueri Dominum*
- 5. psalmov ton: *Laudate Dominum omnes gentes*
- 6. psalmov ton: *Magnificat*
- 7. psalmov ton: *Magnificat*
- 8. psalmov ton: *Magnificat*
- *tonus peregrinus: In exitu Israel*

Navedene modele bi lahko razumeli torej kot pripomoček pri učenju in kot oporo pri memoriranju oz. izvedbi vsakdanjega bogoslužnega opravila frančiškanskih bratov. Navedbi psalmovih tonov sledi *Te Deum laudamus*, prav tako redni del oficijskega bogoslužja, pri čemer enoglasnemu spevu sledi oštevilčena basovska spremljava, ki je navkljub izhodiščni modalni osnovi povsem jasno sodobno tonalno koncipirana. K sodobnejšemu občutku svoje prispeva tudi izraziteje ritmiziran zapis koralnih psalmovih tonov, zapisanih v polovinkah, včasih tudi punktiranih. Poleg tega srečamo tudi četrтинke ali celinke, vendarle zunaj trdne in nespremenljive metrične opredelitve s taktnicami. Na začetku zapisan metrični znak C tako bolj opredeljuje osnovni ritmični pulz kot metrični okvir.



Sledijo himnusi oz. himne za posamezne praznike in svetniške godove znotraj cerkvenega leta, pri čemer imajo posebno mesto seveda frančiškanski svetniki na čelu s sv. Frančiškom in sv. Klaro. Rokopis navaja koralne himne, ki so znova ritmizirane v polovinkah, mestoma punktiranih in okrašenih z dodanimi četrtnkami in celinkami, a brez stalnega metričnega okvira. Navedba koralna ostaja torej običajno v mejah ritmično nevtralnega zapisa ob le rahlih ritmičnih variiranjih ter podaljšanjem fraz ob sklepah verzov ali spevov, kjer polovinke zamenjujejo celinke. Poleg tega je mogoče zaznati tudi jasno tonalno harmonsko spremljavo v podobi oštevilčenega basa.

Najprej najdemo himno *Exultet orbis gaudiis*, ki je v rabi običajno pri večernicah ali hvalnicah za praznike apostolov ali evangelistov zunaj velikonočnega obdobja. Himno, kot jo navaja rokopis, najdemo tudi v *Liber usualis*.<sup>53</sup> Del običajnega koralnega repertoarja je tudi himna na čast enega mučenca, *Deus tuorum militum*.<sup>54</sup> Sledi himna *Sanctoru [sic!] meritis*, ki je v uporabi pri praznovanju praznikov več mučencev, sv. Jožefa in angelov. Za tem najdemo himne *Iste Confessor*, *Jesu corona Virginum* (za praznike na čast devic) in *Caelestis urbs Jerusalem*, pa himno za Marijine praznike *Ave maris stella* in adventno *Creator alme syderum [sic!]*. Posebej zanimiva je obdelava slednje, pri kateri je napev prav tako vzet iz koralnega repertoarja,<sup>55</sup> a je ritmiziran in zapisan znotraj taktne v 6/8 metrumu (na začetku črtovja je sicer zapisan 3/8 metrum), ki glasbeno podpre izraziti poetski metrum izbrane himne. Pesem ob izraziti Es-durovski spremljavi v generalnem basu dobi tako izraziti tonalni pridih in značilen sodobni izraz (str. 7).

Adventni sledi božična himna *Jesu Redemptor omnium*, ki je znova vzeta iz koralnega repertoarja,<sup>56</sup> za njo pa trikraljevska *Crudelis Herodes*.<sup>57</sup> Tej sledita postni himnus *Audi benigne Conditor*, pa *Vexilla regis*, nato velikonočna himna *Ad regias Agni dapes*, za njo vnebovzeta *Salutis humanae Sator*, pa binkoštna *Veni Creator Spiritus*, za njo pa *Jam Sol recedit* za praznik Sv. Trojice in za sobotno bogoslužje. Sledi še nekaj zanimivih himen, tako *Lucis Creator optime* in *En gratulemur hodie* za praznik svetega Antona iz Padove, priljubljenega frančiškanskega svetnika. Zanimiva je tudi himna *Laeta devote* za praznik danes sicer precej pozabljenega sv. Paskala (Bajlona), še enega iz vrste frančiškanskih svetnikov. Gre za razmeroma novejšega svetnika iz 16. stoletja, zato temu ustreza tudi izrazitejša enakomerna metrična ritmizacija speva.

53 *The Liber Usualis: With Introduction and Rubrics in English*, ur. benediktinci iz Solesmesa (Tournai in New York, NY: Desclee & Co., 1961), 1115.

54 *The Liber Usualis*, 1127.

55 Prav tam, 324.

56 Prav tam, 365.

57 Nekoliko spremenjen napev navaja *The Liber Usualis*, 465.



Notni primer 1: Ritmizirana adventna himna *Creator alme syderum*, str. 7.<sup>58</sup>

Rokopisna knjiga prinaša tudi himni za praznik svetega Frančiška (*Decus morum dux Minorum*) in svete Klare (*Concinat plebs fidelium*), ki sta običajna v frančiškanskih antifonarjih. V nadaljevanju najdemo še himno *Decora lux atque caeli*, pa *Tibi Christe Splendor Patris* za praznik sv. Rafaela. V rokopisu navedena himna *Te Splendor et virtus Patris*, namenjena praznovanju godu sv. Mihaela, se razlikuje od melodično bolj okrašenega napeva z istim besedilom v čast prikazovanja sv. Mihaela. Sledi še himna za praznik sv. Petra v verigah (*Miris modis repente*) in posvetitve katedrale sv. Petra (*Quodcunque in orbe nexibus*). Vse omenjene himne ponavljajo najbolj razširjene koralne vzorce, od katerih pa se, kot je bilo tudi sicer običajno, v podrobnostih lahko oddaljujejo.

Rokopis se nadaljuje z navedbo še dveh znamenitih koralnih spevov, vstajenjsko marijansko antifono *Regina caeli* in adventnim spevom *Rorate coeli*. Oba speva imata na začetku zapisan *alla breve* metrum, ki pa ga v doslednejšem ritmiziranju znotraj taktnic ohranja zares le druga, ki na začetku oblikuje tudi jasen F-durovski harmonski stavek v generalnem basu. V nadaljevanju zasledimo tudi zanimivo menjavo *solo – tutti* ter končno ponovitev začetka z oznako »Rorate da capo«.

Za razliko od drugih podobnih rokopisnih pesmaric so v obravnavano rokopisno knjigo vključene le ene litanije, in sicer litanije sv. Antona. Tudi te so seveda značilne za Frančiškove redove, saj gre za enega najbolj priljubljenih zavetnikov serafskega reda. Litanije so napisane v preprostem D-duru v 3/2 metrumu z značilno menjavo *soli – tutti*. Litanijam je priključena sekvenca *Si quaeris miracula*, ki naj bi po izročilu nastala že neposredno po Antonovi smrti

58 Novo mesto, Knjižnica frančiškanskega samostana, Zbirka rokopisov: SI-Nf, Ms. Mus. 94, z dovoljenjem.

in je ohranjena v različnih variantah. Napev v novomeškem rokopisu se oddaljuje od koralne predloge in je delo poznejšega avtorja. Skladba je napisana v D-duru, jasno ritmizirana, tudi v njej srečamo menjavo *solis – tutti*. Odprto ostaja vprašanje, kako to, da so v rokopis vključene le te litanije.

V nadaljevanju sledijo tri uglasbitve *Tantum ergo* v D-duru, C-duru in G-duru, za tem pa še dve uglasbitvi *Stella Caeli extirpavit*, značilne francišksanske antifone proti kugi. Če je v mnogih francišksanskih rokopisih antifono mogoče najti vključeno v cikel mašnega ordinarija, vstavljeno med Credo in Sanctus, kar Kačič izpostavlja celo kot eno posebnosti t. i. maše v slogu *missa francescana*,<sup>59</sup> pa sta tu izvzeti iz mašnega ciklusa, kar bi morda prav tako lahko označevalo nekoliko mlajši datum rokopisa. Oba speva sta melodično in ritmično izrazita; prvi je v F-duru, drugi – še živahnejši ter krajši in kitično zasnovan – pa v C-duru.

Prazna stran najavlja sklop ciklusov mašnega ordinarija. Glede na obseg in težo mašnih uglasbitvev v primerjavi s prej omenjenimi spevi bi lahko rekli, da je prav na tem postavljeno glavno težišče obravnavane rokopisne knjige.

Kot je običajno v tovrstnih rokopisih, ki so varčevali s papirjem oz. prostorom, si sledijo mašni ciklusi drug za drugim brez prekinitev; včasih se nova maša začne celo na koncu prejšnje strani. Posamezni stavki so označeni le s poudarjenimi inicialkami, ki so ponekod zmerno okrašene, drugod pa le nekoliko odebeljene. Mašni stavki nimajo naslovov (izjemno redko najdemo pred začetkom besedila »Et in terra [...]« zapisan naslov Gloria), prav tako pa ni naslovov pred samimi ciklusi, čeprav so, kot lahko to razberemo iz sorodnih rokopisov, pri istih mašah, ki jih navaja novomeški rokopis, drugod bili znani in rabljeni. Kot je običajno za tovrsten francišksanski repertoar, ne najdemo pri nobeni od maš napisanega njihovega avtorja.

Tudi maše so napisane v dvoglasnem sistemu s spodnjim partom, ki prinaša *basso continuo*, zgornji part pa je namenjen pevskemu glasu (oz. glasovom). Maše so vse ritmizirane, tonalne, harmonsko dokaj moderne, nekatere obsežnejše in bolj razgibane, druge preproste in krajše. Ves čas prevladuje enoglasje, le redki solistični odseki so napisani v dvoglasju.

Nekaj mašnih ciklusov je enakih kot v sorodnem brežiškem *cantualu*, ki pa je po obsegu predstavljenega mašnega repertoarja vendarle skromnejši. In če je v brežiški rokopisni knjigi zaslediti različen rokopis več prepisovalcev, je pri novomeškem rokopisu opaziti roko le enega prepisovalca. Glede na jasnost, preglednost in natančnost bi rokopis lahko označili celo kot nekakšen »čistopis«, ki je brzkone nastal na podlagi nekega drugega rokopisa ali iz kompilacije več različnih rokopisov, iz katerih je prepisovalec črpal. Primerjava med rokopisi kaže, da je obravnavani novomeški rokopis zajemal iz tedaj popularnega repertoarja, ki je krožil ne le znotraj province, ampak tudi v francišksanskih samostanih širšega evropskega prostora.

---

59 Prim. Kačič, »Missa francescana«, 5–6.

Prva maša (str. 25–32) je enaka maši na čast sv. Adauca iz brežiškega *cantuala*.<sup>60</sup> Napisana je v C-duru, z *alla breve* oznako v Kyrie. Zanimivo je, da ima novomeški rokopis v generalnem basu, ki je sicer skoraj v celoti identičen brežiškemu, tu in tam nekoliko bolj natančne in podrobne številčne oznake, iz česar bi lahko sklepali, da je bil prepisovalec v tem primeru bolj spreten, v svojem zapisu pa zato bolj natančen in dosleden. V novomeškem rokopisu je srečati tudi popravke očitnih napak, ki jih sicer najdemo v brežiški varianti. Brežiški rokopis sklepa v navedeni maši Credo pri »homo factus est«, kar je znova ena od praks, ki jo najdemo v nekaterih mašnih ciklikih in seveda nekaterih rokopisih. Novomeški stavek nadaljuje z Adagio odlomkom »Crucifixus«, ki mu sledi razgiban Allegro del »Et resurrexit«. Kot je videti iz naslednjega mašnega ciklusa, je bilo mogoče za izvedbo pri bolj slovesnih mašah omenjene odlomke uporabljati tudi pri drugih uglasbitvah mašnega ordinarija oz. je en tak primer zadostoval za različne cikluse. Zgoščenost brežiškega rokopisa se kaže tudi v tem, da Sanctusu manjkata »Osanna« in Benedictus ter celo Agnus Dei, medtem ko so okrajšave pri novomeški varianti le v »manjkajočem« prepisu druge »Osanne« (namesto tega stoji »Osanna da capo«) ter prav tako pogostega navodila, naj se »Dona nobis« izvaja po vzorcu iz stavka Kyrie (»Dona nobis ut Kyrie«). Posebna zanimivost te maše je tudi, da je v celoti narejena na podlagi ene teme, pri čemer se tema iz stavka Kyrie ponovi nato še pri stavkih Gloria (»Et in terra«), Credo (»Patrem omnipotentem«), Sanctus in Agnus Dei.

Izjemno zanimiva je druga maša (str. 32–38), napisana v C-duru. Identična je z mašo z naslovom *Missa S. Liborij* iz brežiškega rokopisa.<sup>61</sup> Gre za zelo razgibano, živahno delo, potekajoče v osminkah in šestnajstinkah, polno harmonskih izmikov in kromatičnih menjalnih tonov, kar kaže na spretnega avtorja. Poleg tega je znova zaslediti motivično povezavo med stavki, tako se osnovni motiv z začetka stavka Kyrie ponovi tudi v stavkih Sanctus in Agnus Dei. Novomeški in brežiški zapis se razlikujeta le v redkih podrobnostih, pri čemer denimo posamezne generalbasovske oznake manjkajo zdaj pri enem, zdaj pri drugem rokopisu, kar bi kazalo na to, da sta morda oba prepisovalca celo črpala iz nekega povsem drugega vira. Prehajanje posameznih odlomkov stavkov med mašnimi cikliki odlično nakazuje tudi pristavek Credo, ko namesto odlomka »Crucifixus« sledi pripomba, naj ga pri izvedbi izvajalec vzame iz prejšnje maše (»Crucifixus ex prior Sacro accipiatur«) in ga, podobno kot torej stori brežiški prepisovalec, ne izpiše.

Tretja maša (str. 38–47) je večinoma enaka brežiški maši *Missa S. Raymundi*. Gre prav tako za razgibano delo v C-duru. Tudi tu je pri obeh rokopisih najti ponekod manjkajoče generalbasovske številke, morda tudi zato, ker res

60 Prim. Barbo, »'Cantual'«.

61 V nekaterih sodobnih rokopisih je mogoče najti mašo z istim naslovom (Dunaj, Hofmusikkapelle Wien – Archiv (A-Whmk), *Missa in C. Sancti Liborii*, HK.196, Wb 150), ki jo je napisal tedaj znani skladatelj Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809).

niso bile povsod povsem nujne. Znova pride do razlike med prepisovalcema pred odlomkom »Crucifixus«. V novomeškem rokopisu pride do tonalnega preskoka in skladba na tem mestu modulira v c-mol, ob koncu pa se nato vrne v C-dur. Novomeška varianta je harmonsko razgibana in bogata, pestreje je napisana generalbasovska spremljava, celoten sklepni del pa je tudi nekoliko daljši. To morda lahko kaže na določeno večjo spretnost izvajalca (oz. izvajalcev) v novomeškem primeru. Na drugi strani pa brežiški rokopis ponuja »Crucifixus«, ki ga sicer najdemo v novomeški »prvi« maši (torej brežiški maši na čast. sv. Adaucta), a je v brežiškem zapisu v isti maši »manjkal«. Razlog za prenašanje posameznih odlomkov iz enega mašnega ciklusa v drugega bi torej lahko bila tudi večja ali manjša spretnost konkretnih izvajalcev, ki so jim bile rokopisne knjige namenjene. Pri obeh rokopisih najdemo tudi različni oznaki na koncu stavka Sanctus (v brežiškem najdemo zapisano »Osanna ut supra«, v novomeškem pa »Osanna da capo«), ki vsebinsko seveda nima nobene posebne teže, opozarja pa morda lahko znova na možnost, da sta prepisovalca imela za predlogo različen vir, ki je krožil med različnimi samostani zlasti iste province.

Tudi četrta maša v B-duru (str. 47–54) ima v brežiškem rokopisu svojo dvojnico. Gre za mašo, ki je v brežiškem rokopisu označena kot *Missa S. Spei*,<sup>62</sup> uvrščena pa v rokopis očitno pozneje na drugo mesto, kot najdemo večino ostalih maš. Razliko med obema variantama je najti že v stavku Kyrie, pri čemer je v novomeškem rokopisu napisano preprosto navodilo »Kyrie da capo«, medtem ko je v brežiški varianti odsek v celoti z malenkostnimi spremembami izpisan. Značilen primer razlik med rokopisoma predstavlja tudi začetek odseka »Crucifixus«, ki je v novomeškem rokopisu označen kot Adagio, medtem ko v brežiškem *cantualu* oznak za tempo na tem mestu ni. Enak začetek se tako v obeh primerih v nadaljevanju razvije nekoliko drugače (str. 51–52). Izrazitejša sprememba pa se zgodi v stavku Sanctus. Medtem ko je v novomeškem rokopisu napisan v slogu prejšnjih stavkov, se v brežiškem rokopisu stavek bistveno spremeni. Zdi se, kot da bi se prepisovalec opiral (znova) na povsem nek drug mašni cikel. Brežiški Sanctus se začne tako povsem drugače od živahnega novomeškega rokopisa kot privzdignjen tekoči spev v 3/2 taktu. V odlomku »Osanna« se znova vrne k istemu viru, tako da se nato stavek v obeh primerih identično zaključi. Malenkostno spremembo zaznamo lahko tudi pri stavku Agnus Dei, pri čemer je v novomeškem rokopisu sklep označen z običajnim »Dona nobis ut Kyrie«, medtem ko brežiški rokopis tretji odsek »Agnus Dei« ponovi identično kot pri drugi ponovitvi in izpelje stavek tako do konca.

Peta maša 54 v B-duru (str. 54–61) je enaka maši, ki je v brežiškem *cantualu* označena kot *Missa Sta. Judith*. Tudi za ta cikel velja, da je v brežiškem rokopisu

62 V katalogu *RISM* najdemo mašo z istim naslovom Gregorja Josepha Wernerja (1693–1766), a gre za drugo delo. Prim. *Missa melioris Spei à 4 Voc: Concti: Violini = 2 con Organo e Violone Del Sig. Gregorio Werner*, ohranjeno v samostanu Heiligenkreuz (Heligenkreuz im Wienerwald, Musikarchiv des Zisterzienserstiftes (A-HE)).

vstavljen na mesto, kjer so bili očitno mašni ciklusi dodani pozneje. Znova je brežiški rokopis na nekaterih mestih manj natančen glede označevanja harmonij v generalbasovskem partu, pri čemer zasledimo v njem tu in tam napako, ki je v novomeškem rokopisu ni (»Patrem omnipotentem« je denimo v novomeškem rokopisu pravilno označeno s sosledjem 5–6, 6–5, v brežiškem pa verjetno površno piše: 5–6, 5–6, kar pa ne ustreza očitni harmonski situaciji; prim. str. 57). Razliko znova zasledimo tudi v odlomku Credo od besedila »Crucifixus« naprej. V novomeškem rokopisu najdemo napotilo, da naj se odlomek izvaja po ustreznem odlomku iz predhodne maše (»Crucifixus accipiat ex praecedenti sacro«, str. 59). V brežiškem rokopisu pa maša, na katero se sklicuje novomeški rokopis, manjka, zato je vse do konca izpisan po vzoru, ki mu je sledil novomeški prepisovalec. Očitno so torej pri izvedbi mašnih stavkov povezovali tudi posamezne cikle med seboj. Znova brežiški rokopis tudi ne označuje sprememb tempa, verjetno zato, ker so bile, kot na primer Adagio na začetku »Crucifixus« ter Allegro na začetku »Et resurrexit«, praktično samoumevne. Novomeška verzija ima tudi nekoliko daljši stavek Agnus Dei, pri obeh pa se ta sklepa z napotkom »Dona [nobis] ut Kyrie«. Sama maša je sicer ena od krajših del, skopa v svojih izraznih sredstvih, predvsem pa izvedbeno bistveno lažja.

Posebno zanimiv je začetek šeste maše v B-duru (str. 61–67), saj je identičen s četrto mašo novomeškega rokopisa (str. 47) oz. z začetkom maše z naslovom *Missa S. Spei*<sup>63</sup> iz brežiškega rokopisa. Vendarle skladatelj skladbo takoj po osnovnem motivu, ki ga ponovljenega srečamo v obeh odlomkih stavka Kyrie, vodi drugam. Temo nato dosledno ponovljeno uporabi tudi v stavkih Gloria (str. 61–62) in Sanctus, kar znova označuje prizadevanja po motivičnem zaokroževanju mašnega ciklusa. Tudi tu pred koncem besedila sklene Credo, pri čemer prepisovalec označi v notno črtovje zgolj besedo »Crucifixus«, s čimer torej naznani, naj se odlomek vzame iz kakšne druge primerne uglasbitve mašnega ordinarija.

Še korak naprej v zaokroževanju mašnega ciklusa zasledimo pri sicer razgibani in živahni sedmi maši v G-duru (str. 68–76). Temo, ki jo skladatelj predstavi na začetku stavka Kyrie, srečamo nato tudi v stavkih Gloria, Sanctus in Agnus Dei. Gre torej za izrazito tematsko povezovanje in zaokroževanje mašnega ciklusa, kar kaže na premišljen ustvarjalni koncept spretnega skladatelja.

Tudi osma maša v G-duru (str. 77–82) ima ustreznico v brežiškem rokopisu, kjer je označena kot *Missa S. Helena*. Vendarle se v podrobnostih oba zapisa nekoliko razlikujeta. Novomeška varianta je bolj razgibana in živahnejša, kar se vidi že takoj na začetku rokopisa v uporabi različnih punktiranj, ki jih v brežiškem zapisu ni. Tudi to bi lahko kazalo na to, da je bil novomeški izvajalec bolj spreten od brežiškega. V obeh verzijah se Credo konča z »et homo factus est«.

63 Mašo s podobnim naslovom je napisal prav tako Gregor Joseph Werner. Prim. *Missa melioris Spei à 4 Voc: Concti: Violini = 2 con Organo e Violone Del Sig. Gregorio Werner*. Heiligenkreuz im Wienerwald, A-HE.

V novomeški verziji prepisovalec nato znova zapiše napotek, naj se Crucifixus izvede na podlagi prejšnje maše (»Crucifixus ex preced.«), medtem ko to opozorilo brežiški rokopis izpušča, ne da bi ponudil alternativo, ki jo je verjetno izvajalec po potrebi izbral torej iz drugih maš.

Deveta maša v G-duru (str. 83–90) se začne z razgibanim stavkom Kyrie, zasnovanim v tradicionalni tridelni obliki, v kateri zaznamo baročno tridelnost oz. skladatelj že nakazuje zametke sonatnega stavka. Na začetku izstopa poudarjena tema na toniki, ki jo nato v drugem delu skladatelj postavi na dominantno in se nato znova vrne v nekakšno reprizno ponovitev začetnega dela. Simpatičen stavek je Sanctus z razmeroma dolgo sekvenco terčnih skokov. Benedictus ima zanimivo redkejšo oznako za hiter tempo Presto. Nenavadna je tridelna simetrična zasnova stavka Agnus Dei, pri katerem po koncu »Dona nobis pacem«, ki se sklone na dominantni, sledi še vendar »običajni« pripis: »Dona nobis ut Kyrie«.

Bolj preprosta po zasnovi in neposredna po svojem kompozicijskem izrazu je deseta maša v D-duru (str. 90–100). Zato pa je bolj obsežna in širokopotezna enajsta maša, prav tako napisana v D-duru (str. 101–114). Kyrie se tako začne s slovesnim Adagio uvodom, ki mu sledi živahni, motivično izrazit in razgiban Allegro. Stavke spominja na velike večglasne vokalno-instrumentalne maše 18. stoletja, iz katerih so tudi snovalci sorodnih rokopisnih knjig včasih črpali gradivo za svoje skladbe, le da so jih priredili za enoglasno petje. Obsežnejšo zasnovo, namenjeno tudi večjemu številu pevcev, dokazuje med drugim menjava *solī – tutti*, ki jo označujejo črke nad posameznimi odseki. Tako je bil denimo ves odlomek »Christe eleison« namenjen solistu. Bolj smelo kompozicijsko zasnovo maša izkazuje tudi v stavkih Gloria in Credo. Poleg znova menjave solista (*S.*) in celotnega zbora (*T.*) zasledimo dokaj hitre menjave tempa: Allegro (alla breve) na »qui tollis«, pa Adagio na besede »miserere nobis« in »suscipe deprecationem«. V Credo izstopa značilna figura melodičnega teka navzgor v Allegro tempu na besedilo »et resurrexit« ter »et ascendit«. Poleg tega je opazen izrazit melizem z melodično sekvenco na besedo »gloria« v stavku Sanctus.

Prav tako obsežnejša in ambicioznejša je tudi dvanajsta maša v A-duru (str. 114–131). Začetek maše označujejo punktirane osminke v Adagio tempu v slogu francoske uverture. Sledi živahen Kyrie, spet tridelen z živahno temo in izstopajočo, mestoma povsem samostojno instrumentalno spremljavo. Odsek »Christe« je napisan za solista v dominantni E-durovi tonaliteti. Tudi Gloria prinaša nekatere solistične odseke, ob koncu pa stavek zaključuje obsežni živahni sklep na »Amen«. Za razliko od drugih maš v tej zbirki, pogosto jedrnato in skromno koncipiranih, je ta maša izrazito velikopotezna, po obsegu daljša, s številnimi spremembami tempa, ponavljajji besedila ipd., kar kaže na njen bolj slavnostni značaj. Izrazito virtuosno je napisan odlomek »pleni sunt terra« znotraj stavka Sanctus. Namenjen je solistu in ima več virtuosnih melizemskih odsekov s sko-

raj koloraturno razgibanimi pasažami na besede, ki opevajo božjo slavo («gloria tua»). Zelo dolg pa je tudi »Dona nobis pacem« ob sklepu maše.

Zdi se, da je za razliko od prvih bolj skromnih del vsaka poznejša maša v rokopisu vse bolj zahtevna in mogočna. To velja tudi za trinajsto mašo v F-duru (str. 131–143). V njej najdemo mestoma celo dvoglasje v večinoma terčnem paralelnem vodenju glasov, a vedno namenjeno solistoma. Maša se začne znova z Adagio odsekom, ki ga zamenja še živahnejši Allegro, označen kot *tutti* (T). »Christe« je napisan za dva solistična, le delno samostojna glasova. Tudi v stavku Gloria je dosledno najti menjavo med *sol*i in *tutti*, pri čemer je vsak nastop solistov vedno zapisan dvoglasno, kar torej pomeni, da sta dosledno vso mašo nastopala dva solista. Izrazit je lirični Adagio na besede »et incarnatus est«, namenjen solistoma. Solističen je znova Benedictus v Andante tempu. Ambitus je v solističnih delih nekoliko povečan zlasti navzgor, kjer seže do *f*<sub>2</sub>, sicer pa načeloma v osnovi ostaja večinoma izrazito omejen na srednjo lego.

Tudi štirinajsta maša (str. 144–154) v B-duru je izrazito ambicioznejša in širokopotezna ter kaže poteze *misse solemnis*. Tudi v njej zasledimo mestoma solistično dvoglasje v paralelnih tercah ali sekstah. Poleg tega je v mašo na nekaterih mestih vključen izpisan instrumentalni glas, ki dopolnjuje pevski part in tako nakazuje tudi nekoliko ambicioznejšo vokalno-instrumentalno izvedbo. Možno bi bilo, da je tovrsten instrumentalni vložek izvedel kar organist sam, lahko pa sta pri izvedbi sodelovala še katera dva druga instrumenta, denimo dve violini, glede na to, da se na redkih odsekih tovrsten part razvije v dvoglasje (prim. Benedictus, str. 152).



Notni primer 2: Instrumentalni vložek v Benedictusu, str. 152.<sup>64</sup>

64 Novo mesto, Knjižnica frančiškanskega samostana, Zbirka rokopisov: SI-Nf, Ms. Mus. 94, z dovoljenjem.



V Credo tak instrumentalni vložek, namenjen sicer partu generalnega basa, spremlja še poudarjena artikulacija, prav instrumentalni motiv pa dobi celo osrednji povezujoči tematski značaj stavka (str. 148). Prav ti instrumentalni solistični odlomki privzemajo tudi povezujoč motivični značaj, saj se ponavljajo skozi ves Credo in stavek tudi formalno zaokrožajo.



Notni primer 3: Instrumentalni vložek v stavku Credo, str. 148.<sup>65</sup>

Izraziteje virtuoza in razgibana je tudi petnajsta maša v G-duru (str. 154–165), ki je hkrati zadnja maša v omenjeni rokopisni zbirki. Tudi v njej najdemo jasno izpostavljene instrumentalne vrivke, deloma tudi tehnično bolj zahtevne. Prav tako pri tej maši instrumentalni vložki prevzemajo funkcijo povezujočega motiva, ki se ohranja in prepleta skozi ves stavek (Kyrie). Solistični nastopi so namenjeni enemu (odsek »Christe eleison«) ali dvema pevcema (Credo). Muzikalno občuten je Andante odsek »Et incarnatus est«, namenjen dvema pevcema z dodanimi krajšimi instrumentalnimi dvoglasnimi vložki. Poleg tega izrazito izstopa tudi dvoglasni solistični Benedictus z razmeroma obsežnim instrumentalnim uvodom (str. 163).

65 Novo mesto, Knjižnica frančiškanskega samostana, Zbirka rokopisov: SI-Nf, Ms. Mus. 94, z dovoljenjem.



Notni primer 4: Začetek Benedictusa z instrumentalnim uvodom, str. 163.<sup>66</sup>

Sledi enajst praznih strani (str. 166–176), nato pa razdelek z rekvijemi. Najprej prepisovalec uvrsti koralni rekvijem (str. 177–183), napisan brez taktnic, večinoma v polovinkah in z zadržanimi celinkami ob cezurah. Pod koralno vokalno linijo je napisan tudi na tem mestu tonalni *basso continuo*.

Drugi rekvijem je označen s pripisom s svinčnikom kot »št. 1« (»No. 1«). Napisan je v Es-duru (str. 184–189). Spet naletimo na nekatere redkejšje instrumentalne pasuse v basovskem glasu ter delitev *tutti – soli*. Navedeni rekvijem je identičen z drugim rekvijemom v brežiškem rokopisu. Enaka sta si praktično v vsem razen nekaterih malenkosti. Zanimivo je, da znova novomeški rokopis predvideva petje solista (*Dies irae*, *Benedictus*), v brežiškem zapisu pa tega ne najdemo, kar seveda ni pomenilo, da v praksi posameznih odlomkov, med njimi denimo nekoliko izraziteje razgibanega *Benedictusa*, tudi v Brežicah ne bi izvajal solistični glas, če je bil na voljo.

Nekoliko krajši in bolj zgoščen je tretji rekvijem (označen kot »No. 2«) v Es-duru (str. 189–195), prav tako namenjen solistu in celotnemu zboru.

66 Novo mesto, Knjižnica frančiškanskega samostana, Zbirka rokopisov: SI-Nf, Ms. Mus. 94, z dovoljenjem.

Četrti rekvijem (z oznako »No. 3«) v Es-duru (str. 195–200) je identičen prvemu rekvijemu v brežiškem rokopisu. Metrično urejeno ritmizirani odseki se mestoma dopolnjujejo z ritmično svodobnejši deli. Znova tudi novomeški rokopis označuje menjavo solista in zbora, česar v brežiškem rokopisu ne zasledimo (denimo v *Benedictusu*). Ob tem je v določenih primerih (*Dies irae*) glede na zapis v novomeški varianti predvideno menjavanje *solo – tutti*, pri čemer sta solist in zbor predstavila vsak po eno kitico. Ker te menjave brežiški rokopis ne beleži, je posledično v tem rokopisu zaslediti dejansko tudi manjše število pětih kitic. Za razliko od brežiškega zapisa sledi v novomeški rokopisni knjigi ofertorij *Domine Jesu Christe* v Es-duru, s katerim se rokopis tudi sklene.

Dejansko torej je repertoar obeh rokopisnih knjig v mašnem delu precej podoben. Novomeški vsebuje večje število ciklusov mašnega ordinarija, kar nekaj maš pa je skupnih. Zanimivo pri tem je, da nekaterih brežiških maš ne najdemo v novomeškem rokopisu (*Missa S. Servali*, *Missa S. Patritii*). Med njimi tudi ni maše na čast sv. Franciška (*Missa S. Franciscus Seraphici*), ki bi jo sicer v franciškanskem samostanu pričakovali. Tudi to bi morda lahko kazalo na dejstvo, da so si prepisovalci pri oblikovanju obeh rokopisov pomagali s sorodnimi, pa vendarle različnimi viri.

Kot smo opozorili, je že prej predstavljenemu brežiškemu *cantualu* med vsemi, ki jih hranijo franciškanski samostani pri nas, najbližja torej prav obravnavana novomeška rokopisna knjiga.<sup>67</sup> Oba rokopisa sta si sorodna zlasti po teži in tehtnosti predstavljenih mašnih ciklusov, nekoliko manj pa po razporeditvi gradiva in njegovi vsebinski popolnjenosti. Nekaj razlik je opaznih le v malenkostih, kot so redko različno šifriranje generalnega basa, nianse v vodenju posameznih melodičnih linij ali v ritmiziranju spevov, nedosledna raba menjave *solī – tutti* ipd.

Novomeški rokopis se izraziteje opira tudi na koralno dediščino, prisotno tako ob navajanju posameznih psalmovih tonov, kot seveda v prevzemanju himen in antifon. Koralne napeve je srečati tudi v mašah in rekvijemih. Pri tem so opremljeni z enako generalbasovsko spremljavo kot pri drugih sodobnejših skladbah. Tako so vgrajeni v tonalni okvir z razmeroma modernimi dur-molovsko opredeljenimi funkcijskimi harmonijami, mestoma celo v jasni ritmizirani obliki. To bi ob poudarjeni čistopisni obliki manuproprija kazalo morda na nekoliko mlajši datum nastanka rokopisa, ki bi ga tudi glede na vse ostalo (omenjeni vodni znaki) veljalo datirati nekako v iztek 18. stoletja.

Redno preseljevanje istih redovnikov, s tem pa tudi bolj ali manj večjih glasbenikov med različnimi samostani iste province, je hkrati spodbujalo kroženje vsaj sorodnega, če že ne v marsičem povsem enakega repertoarja. Ta tako na eni strani potrjuje priljubljenost določenih večinoma žal anonimnih del, ki so se ohranjala in razširjala ter nedvomno tudi redno izvajala prav po zaslugi

---

67 Barbo, »Cantual«, 269.

tovrstnih rokopisnih knjig. Njihova redna uporaba je nevomno podžigala njihovo popularnost, hkrati pa opredeljevala estetski horizont ne le frančiškanskih samostanov tega obdobja pri nas, temveč lahko rečemo kar v mnogočem širšega kulturnega okolja. To je bilo vsekakor ključno povezano z liturgičnimi in morda celo pastoralnimi potrebami, obenem pa vendarle odvisno od znanja, sposobnosti in širšega razvida ustvarjalcev in izvajalcev, ki so prihajali iz vrst frančiškanskega bratstva. Na eni strani je bil tako tovrsten anonimni repertoar zavestno omejen, hkrati pa se je z razpoznavno radovednostjo prepisovalcev – ki se je raztezala tudi izven meja posamezne redovne hiše ter celo zunaj provincialnih okvirov – širil daleč navzven. Kot kažejo skrbno izbrane skladbe, iz katerih veje premišljen koncept zapolnjevanja potrebnega bogoslužnega repertoarja s preverjeno kvalitetnimi deli, stopnjevanega v izrazni moči in estetski prepričljivosti, je v tem najti dragoceno sled prefinjene estetske zavesti in daljnosežne vizije glasbenikov, dejavnih tedaj v frančiškanskih samostanih. To pa je dejansko neposredno vplivalo tudi na kulturno raven širšega – ne le frančiškanskega in ne le zgolj cerkvenega – prostora v slovenskih deželah v obravnavanem obdobju.

## Viri in literatura

### *Arhivski in objavljeni viri*

Arhiv frančiškanskega samostana Novo mesto (AFSNm).

*Cantual* brežiškega samostana; K. d. 141/2726.

Novo mesto, Knjižnica frančiškanskega samostana, Zbirka rokopisov (RISM SI-Nf):

SI-Nf, Ms. mus. 91.

SI-Nf, Ms. mus. 93.

SI-Nf, Ms. mus. 94.

SI-Nf, Ms. mus. 246.

SI-Nf, Ms. mus. 247.

*Répertoire international des sources musicales (RISM): Series A/II; Music Manuscripts after 1600.* München: K. G. Sauer Electronic Publishing, 2008.

*The Liber Usualis: With Introduction and Rubrics in English.* Uredili benediktinci iz Solesmesa. Tournai in New York, NY: Desclée & Co., 1961.

### *Literatura*

Barbo, Matjaž. »‘Cantual’ brežiškega frančiškanskega samostana.« *V S patri smo si bili dobri: Tri stoletja brežiških frančiškanov*, uredila Jože Škofljanec in Matjaž Ambrožič, 257–273. Krško: Zavod Neviodunum; Ljubljana: Brat Francišek, 2013.

Blažeković, Zdravko. »The Music Repertoire of the Franciscan Provincia Bosnae Argentinae and the Provincia Sancti Joannis a Capistrano in Slavonia in the eighteenth and nineteenth centuries.« *TheMA – Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts* 8, št. 1–2 (2019): 1–29. <https://www.thema-journal.eu/index.php/thema/article/view/53/54>.

- Grasemann, Friederike. »Die Franziskanermesse des 17. und 18. Jahrhunderts.« *Studien zur Musikwissenschaft* 27 (1966): 72–124.
- Kačič, Ladislav. »Mehrstimmiger Gesang der Franziskaner in Mitteleuropa im 17. Jahrhundert.« *Slovenská hudba* 22, št. 3–4 (1996): 450–454.
- Kačič, Ladislav. »Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert.« *Studia musicologica* 33 (1991): 5–107.
- Kačič, Ladislav. »Mitteleuropäische Kontexte der Franziskaner-Musikkultur im 17.–19. Jahrhundert.« *Muzikološki zbornik* 40, št. 1–2 (2004): 113–120.
- Kačič, Ladislav. »‘Opus franciscanum’ v zápise a zvukovnej podobe.« *Slovenská hudba* 18, št. 1 (1992): 136–145.
- Kačič, Ladislav. »Repertorie und Aufführungspraxis der Kirchenmusik in den Franziskanerprovinzen Mitteleuropas im 17.–18. Jahrhundert.« V *Musicologica Istropolitana I*, uredila Marta Hulková in Lubomír Chalupka, 53–102. Bratislava: Universitas Comeniana Facultas Philosophica Bratislava, 2002.
- Richter, Pál. *Der Melodienbestand des Franziskanerordens im Karpatenbecken im 17. Jahrhundert / A ferences rend dallamkészlete a XVII. században a Kárpát-Medencében*. Budapest: Magyarok Nagyasszonyáról Nevezett Ferences Rendtartomány, 2007.
- Škrjanc, Radovan. »Franciškanske korne knjige v Novem mestu iz 18. stoletja.« *De musica disserenda* 10, št. 2 (2014): 65–86.
- Škrjanc, Radovan. »Novo v poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji.« *De musica disserenda* 4, št. 2 (2008): 87–104.
- Škrjanc, Radovan. »Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji.« *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 141–165.
- Škrjanc, Radovan. »Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji (2. del).« *De musica disserenda* 2, št. 1 (2006): 31–60.

## SUMMARY

## Franciscan Manuscript Books as an Expression of the Artistic Sensibility of their Time: A Comparative Analysis of the Manuscript Ms. Mus. 93 from Novo Mesto

Franciscan manuscript books occupy a particularly valuable place in the history of Slovenian music. Among them, the manuscript book Ms. mus. 93 from the Franciscan monastery in Novo mesto stands out for its clear and well-arranged design as well as its consistently clean, precise and legible handwriting. With its emphatically functional liturgical orientation and its aesthetic value, it is also a remarkable document in the wider region.

The manuscript contains stylistically distinct works that differ in terms of performance requirements and compositional sophistication. Although the book is the work of a single copyist, it was probably produced over a long period of time. Based on the characteristic features of Franciscan manuscript books and the watermarks of the paper used, it can be roughly dated to the end of the eighteenth century. A key feature in this regard is the *basso continuo* accompaniment, into which is inserted, within the framework of a solid functional basis and formal periodicity, relatively modern harmony, as found in the rhythmisation of Gregorian chant. Many connections to other Franciscan manuscripts in the Slovenian lands can be discerned, especially to the *cantual* from Brežice, which may be one of the possible sources for the Novo Mesto manuscript.

The contents of the Novo Mesto repertoire may indicate that the manuscript is primarily an addition to the repertoire already contained in other manuscript books in the monastery archives. The manuscript begins with an indication of the psalm tones and offers some typical examples of their singing during the Divine Office. This also reveals the pedagogical function of the manuscript, which was intended at least in part as a manual for teaching the basics of chant for liturgical use. Masses with requiems form the central part of the manuscript book. The general characteristics that can be found in the wider environment in connection with the repertoire of the so-called *opus franciscanorum* also apply to the manuscript Ms. mus. 93. It is a typical handwritten choral book with compositions by anonymous authors. All of the compositions are notated in the two-part system with a voice part and a basso continuo part. All of the compositions are unison, except for the marked solo sections, some of which are more virtuosic and, in a few rare cases, in two parts. In some places, there are shorter instrumental meditations that could be performed by another instrument in addition to the organ. The Novo Mesto manuscript is also based on the Gregorian heritage, both in the adoption of hymns and antiphons, as well as in masses and requiems.

The regular migration of the same monks – and thus of more or less qualified musicians – between different monasteries of the same province promoted the circulation of the corresponding repertoire. This confirms the popularity of certain works that have been preserved precisely thanks to such manuscript books. Their regular use undoubtedly promoted their popularity, but at the same time limited the aesthetic horizon not only of the Franciscan monasteries of that time in the Slovenian lands, but also of the wider cultural environment. This was certainly crucially related to liturgical and perhaps even pastoral needs, but at the same time depended on the knowledge, skills and foresight of the creators and performers, who came from the ranks of the Franciscan brotherhood. The careful selection of compositions, filling the required liturgical repertoire with works of proven quality, provides a valuable trace of a highly developed aesthetic consciousness and is a sign of the artistic sensitivity of the musicians involved. This directly affected the high level of cultural sensitivity and awareness of the wider environment.

## O AVTORJU

**MATJAŽ BARBO** (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si) je profesor za muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se posveča glasbi od 18. stoletja do danes ter različnim glasbenoestetskim temam. Objavil je več knjižnih del, znanstvenih člankov, poljudnih besedil in prevodov s področja muzikologije.

## ABOUT THE AUTHOR

**MATJAŽ BARBO** (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si) is Professor of Musicology at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. He conducts research on music from the 18th century onwards and on various music-aesthetic topics. He has published several books, scientific papers, articles, popular texts and translations in the field of musicology.







DOI: 10.4312/mz.59.1-2.225-277  
UDK 785(497.4 Ljubljana)"1802/1937"

# Between Acts: Instrumental Music in Ljubljana's Estates Theatre (1802–1837)

Maruša Zupančič

*Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti,  
Ljubljana*

## ABSTRACT

Music served a variety of purposes at the Estates Theatre in Ljubljana. As well as being the main component of opera and theatre productions, it also served as entertainment for the audience during intermissions and enriched evening events. The present study focuses on the importance of the interaction between instrumental music and theatrical and operatic performances from 1802 to 1837.

**Keywords:** Estates Theatre in Ljubljana, musical interludes, concerts, instrumental music, guest musicians

## IZVLEČEK

V Stanovskem gledališču v Ljubljani je glasba služila različnim namenom. Ni bila le osrednji del opernih in gledaliških predstav, temveč je tudi zabavala občinstvo med odmori in popestrila druge večerne dogodke. Ta prispevek se osredotoča na pomen in interakcijo instrumentalne glasbe z gledališkimi in opernimi predstavami od leta 1802 do leta 1837.

**Ključne besede:** Stanovsko gledališče v Ljubljani, glasbeni interludiji, koncerti, instrumentalna glasba, gostujoči glasbeniki

---

\* This article was written within the research programme Researches in the History of Music in Slovenia (P6–0004), funded by the Slovenian Research and Innovation Agency (ARIS).

At the beginning of the nineteenth century, the Estates Theatre in Ljubljana became the city's most important central cultural institution, reflecting and shaping the prevailing musical tastes of the population. Instrumental music played a key role in this cultural landscape, as it was not limited to opera, but also enriched theatrical performances, either during intermissions or as an independent segment in theatrical performances.

The present study is based on theatre programmes (*Theaterzettel*) preserved in the National Museum of Slovenia in Ljubljana.<sup>1</sup> These archival documents, which were an important medium of communication with the audience, not only contain a detailed record of the repertoire and other valuable basic information about performances, but also reflect the spirit of the times. With invitations to bourgeois balls, advertisements for dance and music lessons, sales of sheet music in the theatre office or from vendors in their homes, and references to the presence of military bands in Ljubljana, these sources reveal a rich musical landscape and provide valuable insights into the socio-cultural norms and evolving musical trends of the time. Although the collection of *Theaterzettel* has not been preserved without gaps, it is an important source for the study of musical life in Ljubljana during the period in question.

The paper focuses on the period between 1802 and 1837 and is a valuable addition to the Philharmonic Society's concert programmes. It focuses on understanding the role of instrumental music and its interaction with theatrical and operatic performances, reflecting the artistic and cultural vitality of this period in Ljubljana.

## The Historical Context of Musical Interludes during Intermissions in Theatres

The practice of playing music during intermissions of theatrical performances developed during the Renaissance, when audiences at courts and municipal theatres were often entertained with short musical pieces. In the Elizabethan theatre, music played a central role in the staging of plays, especially in the works of William Shakespeare and his contemporaries. Music enhanced the atmosphere and captivated the audience at the beginning of plays and during their performance, as well as entertaining the audience during intermissions. In the public theatres of the time, incidental music was often played by official town musicians (*waits*),<sup>2</sup> who, from 1576 onwards, were allowed to perform in

1 Comedien-Zettel Sammlung, National Museum of Slovenia in Ljubljana (hereafter referred to as NMS), shelf-mark III 13085. I would like to thank my colleague Marko Motnik for bringing this source to my attention.

2 W. J. Lawrence, "Music in the Elizabethan Theatre," *The Musical Quarterly* 6, no. 2 (1920): 192–205; R. Thurston Dart, "Morley's Consort Lessons of 1599," *Proceedings of the Royal Music Association* 74 (1947–1948): 1–9; David Mann, "Reinstating Shakespeare's Instrumental Music," *Early Theatre* 15, no. 2 (2012): 67–91.

theatrical productions, including comedies, interludes, tragedies and others.<sup>3</sup> During the Italian Renaissance, the inclusion of elaborate musical and theatrical interludes (*intermedi*) fundamentally changed the role of music in theatre and enriched the artistic tapestry of the era.<sup>4</sup> In 1589, the most costly and spectacular *intermedi* ever devised were performed for the wedding of Grand Duke Ferdinando de' Medici and Christine of Lorraine.<sup>5</sup> The cycle of festivities for Ferdinando's wedding included the performance of a comedy, *La Pellegrina*, with accompanying *intermedi* performed between the acts.<sup>6</sup> The six *intermedi* were a visually and aurally rich affair, involving at least 25 instrumentalists, 60 singers and 27 dancers.<sup>7</sup> Several composers and librettists were involved in the production of the *intermedi*.<sup>8</sup>

As public opera emerged and flourished, musical interludes became a reasonably permanent form of entertainment. Already in the early days of opera,

3 "This daye the hole company of the waytes of this Cittie did come here unto this courte and Craved that they might have leve to playe commodies and upon Interlutes & souch other places [sic] and tragedies which shall seme to them mete which Peticion by the hole consent of this courte is graunted to them so farre as they do not play in the tyme of devine service and Sermonnes." See Teresa Ann Murray, "Thomas Morley and the Business of Music in Elizabethan England" (PhD diss., University of Birmingham, 2010), 40.

4 *Intermedi* were first performed at the court of Ferrara in the late fifteenth century between the acts of the ancient comedies of Titus Maccius Plautus and Terence as well as their humanist successors. As these plays were divided into five acts, four *intermedi* were needed; later *intermedi* were added before and after the play to increase the number to six, but this was by no means the rule. As the stage remained open for the entire duration of the play after the curtain went up, the insertion of *intermedi* was a means of emphasizing the division of the play into acts. In some cases, only instrumental music was used, which was played out of view of the audience (*intermedio non apparente* or 'invisible'). Far more popular, however, was the staged or 'visible' type (*intermedio apparente*), performed by costumed singers, actors and dancers who portrayed a pastoral or mythological story through pantomime and rhythmic movement. In the sixteenth century, attempts were made to thematically standardise the *intermedi* for a performance or to connect them to the play in some way. Despite the erudite and complex literary themes, the attraction of *intermedi* remained the entertainment of the spectators. Court *intermedi* those produced for a specific occasion such as a wedding were the most elaborate and costly of all. They combined the 'wonders' of stage effects with mythological allegories designed to flatter the patrons in the audience. For more, see David Nutter, "Intermedio [intromessa, introdotto, tramesa, tramezzo, intermezzo] (It.; Fr. intermède)," in *Grove Music Online*, accessed November 7, 2023, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.13831>.

5 Nutter, "Intermedio."

6 The complete subservience of the comedy to the *intermedi* is evident from the fact that they were performed twice with Girolamo Bargagli's comedy *La Pellegrina* and twice more with two different comedies, performed by the acting troupe of the Comici Gelosi. For more, see Nutter, "Intermedio".

7 Jennifer Nevile, "Cavalieri's Theatrical *Ballo* 'O che nuovo miracolo': A Reconstruction," *Dance Chronicle* 21 (1998): 353–358.

8 Giovanni de' Bardi, Ottavio Rinuccini and Laura Guidiccioni Lucchesini wrote the texts; most of the music was composed by Cristofano Malvezzi and Luca Marenzio, with individual contributions by Jacopo Peri, Antonio Archilei, Giovanni de' Bardi, Giulio Caccini and the recently appointed ducal superintendent of music, Emilio de' Cavalieri. For more, see *ibid*.

impresarios recognised the need for intermissions between acts to facilitate scenic transitions, to give the performers a brief rest, and to allow the audience moments to socialise, refresh and retire. These intermissions were a great opportunity to entertain the audience with additional musical performances, which were a standard feature of the theatre.

During the Baroque and Classical periods of opera, the musical repertoire performed during intermissions included instrumental and vocal music, ballet performances, and comic scenes and farces, which provided a humorous contrast to the serious themes of the main opera. Orchestras played instrumental pieces and accompanied the performances of virtuosi, while singers performed solo arias, duets or other vocal pieces separately from the main opera to show off their skills and shine individually. An *intermezzo*, a short and typically comic operatic piece, was usually performed during the intermissions of the opera.<sup>9</sup> Giovanni Battista Pergolesi's *intermezzo La serva padrona*, written for the opera seria *Il prigioniero superbo*, is a remarkable example of how the *intermezzo* gained prominence as an independent form.<sup>10</sup> This work contributed to the evolving landscape from which *opera buffa* emerged.

Traditions and practices of performances during intermissions varied between different cities, such as Venice, London, Naples, and Vienna. While some opera composers wrote special music for the intermissions, others left it to the discretion of the impresario or the musicians themselves.

In the Baroque period, when public concerts were not widespread, theatres also played a central role in presenting virtuosi and introducing new compositions during intermissions. In Venice, the oratorio productions of the Ospedale della Pietà adopted the custom of performing virtuoso instrumental pieces towards the end of the seventeenth century.<sup>11</sup> Antonio Vivaldi, who had been a violin and viola teacher as well as the *maestro de concerti* at the institution since 1703, soon popularised this practice at the Teatro San Angelo. His main task at the Ospedale della Pietà was to provide a first-rate musical education and to compose pieces that

9 For more about the *intermezzo*, see Charles E. Troy and Pero Weiss, "Intermezzo (ii)," in *Grove Music Online*, accessed September 25, 2023, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.13834>; Jeffrey Pulver, "The Intermezzi of the Opera," *Proceedings of the Musical Association* 43 (1916–1917): 139–163.

10 *La serva padrona* was originally composed as an *intermezzo* for Giovanni Battista Pergolesi's less successful opera seria *Il prigioniero superbo*. While the opera fell into oblivion and saw few revivals, *La serva padrona* was a success in its own right and was celebrated throughout Europe in the years following its premiere. Its enormous popularity helped make the *intermezzo* an operatic genre in its own right, and similar pieces gained recognition beyond their original role as intermission pieces. For more, see Helmut Hucke and Dale E. Monson, "Pergolesi, Giovanni Battista," in *Grove Music Online*, accessed October 7, 2023, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.21325>.

11 Eleonor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 51.

highlighted the abilities of his violin students.<sup>12</sup> As part of this mission, Vivaldi began to renew the genre of the violin concerto, creating over a hundred concertos for the institution's young musicians. The Ospedale's musical performances, held on weekends and holidays, soon became the cultural and social meeting place of the Venetian aristocracy. They attracted visitors from all over Europe and became a must-see event on the Venice itinerary of the popular Grand Tour.<sup>13</sup> In 1711, Vivaldi's violin concertos were collected and published by Amsterdam publisher Estienne Roger under the title *L'estro armonico* (*Harmonic Inspiration*). Vivaldi capitalised on the popularity of his violin concertos by performing them himself at opera performances at the Teatro San Angelo in Venice, where he occasionally served as an impresario between 1713 and 1734. Violin performances by the impresario at opera performances were a special attraction in the competitive world of Venetian opera houses, adding a unique personal touch to Vivaldi's operas and attracting the attention of the audience.<sup>14</sup> In 1715, the German traveller Johann Friedrich Armand von Uffenbach reported in a diary entry:

[...] towards the end [of the opera at S. Angelo] Vivaldi played an *accompagnement solo*, admirably, before he added a *fantasia* [solo cadence] at the end that quite startled me, for such a thing has never been played before, nor can it be played, for he came to the bridge with his fingers [of his left hand] only a straw wide, so that the bow had no room, and that all 4 strings with fugues and a speed that is unbelievable, he surprised everyone with it, only that I should say that it charmed me I cannot do because it was not so pleasant to hear as it was artfully played.<sup>15</sup>

- 12 The Ospedale della Pietà and the other three institutions (*Incurabili*, *Derehitti* and *Mendicanti*) began as hospitals for foundlings, where, under the auspices of the government, orphans of both sexes were housed, clothed and fed, and taught to read, write and pray. While the boys received an education that prepared them for various trades (woodworking, shipbuilding, printing), the girls were trained in the arts of sewing, embroidery and needlework, or in music, depending on their abilities. Originally intended as part of the girls' moral and religious education, musical activities gained increasing attention and funding in the first half of the eighteenth century. Singing lessons were supplemented by a growing number of instruments. The music masters had various duties: the *maestro del coro* was responsible for the singers and the *maestro de concerti* for the instrumentalists, and they were both obliged to provide new music for teaching and performance. Besides the violin, which was taught at the institution from 1703 onwards, the Ospedale della Pietà also offered lessons in other instruments, such as the oboe, the clarinet, the cello, the recorder, the lute, the harpsichord, the *cornò di caccia* and the timpani. See Ellen Rosand, "Vivaldi's Stage," *The Journal of Musicology* 18, no. 1 (2001): 11–14.
- 13 The Grand Tour was a tradition of educational travel undertaken by young members of the European aristocracy and wealthy bourgeoisie in the seventeenth, eighteenth and early nineteenth centuries. Participants visited major European cities and cultural centres to deepen their understanding of art, culture, history and social customs. These trips represented the culmination of their education and preparation for adulthood. Often, the trip began in England, continued through France and Switzerland, and ended in Italy, focusing on cities known for their rich cultural heritage, such as Rome, Florence and Venice. After visiting Italy, some participants extended their trip to Germany, the Netherlands and other European countries.
- 14 Rosand, "Vivaldi's Stage," 8–10.
- 15 "[...] gegen das ende [of the opera at S. Angelo] spielte der vivaldi ein *accompagnement solo*, admirabel, voran er zu letzt eine phantasia anhing die mich recht erschrecket, denn dergleichen

Performing music during intermissions in operas and oratorios was a trend that extended beyond Venice and appeared independently in various European theatres. In London, the violin virtuoso Francesco Maria Veracini delighted audiences at the Queen's Theatre as early as 1714 with his virtuoso interludes. In 1735, George Frideric Handel began to include organ concertos in the performances of his oratorios. By presenting himself as both a composer and a performer, he could offer an attraction to rival the Italian castrati of the competing Opera of the Nobility. These concertos, which were often either performed during the intermissions of the oratorios or incorporated into them,<sup>16</sup> formed the basis for Handel's *Organ Concertos*, Op. 4, published by John Walsh in 1738. Handel also wrote twelve *Concerti Grossi*, Op. 6, specifically for performance during intermissions during the 1739/40 season at London's Lincoln's Inn Fields Theatre.<sup>17</sup> Veracini added to this series of intermission performances by performing one of his own violin concertos during the intermission of Handel's opera *Acis and Galatea* in 1741. Between 23 September and 8 November of the following year, Veracini gave 21 performances of concertos between the acts of dramatic presentations at Drury Lane Theatre.<sup>18</sup> Around the middle of the century, Vivaldi's compositions were probably the preferred choice to entertain English theatre audiences between acts. However, this tradition did not escape criticism. As one writer noted, the audience was swept away by a jig by Vivaldi or a concerto by Giardini at the end of each act, and would thus lose their emotional attachment to the play and start the next

---

ohnmöglich so jemahls ist gespielt worden noch kann gespielt werden, denn er kahlm mit den Fingern nur einen strohhalm breit an den steg dass der bogen keinen platz hatte, und das auf allen 4 säiten mit Fugen und einer geschwindigkeit die ungläublich ist, er supenierte damit jedermann, allein dass ich sagen soll dass es mich charmirt das kan ich nicht tun weil es nicht so angenehm zu horen, als es kunstlich gemacht war." Quoted in Eberhard Preussner, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach: Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a. M. 1712–1716* (Kassel and Basel: Bärenreiter, 1949), 67.

- 16 The four concertos Op. 4 (HWV 290–293) were written to be played during the intermissions of the performances of Handel's oratorios *Esther*, *Deborah* and *Athalia* in March and April 1735 at John Rich's newly opened theatre in Covent Garden. The other two concertos (HWV 289 and 294) served the same purpose in February and March of the following year for the performances of *Alexander's Feast*, Handel's setting of John Dryden's ode, at the same venue. See William D. Gudger, "Handel and the Organ Concerto: What we Know 250 Years Later," in *Handel: Tercentenary Collection*, eds. Stanley Sadie and Anthony Hicks (London: Macmillan, 1987), 271–278; Donald Burrows, "Handel as a concerto composer," in *The Cambridge Companion to Handel*, ed. Donald Burrows (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 193–207.
- 17 Silas Wollston, "Handel's Compositional Process in the Creation of the Grand Concertos, Op. 6," in *New Perspectives on Handel's Music: Essays in Honour of Donald Burrows*, ed. David Vickers (Woodbridge: The Boydell Press, 2022), 106, 128.
- 18 John Walter Hill, "Francesco Maria Veracini," in *Grove Music Online*, accessed September 25, 2023, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.29178>; Mary Gray White, "The Life of Francesco Maria Veracini," *Music & Letters* 52, no. 1 (1972): 32.

act detached and indifferent again, as if they were at the very beginning of the performance.<sup>19</sup>

During the Late Classical period, particularly in prominent opera houses, the tradition of performing music during intermissions saw a slight decline. The practice was, however, revived in the Romantic period, coinciding with the growing reputation of the “virtuoso” as a public icon, and was especially prevalent in cities with a strong virtuoso culture. In the late eighteenth and early nineteenth centuries, when opera was an important part of the Parisian cultural landscape, violin virtuosos in particular frequently performed during the intermissions of opera performances. In 1790, during the post-Revolution period, the famous violin virtuoso Giovanni Battista Viotti (1755–1824) began presenting performances of his concertos in his own Théâtre de Monsieur (Feydeau). After Viotti's retirement from the concert stage, his pupil Pierre Rode (1774–1830) premiered and popularised his teacher's concertos during opera intermissions between 1791 and 1792. A similar practice of performing music during opera intermissions was also adopted in other Parisian theatres, where orchestral works (e.g., overtures, popular movements of symphonies), ballet music or dance sequences were performed alongside vocal pieces and virtuoso instrumental works.<sup>20</sup>

However, the soloists who appeared during the opera intermissions did not always receive the attention they deserved. The ethos of the audience was still in its infancy: they were often late for the theatre, they talked incessantly during performances, and some even spat at other members of the audience from the higher balconies or threw rubbish at them.<sup>21</sup> Such behaviour was not unique to Paris, as similar or worse conditions prevailed in many European theatres of the time. During the intermissions of operas, the situation was often even worse than during the opera performances and concerts, as the audience could be much louder and more restless than usual. One Paris newspaper, for example, reported that the audience paid not the slightest attention to Rode's pleasing solos, instead praising Baillot's violin playing. The critic also

---

19 William Cook wrote in his work *The Elements of Dramatic Criticism*: “[...] in our theatres, on the contrary, the audience, at the end of every act, carried away by a jig of Vivaldi's, or a concerto of Giardini's, lose every warm impression relative to the piece, and begin again cool and unconcerned, as at the commencement of the representation.” William Cook, *The Elements of Dramatic Criticism* (London: G. Kearsly, 1775), 97–98; Quoted in Annabele Goodman, “Reception History of Antonio Vivaldi,” *Sydney Undergraduate Journal of Musicology* 7 (2017): 13.

20 At the Théâtre de la Cité, for example, on May 16, 1797, violinist Demeuse played Viotti's *Violin Concerto in D minor*, No. 17 “between the performances of two plays”; on July 12, 1797, violinists Girard and Cordebas played a symphony concertante by Viotti “between two plays”; and on 25 February 1799, violinist Demeuse played a concerto by Viotti in the “second entr'acte”. See Warwick Lister, *Amico: The Life of Giovanni Battista Viotti* (New York: Oxford University Press, 2009), 166.

21 James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1995), 170.

noted sarcastically that for the audience, the main difference between a chorus and a solo was how loudly they could speak.<sup>22</sup>

As the Romantic era unfolded, virtuosi increasingly favoured solo concert performances over performances during theatre intermissions. Nonetheless, intermissions often still showcased instrumental pieces or entr'actes (*Zwischenakt-Musik*), along with dances, pantomimes and popular vocal pieces unrelated to the opera's content. In the 1810s, Niccolò Paganini played between intermissions at the Teatro Sant'Agostino in Genoa, an arrangement that suited him very well, as he received a fixed fee or a share of the proceeds without taking any financial risk. When Louis Spohr was in Naples in 1817, he received three hundred ducats for two such "intermezzo concerts".<sup>23</sup> Franz Liszt, the celebrated piano virtuoso, leveraged large opera intermission audiences in the 1840s for greater exposure and acclaim. Later, however, in his role as Kapellmeister at the Court Theatre in Weimar, he grew to despise this practice, eventually expressing his disapproval in his 1855 essay "Keine Zwischenaktmusik". He considered it a "prostitution of the orchestra" and a degradation of the audience, who wanted to talk with their friends during intermissions without paying attention to music.<sup>24</sup>

Towards the end of the nineteenth century, the practice of separate musical performances during theatre intermissions began to decline and it had disappeared altogether by the beginning of the twentieth century. This change was influenced by a number of factors: operas and plays became longer, solo recitals and concert culture grew, audiences became more absorbed in the main opera and had less patience with intermissions, and it was economically and logistically easier to concentrate exclusively on the main opera without the added complexity of scheduling artists and rehearsals for intermission performances. Consequently, intermissions became genuine breaks with their own social function free of additional musical distractions, both for the audience and the performers.

### The Estates Theatre and Musical Life in Ljubljana until the 1830s

The centres of cultural socialising and the development of musical art in Carniola were, at least until the end of the eighteenth century, the closed circles of the nobility and the Church. Until 1765, when the first theatre building was erected in Ljubljana, opera was usually performed in various private and public halls, as

22 Johnson, *Listening in Paris*, 170.

23 Geraldine I. C. Courcy, *Paganini, The Genoese*, vol. 1 (University of Oklahoma Press, 1957), 143.

24 Franz Liszt, "Zwischenaktmusik," *Berliner Musikzeitung Echo* 5 (December 9, 1855): 385–392; Franz Liszt, "Keine Zwischenaktmusik!," in *Gesammelte Schriften*, vol. 3, ed. and transl. Lina Ramann (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881), 136–150; Joanne Cormac, "Liszt as Kapellmeister: The Development of the Symphonic Poems on the Weimar Stage" (PhD diss., University of Birmingham, 2012), 76–77.



well as in the gardens and atriums of the nobility for invited guests, and even in the Estates Riding Hall. However, the number and frequency of various comedy, theatre and opera travelling groups in Ljubljana reinforced the need for a real theatre house. When the Imperial couple, Maria Theresa and Francis Stephen, visited Ljubljana, the provincial Estates immediately decided to rebuild the old Estates Riding Hall or Stables into the Estates Theatre, which stood on the site of today's Slovenian Philharmonic Hall. As it turned out, the Emperor's death prevented the planned visit, but the theatre remained and became the centre of cultural and social activity in the city until it was destroyed by fire in 1887.<sup>25</sup>

The Estates Theatre had a relatively large auditorium seating 650 to 700 spectators, a well-equipped stage and side rooms, but the capacity of the theatre was far below that of other contemporary European theatres in cities comparable with, or even smaller than, the Carniolan capital in terms of population and demography.<sup>26</sup> The Ljubljana Opera Theatre was in a worse financial situation than most theatres of the Austrian monarchy, as its permanent audience consisted of only a thin layer of the population from the ranks of the nobility, intellectuals, foreign officials and the military. Due to the often unstable political and economic situation, the quality of the performances varied greatly, while the limited economic power of Ljubljana's population meant that even high-quality opera productions were sometimes not fully attended. Consequently, no theatre company could survive in Ljubljana for long, as impresarios suffered significant losses from year to year and their financial ruin became quite common from the end of the eighteenth century. In addition to the poor material conditions and the limited financial contribution from sponsors and donations, the new opera house was also hampered by the fact that it had no singers or actors of its own, but was dependent on visiting German and Italian opera troupes. The Italian opera troupes in Ljubljana presented exclusively works from the Italian opera tradition, mainly recent novelties, while the opera repertoire of the German troupes offered a more varied selection of German, French and Italian operas, plays and *Singspiele*. Towards the end of the eighteenth century, the position of the Italian touring theatre gave way to the increasingly influential German theatre troupes. Eventually, German comedians visiting Ljubljana began to include musical genres in their repertoire, as opera had become very popular with Ljubljana audiences. Italian and German opera troupes thus introduced Ljubljana audiences to the operas of the most important librettists and composers of the time.<sup>27</sup>

---

25 Vlado Kotnik, *Operno občinstvo v Ljubljani: Vzpon in padec neke urbane socializacije 1660–2010* (Koper: Univerzitetna založba Annales, 2012), 69–70.

26 The seating capacity was 250 in the stalls, 150 in the boxes and about 250 in the gallery. The auditorium only filled to capacity on very important occasions, as it did not offer complete comfort. In the winter, performances lasting several hours took place in a partly empty auditorium. See Kotnik, *Operno občinstvo v Ljubljani*, 76.

27 Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861* (Ljubljana: Slovenska matica v Ljubljani, 1971), 7, 174–176; Kotnik, *Operno občinstvo v Ljubljani*, 96, 101.

Towards the end of the eighteenth century, musical life in Ljubljana began to open up beyond public theatres, churches and the barely accessible residences of the high nobility. In the late 1780s and early 1790s, music academies were held in the *Redoutensaal*,<sup>28</sup> which was administered by the Estate's Theatre Directorate, and in the Casino Club (Casino-Gesellschaft). The Casino Club was located on the first floor of the theatre building and served as a meeting place for the aristocracy and the wealthy bourgeoisie.<sup>29</sup> However, access to the casino was reserved for its members (the city's elite), who met at certain times for board games, conversation and entertainment, whereas tickets to the academies were on sale to the public in the *Redoutensaal* for anyone who could afford them. When performances were held in the theatre, the casino tenant had the exclusive right to serve food and drinks to visitors.

In a small provincial town like Ljubljana, there were relatively few musicians at the end of the eighteenth century, so those who were available participated in the aforementioned music academies as well as in theatre performances.<sup>30</sup> They were local dilettantes and professional musicians,<sup>31</sup> as well as foreign professional musicians who resided in the city for varying lengths of time. The latter included travelling virtuosi who stopped for a week or two as part of a musical tour and military orchestras stationed in the city for weeks or months,<sup>32</sup> as well as orchestra directors and Kapellmeisters of various German and Italian opera troupes who stayed in the city for one or more seasons.

- 28 The *Redoutensaal* was built in 1786 in the premises of *Laibacher Redoute* by the Regional Estates. It was mainly used for carnival balls and concerts. On other occasions, festivities were also held in the building of the Estates Theatre, which also hosted theatre and opera performances and concerts. See Ivan Vrhovec, "Iz domače zgodovine: Zabave v stari Ljubljani," *Ljubljanski zvon* 6, no. 1 (1886): 32–33; Marko Motnik and Lidija Podlesnik Tomášiková, "Laibacher Deutscher after the Congress of Laibach," *Muzikološki zbornik* 57, no. 2 (2021): 24.
- 29 For more about the Casino Club, see Ivan Lah, "Ob stoletnici ljubljanske kazine," *Kronika slovenskih mest* 3 (1936): 3, 182–183; Ivan Vrhovnik, "Vodnik in Prešeren – člana Kazine," *Ljubljanski zvon* 32 (1912): 3, 167; Henrich Costa, *Reiseerinnerungen aus Krain* (Ljubljana: Eger, 1848), 34; Heinrich Costa, "Das Casino in Laibach seit 1782," *Mittheilungen des historischen Vereines für Krain* 19 (1864): 12, 97–99.
- 30 For more about musical life in Ljubljana during the period, see Maruša Zupančič, "Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture in Carniola and Lower Styria in the 19th century," forthcoming.
- 31 The local professional musicians included former town and provincial musicians, as well as some others who worked as private teachers in noble houses, in the music chapel of the Ljubljana Cathedral and in the band of the Sniper Corps (*Scharfschützencorps*), which had its own band consisting of eight musicians (*Hauptboistenbande*), while the musical dilettantes also included the band of the Civic Hunter Division (*Bürgerliche Jäger-Division*). See Zupančič, "Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture."
- 32 Before Maria Theresa's reign, there was no regular army. Under Maria Theresa, a standing army and conscription were introduced in 1771. Each regiment was given its own band (*Musikcorps*) consisting of 18 musicians. Another type of military band played Turkish music ("Feldmusik" or "Turkisch Musik"), which was very popular in Ljubljana. See Josip Čerin, "Zgodovinski razvoj vojaških oz. turških godb," *Pevec* 7, nos. 5–6 (1927): 19; Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, vol. 2 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 15–16.

Local musicians, both professional and amateur, were probably part of the orchestra that performed at various musical events, including opera performances by Italian and German opera troupes. The latter usually travelled only with singers, an orchestral director and a Kapellmeister, but employed local musicians to provide orchestral accompaniment for opera performances at the Estates Theatre.<sup>33</sup> As was customary in the smaller regional theatres of the Monarchy, singers were also required to perform in plays and musical comedies, while actors were required to perform in operas, usually in the chorus. Only the best vocal soloists, who were still the exception in Ljubljana at that time, had the privilege of performing exclusively in operatic roles.<sup>34</sup> The performance level of the local orchestral musicians must have been decent, for we read that at the music academy "our musicians" performed in the orchestra, which was "excellent and the applause unanimous."<sup>35</sup> Something similar was reported on another occasion when an opera was performed by an "excellent orchestra".<sup>36</sup>

The musical offer in the city was extended to a limited circle of people with the founding of the Philharmonic Society, which was inaugurated in 1794 by four amateur musicians from Ljubljana. By the turn of the century, the repertoire included symphonic, vocal-instrumental and instrumental solo music with orchestral accompaniment, as well as piano, chamber and vocal music. The academies were reserved only for members, who numbered 134 in 1805. At the beginning of the nineteenth century, the performances in the music academies of the Philharmonic Society were supplemented by musical pieces played during the intermissions of opera performances to entertain the audience, as well as by solo concerts of mixed repertoire held in the theatre. The pieces performed during theatre intermissions consisted mainly of vocal music,

33 Around 1787, the Estates Theatre in Ljubljana made it obligatory for visiting theatre troupes to have seven soloists, a Kapellmeister and an orchestral director in their company. The troupes did not bring instrumentalists with them, as they were provided with an orchestra in Ljubljana. However, even the Estates Theatre in Ljubljana did not have its own professional orchestra, but only a small number of its own instrumentalists, who were supported by dilettantes and woodwind players from the military bands and later, from 1794, also by dilettantes from the Philharmonic Society. Particularly problematic was the lack of woodwind players, whom the theatre entrepreneurs had to hire expensively from elsewhere in the absence of military bands. See Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 25; Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, 175.

34 Marko Motnik, "Glasbeni utrip Ljubljane v tridesetih letih 19. stoletja," forthcoming.

35 "[...] Unsere Tonkünstler verkündigten für denselben im hiesigen Redoutensale eine grosse Akademie zum besten des Armeninstituts, und eines ohne sein Verschulden verunglückten rechtschaffenen Mannes. [...] Das Orchester war auserlesen, und der Beyfall unzweheitl [...]." See [anon.], "Inländische Nachrichten," *Laibacher Zeitung* 12 (1789): 3.

36 In 1790, Georg Wilhelm's opera troupe ("Wilhelmische Sänger- und Schauspieler Gesellschaft") performed, *inter alia*, the opera *L'arbore di Diana*, which was given with an excellent orchestra ("bey einem vortreflichen Orchester gegeben") in the Estates Theatre. See [anon.], "Inländische Nachrichten," *Laibacher Zeitung* 25 (1790): 1.

arias from popular operas, instrumental music and dance music such as German dances (*Deutsche*).<sup>37</sup>

Unlike the Philharmonic Society, which limited its academies to its members only and applied special rules for women,<sup>38</sup> anyone who bought a ticket had access to the performances at the Estates Theatre. The first-floor boxes were the property of the high nobility, while the second-floor boxes were reserved for the middle nobility and senior officials. The ground floor was mostly occupied by the lower nobility, the military and the wealthier bourgeoisie, while the third-floor gallery, where a ticket cost seven kreutzers at the end of the eighteenth century, was intended for a wider audience. In the eighteenth century, women of lower social status were only allowed access to churches for public events and were not allowed to attend secular events such as theatre, music and opera performances on their own. This was, however, permitted for noble women, who were usually accompanied by their friends and children and attended theatrical performances from their lodges.<sup>39</sup>

The beginning of the nineteenth century brought a period of political and economic turmoil to Carniola. During the protracted wars with France, Austria lost large amounts of territory, especially between 1809 and 1813, when the French established the Illyrian provinces. The Napoleonic wars led to the financial collapse of the Austrian Empire, which hit the less developed and peripheral provinces, such as Carniola, the hardest. Inflation had a profound effect on the economic situation, pushing many nobles and bourgeoisie to the brink of subsistence, while the impoverishment of the lower classes became increasingly evident. Many prominent figures left Ljubljana and the traditional power of the Estates declined. Funding for theatres and opera houses was cut, mainly due to reduced income from the Theatre Fund and from balls. During this crisis, the Theatre Directorate relied mainly on donations from lodge owners and art lovers, as it could not expect support from the Viennese court treasury.<sup>40</sup>

37 Narodni muzej Slovenije [hereafter NMS], Comedien-Zettel, Sig. II 13085, 1801/1802, 1802/1802, 1803/1804.

38 In the Philharmonic Society, special rules applied to women. Only female musical dilettantes ("Musikdilettantinnen") were allowed to join the society, and they automatically became honorary members and therefore did not have to pay a membership fee. They were, however, obliged to participate actively in the academies, and could not become members of the Society purely as listeners. In order not to exclude female audiences completely, the Philharmonic Society organised an academy every three months to which members could bring a female or male guest. It was not until 1849 that anyone could become a member of the Philharmonic Society, regardless of their status or gender. See NUK, Ljubljana, "Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Laibach" (Ljubljana: Johann Friedrich Eger, 1796), [ff. 7-8]; NUK, Ljubljana, "Statuten und Instructionen der philharmonischen Gesellschaft in Laibach" (Ljubljana: Ignaz Alois Kleinmayer, 1849), 1; Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 84.

39 Kotnik, *Operno občinstvo v Ljubljani*, 89.

40 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, 61-62; Kotnik, *Operno občinstvo v Ljubljani*, 119.

These were not rosy years for the Philharmonic Society either. During the time of the Illyrian Provinces, it ceased its activities in protest against the French occupation and maintained a cultural silence. Only one concert programme (from 1811) has been preserved from this period, but it is likely that similar concerts were organised, as the cultural silence was not observed by all of the Society's members, especially the professional musicians. Thus, musical life again retreated into more private circles outside the official organisation of the Philharmonic Society. The Philharmonic Society resumed its activities in 1816, and the number of musical dilettantes increased considerably. Dilettantes as well as professional and military musicians followed the performance and repertoire trends of the principal music centres in their choice of repertoire, which included orchestral, chamber, vocal and virtuoso music. In addition to academies, theatrical performances and other public events, musical evenings in the private salons of Ljubljana's elite flourished, especially from the 1820s onward. The Ljubljana elite were usually members of the Philharmonic Society and the Casino Club, and were regular visitors to the Estates Theatre.<sup>41</sup>

The number of performances at the Estates Theatre increased significantly after 1820. Between 1820 and 1835, the works of Gioachino Rossini took centre stage. Rossini's arrival on the opera stage of Ljubljana coincided with the historic Congress of the Holy Alliance in Ljubljana (Congress of Laibach). For four months, Ljubljana became a vibrant centre of European high politics and diplomacy. The city was flooded with social events: bourgeois and aristocratic dances, bourgeois balls, theatrical and opera performances, military bands, concerts and academies of the Philharmonic Society, fireworks displays, military parades and other events. During these months, the Estates Theatre was renovated in honour of the arrival of distinguished royal guests, when the city was bathed in the splendour of gala receptions and magnificent theatrical and operatic performances.<sup>42</sup>

During the Congress, Caspar Maschek led Italian and German opera troupes and even organised special musical evenings in honour of one of Austria's most prominent politicians, Prince Metternich. The Estates Theatre was filled with Rossini's music during this period. While *The Barber of Seville* was already known to Ljubljana audiences, the other Rossini operas performed in Ljubljana were new. Maschek took advantage of Rossini's popularity and later incorporated motifs from Rossini arias into his German Dances, which were performed during the Congress.<sup>43</sup> Joseph Benesch, a violin virtuoso and composer who had been delighting audiences in Ljubljana at the time, also profited

---

41 Zupančič, "Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture."

42 Kotnik, *Operno občinstvo v Ljubljani*, 120–121.

43 The *Deutscher* was a dance form that came into existence behind the scenes of the Congress of Laibach and remained the most popular dance of the bourgeois circles for a decade. See more Motnik and Podlesnik, "*Laibacher Deutscher* after the Congress of Laibach," 5–64.

from Rossini's popularity. He later composed a series of virtuoso violin variations on popular Rossini opera themes, as was common among virtuosos at that time. After the Congress, Benesch and Maschek occasionally took charge of theatrical performances, with their respective roles as orchestral director and Kapellmeister complementing each other.<sup>44</sup> The orchestra for the performances was composed mainly of music lovers and members of the Philharmonic Society, but occasionally members of the military bands stationed in the city at the time also played. The repertoire, both in the smaller provincial theatres and in the larger theatres, was increasingly geared toward pleasing audiences, who were constantly demanding something new. As a result, the diversity of the opera repertoire in European theatres suffered from time to time.<sup>45</sup>

Opera became increasingly commercialised, while the production was free of strict rules and gave singers the freedom to improvise. In the Estates Theatre, singers could embellish the basic melodies as they saw fit. It was common to adapt operas by omitting a particular piece or incorporating pieces from other operas, for instance, while longer operas were often shortened or adapted due to financial and logistical constraints. Although the theatre management introduced rules to prevent such arbitrary changes, they were not always successful.<sup>46</sup> Especially popular with Ljubljana audiences were *da capo* arias, bravura arias, lively barcarolles, dramatic cavatinas, rhythmic cabalettas, drinking songs, melodious ritornelli and ornamented coloraturas. During the intermissions of the theatrical performances and concerts in the theatre, the audience enjoyed the performances of a variety of artists, from local and military orchestras to dancers, declaimers and singers, as well as local and visiting virtuosos. Although many musical events in the first half of the nineteenth century were "semi-public" and limited to closed social circles, opera and its accompanying events became a widely accepted cultural practice accessible to various segments of the population.

### **Instrumental Performances at the Estates Theatre until 1837**

Music played a range of roles at the Estates Theatre in Ljubljana: it was the central element of operatic or theatrical performances, it complemented theatrical performances in the first or second part of the event (musical academies, musical quodlibets, etc.), it provided entertainment during intermissions and it was the central element in independent events, such as benefit concerts. Most of these music segments presented a diverse repertoire. In addition to

44 Maruša Zupančič, "Joseph Benesch: A Forgotten Bohemian Violinist and an Imitator of Niccolò Paganini Within the Central European Violinistic Tradition," *De musica disserenda* 18, no. 1–2 (2022): 35.

45 Kotnik, *Operno občinstvo v Ljubljani*, 130.

46 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, 183, 185–186, 188.

the variety of entertainments, organisers also looked for other ways to attract the attention of the audience. Special attention was paid to breathtaking stage and costume design. During chivalrous performances, which were very popular, trumpets and timpani were used to announce tournaments and live horses were placed on the stage.<sup>47</sup>

Announcements of musical events in *Theaterzettel* usually included information about the background of the performers, sometimes including their ages, previous achievements, affiliations, honorary memberships in musical societies, final destination and other pertinent details. While some guest artists addressed the audience directly, most announcements were written in the third person. Announcements of interludes, on the other hand, were more restrained. Standard phrases were generally used, indicating that the artists would showcase their talents and that new compositions would be performed during intermissions.<sup>48</sup> Occasionally, interlude announcements also mentioned the serving of refreshments during intermissions and advertised the sale of piano reduction scores (for two or four hands) or other instrumental scores for the orchestral pieces (*Deutsche*, overtures, etc.) on the intermission programme, which could be purchased either at the theatre box office or directly from the impresarios or composers at their residences.<sup>49</sup>

The press rarely reported on these musical theatre events. The exception was the occasional announcement of famous foreign soloists performing in a concert or music academy in the theatre, or a report when a famous virtuoso performed in both the theatre and the Philharmonic Society.<sup>50</sup>

The musicians appearing in the theatre were diverse and came from the world of theatre: soloists (both singers and instrumentalists), choir singers, Kapellmeisters and permanent members of the theatre orchestra. The orchestra also included musicians from the Philharmonic Society, dilettantes and occasionally military bands. In addition to their primary duties for the army, military bands occupied an important place in the cultural life of the city, contributing both to the concerts of the Philharmonic Society and theatre performances, where they enriched operas, plays and musical intermissions. Particu-

---

47 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 218–219.

48 “Zwischen den Akten werden Herr Sandorini und Herr Moritz sich in Variationen bestens zu empfehlen suchen”; “Zwischen den ersten und zweyten Akt, werden die für dieses Jahr bestimmten neuen Redout-Menuetts und Deutschen produziert werden.” NMS, Comedien-Zettel Sammlung (December 9, 1802; January 8, 1803).

49 “[...] Benannte Redouten-Deutsche: ‘Der Frohsinn, mein Ziel’, sind im Clavier-Auszuge à 45 kr. An der Kasse, oder in der Wohnung der Unternehmerin [Amalie Maschek] in der Gradischka-Vorstadt Nro. 4 zu habben.”; “[...] Die ouverture ist im Klavier-Auszuge für 2 Hände um 36 kr., für 4 Hände um 54 kr., an der Kasse zu haben.” NMS, Comedien-Zettel Sammlung (January 8, 1834; October 14, 1833).

50 [Anon.], “Theater,” *Illyrisches Blatt* (October 24, 1829): 172; [anon.], “Merk, der berühmte Violoncell-Virtuos in Laibach,” *Laibacher Zeitung* (September 13, 1832): 4.

larly in operas and plays with military themes, specialised ensembles such as the Field Music (*Feldmusik*), the Turkish Musik Band (*Türkische Musikbände*) and the Wind Ensemble (*Harmonie*) played marches and battle music. Such musical contributions not only created an appropriate atmosphere, but also enhanced dramatic moments and lent authenticity to the performances. Military bands also performed in musical quodlibets and delighted audiences during theatrical intermissions with overtures, *Deutsche* and other crowd-pleasers. Occasionally, individual band members showcased their skills as wind and brass soloists during intermissions.

### *Instrumental Interludes between Acts of Theatrical Performances*

Particularly captivating for the theatre audience were short musical and non-musical interludes during intermissions between the main theatrical acts. These interludes were performed mainly during the intermissions of various plays and, to a much lesser extent, during operas and operettas.<sup>51</sup> They ranged from short dance sequences and declamations to vocal<sup>52</sup> and instrumental performances. Their abundance depended on the duration of the main performance: in order to fill the evenings, shorter works usually had several interludes, while longer works often had only a single interlude. The interludes usually diverged in style and content from the main performance, but it was often precisely these interludes, especially the virtuoso performances, that attracted large audiences and filled the theatre.

The instrumental performances presented a repertoire of orchestral compositions and virtuoso solo pieces, with the former comprising mainly popular dance music, including minuets, ländler, waltzes and gallops. Among them, *Deutsche* stood out as particularly popular. This dance enjoyed great popularity until the early 1830s in venues such as the *Redoutensaal* and the Ljubljana Shooting Range (*Laibacher Schießstätte*).<sup>53</sup> *Theaterzettel* indicate that *Deutsche* were a regular feature of intermissions at the Estates Theatre beginning in 1803, and that they were performed most frequently from late 1814 to early 1828. However, their presence on the theatrical stage began to wane after 1836. The compositions for these popular dances performed on stage were contributed by

51 Music was performed during intermissions of different types of theatrical performances: military dramas (*Militärisches Schauspiel*), heroic dramas (*Heroisches Schauspiel*), romantic dramas (*Romantisches Schauspiel*), lyric operas (*Lyrische Oper*), comic operas (*Kommische Oper*), comic operettas (*Kommische Operette*), romantic-comic magic plays (*Romantisch-komisch Zauberspiel*), knight plays (*Ritterschauspiel*), comic plays (*Komisches Lustspiel*), etc.

52 The vocal interludes, often accompanied by an orchestra or piano and occasionally by a chorus or even guitar and glass harmonica, frequently included famous operatic excerpts such as arias, duets, tercets and quartets, the content of which was unrelated to the main performance. The performers of these vocal items were local and guest singers.

53 For more about *Deutsche* see article by Tomášiková and Motnik, “*Laibacher Deutscher* after the Congress of Laibach,” 5–64.



both amateur and professional composers, including members of Ljubljana's nobility, prominent bourgeoisie and even foreign contributors. Notable local composers included Leopold Ferdinand Schwerdt, Caspar Maschek, Georg Micheuz, Leopold Ledenig and Louis Lazarini.

During intermissions, the orchestra occasionally presented a mixture of potpourris, overtures and symphonies. As a rule, overtures and symphonies were played either before the main performance or during the intermissions. Given the large theatre audiences, intermissions provided an excellent platform for composers to introduce their new compositions. In 1822, for example, Schwerdt used the occasion to present his new *Symphony in D major*,<sup>54</sup> although symphonies were otherwise rarely played during the intermissions. It was customary for symphonies not to be played in their entirety: individual movements could begin before the plays and then continue during the intermissions. This practice corresponded to that of Philharmonic Society concerts, where individual symphony movements were played between other pieces. Nor was it unusual for the overture of one opera to precede the overture of another (main) opera performance; for example, Rossini's *Elizabeth, Queen of England* was introduced with the overture of his new composition *William Tell*.<sup>55</sup> Sometimes orchestral pieces were composed specifically for a particular occasion and purpose; for example, Maschek composed the *Festive Overture (Fest-Ouverture)* in 1832 before the prologue of the comedy *Das Leben ein Traum*.<sup>56</sup>

A highlight of intermissions of theatrical performances in Ljubljana were virtuoso performances of both local and travelling musicians as well as members of military bands. The travelling musicians, who stopped in Ljubljana on their way between Vienna and Italy, mostly came from Vienna, but some were from Rome, Trieste and the Tyrol. They typically played original variations and variations on popular opera themes, as well as polonaises, concertos and potpourris. The most frequently represented instruments were the clarinet and the violin, followed by the French horn, the cor anglais, the basset horn, the cello, the Jew's harp and the guitar. At the beginning of the century, soloists on the theatre stage included local musicians from the Ljubljana Cathedral, such as Paolo

---

54 "Vor Anfang des Stückes und in den Zwischenakten deßelben, wird eine ganz neue Symphonie, von der Composition des Herrn Schwerdt gemacht werden."; "Vor dem Stücke und während den Zwischenakten desselben, wird eine neue Symphonie in D. von der Composition des Herrn Schwerdt gemacht werden." See NMS, Comedien-Zettel Sammlung (12 December 1822, 1 January 1823).

55 "Die Oper [Elisabeth, köningin von England] beginnt mit der neuen Ouverture von Rossini's Wilhelm Tell [...]." See NMS, Comedien-Zettel Sammlung (February 4, 1830).

56 "Vor Beginnen des Prologs wird eine grosse Fest-Ouverture, vom Herrn Maschek, für diesen Zweck eigens neu koomponirt, und vor dem Stücke, die Ouverture aus dem Ballette, 'Teodosia', Musik von J. R. Grafen von Gallenberg, unter der gütigen Mitwirkung mehrerer P. T. Herren Dilettanten, vom neu engagirten Orchester-Personale, executirt werden." See NMS, Comedien-Zettel Sammlung (September 2, 1832).

Sandrini (1782–1813),<sup>57</sup> Joseph Moritz<sup>58</sup> and Leopold Ferdinand Schwerdt (1773–1854).<sup>59</sup> During intermissions, the latter presented himself as a composer and cellist. Later, orchestral directors or other members of the theatre orchestra often performed during intermissions. Among them were Wenceslaus Wenzel (1784–1835),<sup>60</sup> Stephan Dunst (1790–1838),<sup>61</sup> Joseph Leitermeyer (1808–?),<sup>62</sup>

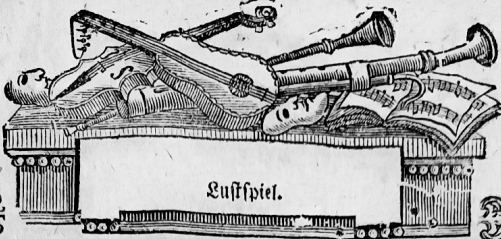
- 57 Sandrini was born in Gorizia in 1782. He was a virtuoso oboist who also played the cor anglais, the flute and the guitar. From 1800, he worked as a first oboist at the Ljubljana Cathedral. In 1804, he joined the Estates Theatre in Prague, where he worked as a guitar teacher and in 1809, he became a member of the court orchestra in Dresden, where he died on 15 November 1813.
- 58 Joseph Moritz was employed as a horn player at the Ljubljana Cathedral from 1800 to 1810.
- 59 Schwerdt was born in Waitzendorf, Austria, in 1773. He was a composer, music teacher, cellist and conductor. He probably came to Ljubljana after 1800. In 1806 and 1807, he toured with travelling theatre troupes as a cellist, singer and actor. In 1807, he became a singer in the Ljubljana cathedral chapel and a teacher at the cathedral music school. From 1812 to 1820, he was the Kapellmeister at St Jacob's Church in Ljubljana, where a music school was founded in 1812. In 1826, he was in Ljubljana, earning his living by teaching and selling his own compositions. In 1848, he played in the chapel of the Ljubljana National Guard and later in the Franciscan Church. See Zoran Krstulović, "Schwerdt, Leopold Ferdinand," in *Grove Music Online*, accessed October 10, 2023, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.2274330>.
- 60 Wenzel (Wenzel Wenzel) was born in Police, Bohemia. Between 1817 and 1818, he served as an orchestral director at the Estates Theatre in Ljubljana, after which he worked as a teacher in Kočevje. He later settled in Rijeka, where he became one of the leading musicians, remaining there until his death in 1835. See Maruša Zupančič, "Impact of Foreign-Born Musicians on Ljubljana's Musical Life until 1860," in *Music, Arts and Politics: Revolutions and Restorations in Europe and Croatia, 1815–1860*, ed. Stanislav Tuksar (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2019), 11.
- 61 Born in Vienna on December 21, 1790, Dunst was a singer and violinist. He married the singer Clara Zölner around 1812. The couple had joint engagements in Cluj (1815), Hermanstadt, Ljubljana (1819) and elsewhere. Before coming to Ljubljana, he gave solo performances as a violinist at the Estates Theatre in Brno in 1818. Around 1820/21, Dunst performed under the direction of Hensler in Bratislava and Baden near Vienna. Between 1821 and 1823, he was first tenor at the Estates Theatre in Graz. He then worked as a concert organiser, teacher, music director and singer in Trier, where he died on 11 February 1838. See "Complete Works of Carl Maria von Weber," *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*, Digital Edition, [https://weber-gesamtausgabe.de/en/Index; \[anon.,\] "Theater in Brün," Wiener Theater-Zeitung 85 \(Bäuerles Theaterzeitung\), \(July 16, 1818\): 340](https://weber-gesamtausgabe.de/en/Index; [anon.,] ).
- 62 Leitermeyer was born on 12 March 1808 in Vienna (Hernals), where he received his musical education and worked in various theatre orchestras. In the early 1830s, he was an orchestral director and soloist of the Estates Theatre, as well as a private singing and violin teacher in Ljubljana. Towards the end of the opera season, he moved to Celje in May 1832, working as a music teacher and orchestral director in the Lavant Music Society (*Lavanter Musikverein*). In 1838, he left Celje and later served as an orchestral director at the Estates Theatre in Klagenfurt. In 1847, he returned to Ljubljana and worked as an orchestral director at the Estates Theatre and, from 1848, as a violin teacher at the Philharmonic Society. See Maruša Zupančič, "The Role and Contribution of Immigrant Musicians to the Music Societies in the Slovene Lands until the Dissolution of Austria-Hungary," in *Glasbena društva v dolgem 19. stoletju: med ljubiteljsko in profesionalno kulturo*, ed. Jernej Weiss (Koper: Založba Univerze na Primorskem, 2023), 340–341, 354–355.

Joseph Stummer (1813–1866)<sup>63</sup> and Carl Till (1812–1876).<sup>64</sup>



Figure 1: Performance by Paul Sandrini and Joseph Moritz during an intermission in 1802.<sup>65</sup>

- 63 Stummer was born in Prossnitz, Moravia, in 1813. His violin and music training is unknown. In the 1830s, he was orchestral director at the Estates Theatre in Ljubljana. In 1839, he became a member of the Salzburg Theatre Orchestra. In 1841, he became a violin teacher and orchestral director of the newly founded Dom-Musik-Verein and Mozarteum Salzburg, where he worked until his retirement in 1864. He performed as a concert soloist and chamber musician. He died in Salzburg in 1866. Christian Fastl, "Stummer, Joseph," in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, ed. Rudolf Flotzinger, accessed October 11, 2023, <https://dx.doi.org/10.1553/0x000fd20f>.
- 64 Till came to Ljubljana from Vienna in 1833. He was an orchestral director at the Estates Theatre and occasionally served as its Kapellmeister, as well as working as a private teacher. He performed at the concerts of the Philharmonic Society and Estates Theatre. He later served as an orchestral director of the Estates Theatre in Graz, where he died in 1876. See Zupančič, "Impact of Foreign-Born Musicians on Ljubljana's Musical Life until 1860," 16.
- 65 NMS, Comedien-Zettel Sammlung (December 9, 1802).



Lustspiel.

Pro. II.

**Mit gnädigster Erlaubniß**  
 Wird heute Mittwoch den 19. Nov. die hier anwesende Ge-  
 sellschaft deutscher Schauspieler und Sänger, unter der Leitung des  
 Wilhelm Frafel, und der Josepha Scholz die Ehre  
 haben aufzuführen:

**Das Schloß Limburg.**

Ein neues hier noch nie gesehenes Lustspiel in 2 Akten. Von Brockmann,  
 k. k. Hofschauspieler in Wien. (Manuscript.)

---

**Persouen.**

|   |  |
|---|--|
| Herr von Limburg<br>Graf Adolph von Ramburg, ein Offizier<br>Die Gräfinn, seine Frau<br>Kaspar, Limburgs Diener<br>Ein Unteroffizier<br>Friedrich, Bedienter<br>Bediente, und Wachen. | Wilhelm Frafel.<br>Hr. Wercy.<br>Mad. Bratsch.<br>Hr. Bratsch.<br>Hr. Eliensfeld.<br>Hr. Scholz der jüngere. |
|---|--|

---

Hierauf folgt:

**Der verwandelte Rittmeister.**

Ein Lustspiel in 1 Akt. Von Herrn Richter.

---

**Persouen.**

|  |   |
|--|---|
| Frau v. Soring, eine Wittwe<br>Fanny ) ihre Nichten<br>Louise )<br>Rittmeister<br>Anton, Gärtner der Soring. | Josepha Scholz.<br>Mad. Bratsch.<br>Dem. Scholz.<br>Hr. Fermier.<br>Wilh. Frafel. |
|--|---|

---

Nach dem ersten Stück wird Hr. Schwerdt, Compositeur und Met-  
 riker der Tonkunst, sich auf dem Violonzello mit einem Pot, Pourri von  
 Romberg hören lassen.

---

**Preise der Plätze:**  
 Auf dem Parterre 20 fr. auf der Gallerie 7 fr.  
 Der Anfang ist um halb 7 Uhr, das Ende um 9 Uhr.

Figure 2: Performance by Ferdinand Schwerdt during two plays in 1806.<sup>66</sup>

66 NMS, Comedien-Zettel Sammlung (November 19, 1806).

No. 12.

STÄND. THEATERZU SALZBURG

142

Unter der Direktion des Franz Glöggl.

Donnerstag den 6. Oktober 1831.

zum ersten Male:

**Der Ehemann als Bittsteller,**  
oder:  
**Anstellung oder Frau.**

Neues Lustspiel in 3 Aufzügen, nach Baylli, frei bearbeitet für das k. k. Hof-  
burgtheater in Wien, von F. A. v. Curländer.

---

**Personen:**

|                                      |           |               |
|--------------------------------------|-----------|---------------|
| Lüßart, Banquier                     | — — — — — | Hr. Kosner.   |
| Darvet, sein Handlungsgesellschafter | — — — — — | Hr. Esferle.  |
| Chevalier Dupont, Kassier            | — — — — — | Hr. Trost.    |
| Ambröß, Comptoirbedienter            | — — — — — | Hr. Conti.    |
| Vermont, Fabrik-aufsicher zu Senlis  | — — — — — | Hr. Dessoir.  |
| Adele, seine Frau                    | — — — — — | Mad. Fellner. |
| Frau von Perval, Lüßart's Schwester  | — — — — — | Die Fleck.    |

Ort der Handlung: Paris.

---

Zwischen dem ersten und zweiten Akte wird Hr. Leitermeyer,  
Schauspiel-Orchesterdirector, Variationen für die Violine, von  
Krall; dann zwischen dem zweiten und dritten Akte werden  
die Herren Schnaidtinger, Conti, Weinpölker, und  
Glöggl, Vokal-Quartetten, von Oberl. Schlier, mit Be-  
gleitung von 4 Hörnern, und vom Kapellmeister des ständ.  
Theaters in Pesth, Hrn. Urbany, vorzutragen die Ehre haben.

---

**Preise der Plätze:**

Erstes im Parterre mit Inbegriff des Eintritts-Billets 50 fr. — Parterre 20 fr. — Erstes auf  
der Gallerie mit Einschluß des Eintritts-Billets 12 fr. — Gallerie 7 fr.  
Kinder unter 9 Jahren begahen in's Parterre 10 fr.

---

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Gedruckt bei  
Joseph Wasmuth

Figure 3: Performance by Joseph Leitermeyer during an intermission in 1831.<sup>67</sup>

67 NMS, Comedien-Zettel Sammlung (October 6, 1831).

*Instrumental Music as Separate Part of Theatrical Performances*

From 1819, plays and operas were enriched by independent musical events with a varied repertoire, either in the first or in the second part. Thus, a play or opera could be performed in the first part and a musical segment in the second part, with various titles such as musical academy, musical declamatory evening, vocal-instrumental academy, vocal-instrumental concert, musical quodlibet, etc. These events all had a varied repertoire that was very similar to the programmes of the music academies or concerts of the Philharmonic Society. With a few exceptions, however, they were not independent musical evenings, as in the case of the Philharmonic Society, and were open to the public.

The musicians who performed on the theatre stage ranged from local orchestral directors and members of the theatre orchestra to travelling musicians who stopped in Ljubljana on their way between Vienna and Italy. However, it was not necessarily the same soloists who performed during the intermissions. Most of the soloists on these evenings came from Vienna, but some were from Tortona, Trieste and the Tyrol. Although mainly violinists, there were also appearances by a flutist, an oboist, a cellist, a horn player and performers on lesser known instruments such as the glass harmonica. Among the more exotic performers was Franz Mathes from Vienna, who presented himself on a bowed zither (Streich-zither), an instrument he had invented himself.<sup>68</sup>

Among the soloists were foreign musicians such as Franz Zierer, Anton Ferlendis, Stanisław Serwaczyński (1790–1859),<sup>69</sup> Joseph Merk (1795–1852)<sup>70</sup> and Joseph Treichlinger (1807–1866).<sup>71</sup> A rare newspaper account of musi-

68 NMS, Comedien-Zettel Sammlung (October 16, 1835).

69 Serwaczyński was born in Lublin in 1790 and received his first violin lessons from his father, who was a music director at the Lublin Cathedral. He then continued his studies in Vienna with Louis Spohr. From 1814 to 1820, he was a violinist and conductor at the J. N. Kamiński Theatre in Lviv, giving concerts in various cities. From 1822 to 1829, he was a first violinist at the theatre in Warsaw, where he performed with Chopin. From 1832 to 1833, he was an orchestral director at the Theatre in der Josefstadt, after which he moved to Pest, where he was orchestral director and conductor of the theatre there. In the late 1830s, he embarked on musical tours. In addition to Joseph Joachim, he taught Henryk Wieniawski and several others. Serwaczyński composed variations on opera arias, fantasies, polonaises and rondos for violin, as well as music for comic operas. Władysław Bienkowski, "Serwaczyński, Stanisław," in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1850*, Online edition, accessed October 12, 2023, [https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_S/Serwaczynski\\_Stanislaw\\_1790\\_1859.xml](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Serwaczynski_Stanislaw_1790_1859.xml).

70 Merk was born in Vienna and received his first cello lessons from Philippe Schindlocker. In 1816, he was appointed first cellist at the Grand Opera in Vienna. Three years later, he joined the court orchestra, and in 1821 he was appointed cello professor at the Vienna Conservatory, where he remained until 1848. In 1834, the Emperor appointed him as a chamber virtuoso. He also undertook a concert tour from Prague, Dresden, Leipzig and Hamburg to London. He played in chamber ensembles and composed. See Wilhelm Joseph von Wasielewski and Isobella S. Stigand, *The Violoncello and its History* (London: Novello, Ewer and Co., 1894), 143–144.

71 Treichlinger (also József Treichlinger) was born in Vienna in 1807. From 1828, he performed regularly as a solo violinist in Vienna and was a violinist in the orchestra of the Imperial Court Opera. In 1844, he took over the publishing house of Vince Grimm in Pest, becoming the last

cal theatre events highlighted Stanislaus Serwaczynski's performance, both at the theatre musical academy and on the stage of the Philharmonic Society. The report praised his masterful *cantus firmus* and the clarity and beauty with which he executed passages.<sup>72</sup> There was also the improvising violinist Angelo Casirola,<sup>73</sup> who, according to the programme, would imitate various wind and string instruments, play a few sonatas on one string, and bow with the same hand with which he held the violin. He was most likely also the first violinist in Ljubljana to play a work by Paganini.<sup>74</sup> Soloists typically endeavoured to captivate the audience with innovative or unique feats; for instance, the programme noted that Anton Ferlendis would "have the honour to distinguish himself through surprising skill."<sup>75</sup>

While most of the performers were male, there were two local female instrumentalists: pianist Anne Herzum (1820–1861)<sup>76</sup> and glass harmonica player Renate Maschek (1791–1870).<sup>77</sup> Locally, the Estates Theatre's orchestral director, Joseph Benesch (1795–1873),<sup>78</sup> and Carl Till were notable stand-

---

owner of the Kunst- und Industrie-Comptoir founded in 1801. He published mainly dance music for average taste and occasionally piano reductions of operas. He died after 1866. See Zupančič, "Joseph Benesch: A Forgotten Bohemian Violinist," 46–47; Ilona Mona, "Treichlinger, József," in *Grove Music Online*, accessed October 10, 2023, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.28303>.

72 [Anon.], "Kunst-Nachricht," *Illyrisches-Blatt 2* (January 8, 1831): 3.

73 Casirola was a violinist from Tortona, Italy. He performed at the royal court as well as in theatres in Italy, France and Vienna. In 1824, he caused a sensation by performing the most difficult pieces with a fixed bow on the G-string, which is considered his own invention.

74 "Angelo Casirola aus Tortona, Meister auf der Violine, der die Ehre hatte, am königlichen Hofe, und in den Theatern von Frankreich und Italien sich öfters mit ungetheilten Beyfall hören zu lassen, wünscht auf seiner Durchreise nach Wien, hier einen Beweis seiner Kunst zu liefern, und seine Erfindung auch hier bekannt zu machen, nemlich: Nur mit einer Hand Bogen und Violine zu dirigiren; er ladet daher zur heutigen musikalischen Akademie ein verehrungswürdiges Publikum ganz gehorsamst ein." See NMS, Comedien-Zettel Sammlung (May 11, 1819).

75 "Potpouri, für die Oboe, vorgetragen von Hrn. Ferlendis, in welchem er durch überraschende Fertigkeit sich auszuzeichnen die Ehre haben wird." See NMS, Comedien-Zettel Sammlung (October 26, 1829).

76 Anne Nanette Herzum was born in Ljubljana in 1820. Her father was a teacher of singing, the violin, the piano and wind instruments. She was a talented pianist who appeared at a concert in the Estates Theatre in 1829 and at Philharmonic Society concerts between 1830 and 1841. She died in 1861 in Ljubljana.

77 R. Maschek (also Maria Renata Anna Nepomucena Maschek) was born in Prague on September 12, 1791, a daughter of the musician Vinzenz Maschek. She was a sister of Caspar Maschek and an artist on the glass harmonica. In 1821, she performed in a Philharmonic Society concert and she appeared in Prague in 1824. In 1833, she was again in Ljubljana and played at a concert in the Estates Theatre. She died in Prague on 11 January 1870.

78 Joseph Benesch was a violinist and composer from Batelov, Bohemia. He received his early musical training from family members and local teachers. In 1814, he travelled to Vienna to expand his violin skills, and he performed there in private ensembles. Benesch took a musical journey to Italy in 1819, which significantly influenced his development as a violinist and composer. He later settled in Ljubljana, where he opened a private violin school in 1822 and married the pianist Friederika Proch the same year. He served as an orchestral director and teacher at the

outs. Some of these soloists also graced the Philharmonic Society's stage, often presenting the same or varied repertoire around the same timeframe.

The repertoire was varied and included orchestral works such as overtures and symphonies, virtuoso works such as variations, polonaises and concertos, and popular opera arias, duets and quartets. Declamations were also added to enliven the programme. As was common at the time, the virtuosi often also composed the works they performed themselves.

Particularly popular in the theatre were musical quodlibets, a light-hearted mixture of familiar songs and melodies designed to enliven and entertain during more formal or structured theatrical plays. On the stage of the Estates Theatre, quodlibets included choruses, arias, duets, orchestral pieces, solo instrumental pieces, declamations, ballets and other musical pieces, also performed by military bands. The repertoire of the quodlibet was not so strict, and in many cases the composers of the pieces were not mentioned. If they were, their music often served as the basis for unrelated texts. Theatre Kapellmeisters often adapted original compositions of which audiences had grown tired. As mentioned earlier, this was still a time of freedom, when Kapellmeisters and other musicians were at liberty to adapt operas or other works.<sup>79</sup>

---

Philharmonic Society in Ljubljana and had a brief meeting with Niccolò Paganini in Trieste in 1824. After the closure of the music school in Ljubljana in 1828, he returned to Vienna and had success as a member and later as an orchestral director of the Vienna Court Chapel and Court Theatre, where he played alongside the elite Viennese violinists. He died in Vienna. See Zupančič, "Joseph Benesch: A Forgotten Bohemian Violinist," 11–76.

79 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 271–272.





Nro. 97.

Mit gnädigster Bewilligung  
Wird heute Frentaa den 3. Febr. 1804. der  
hier durchreisende Virtuose auf dem Waldhorn  
**Serafino Papi**  
aus Rom gebürtig, die Ehre haben sich durch seine Kunst bestens zu empfehlen, mit  
**Zwölf Variationen, Thema, und Koda**  
von Katti, Italienischen Kapellmeister.

---

Dann giebt die hiesige ständische Schauspieler Gesellschaft  
das allgemein beliebte Stück :

**Der verwandelte Rittmeister**

Ein Lustspiel in 1 Act.

Diesem folgt zum Beschluß  
von dem Künstler ein Quintett von Giala Kapellm.

---

Höhe! Gnädige Theater - Gönner! Unterstützer der Künste, und  
Wissenschaften.

Da ich auf meiner Reise durch Deutschland so glücklich war, in dem k. k.  
Wiener Hoftheater mich auf dreymalige Wiederholung hören lassen zu dür-  
fen, und Sr. kaiserl. Majestät Gnade, so wie einer hohen Nobles, und des  
Publikums Beyfall eingedröhret habe, so kann ich nicht umhin, bei meiner Rück-  
reise nach Rom auch hier mich bestens zu empfehlen.

ergebenster.  
**Serafino Papi, Virtuose.**

---

Gesperrte Sige sind täglich bey den Unternehmern zu haben.

Preise der Plätze sind bekannt. ( Der Anfang ist um halb 7 Uhr,  
das Ende um 9 Uhr.

Figure 4: Performance by the virtuoso Serafino Papi in 1804.<sup>80</sup>

80 NMS, Comedien-Zettel Sammlung (February 3, 1804).

Abonnement Suspendu.

  
**STADT THEATER ZU LAIBACH**

(Gepachtet von den Gebr. Glöggl)  
 unter der Leitung des Franz Glöggl,  
 Mittwoch den 5. Jänner 1831:  
 wird  
 auf allgemeines Verlangen  
**HERR STANISLAUS SERWACZYNSKI,**  
 Virtuose auf der Violine, Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaft  
 zu Laibach, der apolinischen Societät zu Venedig ic. ic.,  
 vor seiner Abreise,  
 unter Mitwirkung der P. T. Dilettanten, ein  
**Vocal- u. Instrumental-Concert**  
 zu geben die Ehre haben.

---

Zum Vortrage kommende Stücke:

- 1) Große Ouverture.
- 2) Cavatine, von Rossini, gesungen von Herrn Heurt.
- 3) Polonaise, für die Violine, von Maysefer, vorgetragen von Herrn Stanislaus Serwaczynski.
- 4) Duetto, für Tenor u. Bass, gesungen von Herren Heurt u. Bartholemy.
- 5) Brillantes Variationes, über einen Trauer-Walzer, für die Violine, mit Begleitung des Orchesters, von Pecharschek. Vorgetragen von Herrn St. Serwaczynski.

---

Vorher,  
zum zweiten Male:  
**Das Lustspiel im Zimmer.**  
Posse in einem Akte, von Korntheuer.

---

Personen:

|  |         |                |
|--|---------|----------------|
| Friedrich Polling, Kaufmann aus Hamburg      | — — — — | Dr. Köppl.     |
| Karl, sein Bruder, Italiener, Schwabe, Ungar | — — — — | Dr. Börnstein. |
| Frau Wilder, eine Zimmervermieterin          | — — — — | Ute. Bernardi. |

---

**Preise der Plätze:**

Parterre 20 kr. — Sperrsitze im Parterre 10 kr.  
 Sperrsitze auf der Gallerie mit Inbegriff des Eintritts-Billets 12 kr.  
 Gallerie 7 kr.  
 Kinder bezahlen auf das Parterre 10 kr.  
 Es sind noch Logen und Sperrsitze im Parterre zu haben.

---

**Der Anfang ist um halb 7 Uhr.**

Gedruckt bei Joseph Blaunik.

Figure 5: Performance by the virtuoso Stanislaus Serwaczynski in 1831.<sup>81</sup>

81 NMS, Comedien-Zettel Sammlung (January 5, 1831).

Nr. 4.

Mit gnädigster Bewilligung.

Heute Montag den 18. Sept. wird im landständischen Schauspielhause Hr. Joh. Schneider Musik-Direktor des löbl. k. k. Alloys Fürst Lichtenstein Infanterie Regiments, zu geben die Ehre haben, ein

**Musikalisches Quodlibet.**

Erste Abtheilung.

Große Overtur mit türkischer Musik betitelt:

**Die Zwerg-Höhle von Lichtenstein.**

Nr. 1. Fantbasse für die Flöte mit Accompagnement des Orchesters, von Johann Schneider componirt und vorgetragen.

Nr. 2. Große Aria aus L'ancrédi, gesungen von Mad. Maschek, begleitet mit Obligater Flöte v. J. Schneider.

Nr. 3. Pod-Pourri für die Flöte, mit Begleitung des Orchesters, v. G. Kaller, vorgetragen v. J. Schneider.

Nr. 4. Große Aria aus der Oper Aschenbrödl, gesungen v. Hrn. Wiseneder

Zum Schluß.

Nr. 5. Ein großer Triumph-Marsch, gespielt von sämmtlicher türkischen Musik des k. k. löbl. Inf. Regts. Alloys Fürst Lichtenstein. Componirt von J. Schneider.

Diesem geth vor:

**Der häußliche Zwist.**

Lustspiel in 1 Akte, von Hrn. Aug. v. Kogebue.

---

P e r s o n e n.

|              |                |
|--------------|----------------|
| Der Mann     | Hr. Walsinger. |
| Die Frau     | Mad. Maschek.  |
| Der Nachbahr | Hr. Stern.     |

Hr. Joh. Schneider, Musik-Direktor des löbl. k. k. Inf. Reg. Alloys Fürst Lichtenstein, wird benannte Musikstücke unter Mitwirkung der Regiments-Kapelle vorzutragen die Güte haben.

---

**Preise der Plätze:**

Erster Platz 20 kr.    Zweyter Platz 7 kr.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Figure 6: Musical Quodlibet.<sup>82</sup>

82 NMS, Comedien-Zettel Sammlung (September 18, 1820).

**124. Vorstellung.** **Concert.**

Heute Montag den 11. März 1833, wird im h. st. Theater unter der Leitung des C. Neufeld u. H. Wornstein;

**Vortheile der Sängerin Henriette Elise Podleski,**  
zum  
**ein großes**

**Vocal = und Instrumental = Concert,**  
in zwei Abtheilungen gegeben.

| Erste Abtheilung:   | Zweite Abtheilung:   |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Große Ouverture, von C. Maschek, k. k. Kapellmeister.</li> <li>2) Große Arie, von Rossini, gesungen von H. E. Podleski.</li> <li>3) Mal' ein einpflüger Roman, von Saphir, declam. von Alie. Gläser.</li> <li>4) Große Variation aus <i>L. dur.</i> 47. Werk von Mayseder, vorge-<br/>tragen vom Hrn. Stummer, Orchester-Director.</li> <li>5) Duett, aus der Oper: Armida, von Rossini, „Ach vor der Lie-<br/>be“, gesungen von H. E. Podleski und Hrn. Kugler.</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Musikalische Leiden u. Freuden, — Quodlibet-Ouverture, vom<br/>Hrn. Wendt, Mitglied des hies. Orchesters.</li> <li>2) Große Arie, aus der Oper: Johann von Paris, von Boiel-<br/>dieu, gesungen vom Hrn. Bartholomp.</li> <li>3) Der Marschhase, lokales Gedicht, von Heinrich Wornstein, de-<br/>clamirt von Wm. Wornstein.</li> <li>4) Polonaise, für das Musikinstrument, von Lindpaintner, vorge-<br/>tragen vom Hrn. Maurer, Mitglied des hies. Orchesters.</li> <li>5) Großes Quartett, von Rossini, gesungen von den Damen:<br/>Podleski u. Wornstein, u. von den Herren Kugler u. Bar-<br/>tholomp.</li> </ol> |

Hoh! Gnädige! Verehrungswürdige!

Da mir von Seite der k. k. Direction des hies. ständ. Theaters, der heutige Abend zur Veranstaltung eines Concertes zu meinem Vortheile zugestanden wurde, so mocht ich es mirne ergebenste Einladung zu machen, und Sie zu versichern, daß ich alles aufzubringen habe, um durch Zusammenstellung dieses Concertes aus den besten und neuesten Erscheinungen der musikalischen Kunstwelt, Ihnen mit Gewissheit einen angenehmen Abend zu verschaffen. Dero ergebenste H. E. Podleski, erste Sängerin des h. st. Theaters.

Abonnement und freier Eintritt ist heute aufgehoben. — Preise der Plätze sind bekannt. — Der Anfang ist um 7 Uhr.

Gedruckt bei  
Joseph Wient.

Figure 7: Vocal and Instrumental Concert in 1833.<sup>83</sup>

## Conclusion

The tradition of musical interludes during theatrical intermissions, which originated in the Renaissance and continued into the Romantic period, underscores the constant evolution of music and theatre in response to social tastes and changes. The Estates Theatre in Ljubljana became the hub of the city's musical development, seamlessly bridging the gap between the refined tastes of the elite and the preferences of the general public. The theatre introduced European opera and music trends, even as it struggled with major challenges. The democratisation of musical culture in Ljubljana, which marked a significant shift from private to public musical events, was clearly driven by the Estates Theatre in the nineteenth century. The wide range of events, from grand operas and theatrical performances to varied instrumental performances, testifies to the adaptability of the theatre and its musicians in the midst of a changing musical landscape. Ultimately, the Estates Theatre was a cornerstone of Ljubljana's vibrant musical heritage, masterfully combining a variety of musical influences and trends to enhance the city's rich cultural offerings.

## Bibliography

- [Anon.] "Theater in Brün." *Wiener Theater-Zeitung (Bäuerles Theaterzeitung)* 85 (July 16, 1818): 340.
- Bieńkowski, Władysław. "Serwaczyński, Stanisław." In *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1850*. Online edition. Accessed on 12 October 2023. [https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_S/Serwaczynski\\_Stanislaw\\_1790\\_1859.xml](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Serwaczynski_Stanislaw_1790_1859.xml).

83 NMS, Comedien-Zettel Sammlung (March 11, 1833).

- Burrows, Donald. "Handel as a Concerto Composer." In *The Cambridge Companion to Handel*, edited by Donald Burrows, 193–207. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- "Complete Works of Carl Maria von Weber." *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*. Digital Edition. <https://weber-gesamtausgabe.de/en/Index>.
- Cook, William. *The Elements of Dramatic Criticism*. London: G. Kearsly, 1775.
- Cormac, Joanne. "Liszt as Kapellmeister: The Development of the Symphonic Poems on the Weimar Stage." PhD diss., University of Birmingham, 2012.
- Costa, Heinrich. "Das Casino in Laibach seit 1782." *Mittheilungen des historischen Vereines für Krain* 19, no. 12 (1864): 97–99.
- Costa, Henrich. *Reiseerinnerungen aus Krain*. Ljubljana: Eger, 1848.
- Courcy, Geraldine I. C. *Paganini, The Genoese*. Volume 1. University of Oklahoma Press, 1957.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Volume 2. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959.
- Čerin, Josip. "Zgodovinski razvoj vojaških oz. turških godb." *Pevce* 7 (1927): 5–6.
- Dart, R. Thurston. "Morley's Consort Lessons of 1599." *Proceedings of the Royal Music Association* 74 (1947–1948): 1–9.
- Fastl, Christian. "Stummer, Joseph." In *Oesterreichisches Musiklexikon Online*. Accessed October 11, 2023. <https://dx.doi.org/10.1553/0x000fd20f>.
- Goodman, Annabele. "Reception History of Antonio Vivaldi." *Sydney Undergraduate Journal of Musicology* 7, no. 13 (2017): 3–26.
- Gudger, William D. "Handel and the Organ Concerto: What we Know 250 Years Later." In *Handel: Tercentenary Collection*, edited by Stanley Sadie and Anthony Hicks, 271–278. London: Palgrave Macmillan, 1987.
- Hill, John Walter. "Francesco Maria Veracini." In *Grove Music Online*. Accessed September 25, 2023. <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.29178>.
- Hucke, Helmut, and Dale E. Monson. "Pergolesi, Giovanni Battista." In *Grove Music Online*. Accessed October 7, 2023. <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.21325>.
- Johnson, James H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1995).
- Kotnik, Vlado. *Operno občinstvo v Ljubljani: Vzpon in padec neke urbane socializacije 1660–2010*. Koper: Univerzitetna založba Annales, 2012.
- Krstulović, Zoran. »Schwerdt, Leopold Ferdinand.« In *Grove Music Online*. Accessed October 10, 2023. <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.2274330>
- Lah, Ivan. "Ob stoletnici ljubljanske kazine." *Kronika slovenskih mest* 3, no. 3 (1936): 182–183.
- Lawrence, W. J. "Music in the Elizabethan Theatre." *The Musical Quarterly* 6, no. 2 (1920): 192–205.
- Lister, Warwick. *Amico: The Life of Giovanni Battista Viotti*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Liszt, Franz. "Keine Zwischenakts-Musik!" In *Gesammelte Schriften*, volume 3, edited and translated by Lina Ramann, 136–150. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.
- Liszt, Franz, "Zwischenaktsmusik." *Berliner Musikzeitung Echo* 5 (9. 12. 1855).
- Mann, David. "Reinstating Shakespeare's Instrumental Music." *Early Theatre* 15, no. 2 (2012): 67–91.

- Mona, Ilona. "Treichlinger, József." In *Grove Music Online*. Accessed October 10, 2023. <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.28303>
- Motnik, Marko, and Lidija Podlesnik Tomášiková. "Laibacher Deutscher after the Congress of Laibach." *Muzikološki zbornik* 57, no. 2 (2021): 5–64.
- Motnik, Marko. "Glasbeni utrip Ljubljane v tridesetih letih 19. stoletja," forthcoming.
- Murray, Teresa Ann. "Thomas Morley and the Business of Music in Elizabethan England." PhD diss., University of Birmingham, 2010.
- Nevile, Jennifer. "Cavalieri's Theatrical *Ballo 'O che nuovo miracolo': A Reconstruction.*" *Dance Chronicle* 21 (1998): 353–388.
- Nutter, David. "Intermedio [intromessa, introdotto, tramessa, tramezzo, intermezzo] (It.; Fr. intermède)." In *Grove Music Online*. Accessed November 7, 2023. <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.13831>.
- Preussner, Eberhard. *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach: Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a. M. 1712–1716*. Kassel and Basel: Bärenreiter, 1949.
- Pulver, Jeffrey. "The Intermezzi of the Opera." *Proceedings of the Musical Association* 43 (1916–1917): 139–163.
- Rosand, Ellen. "Vivaldi's Stage." *The Journal of Musicology* 18, no. 1 (2001): 8–30.
- Selfridge-Field, Eleanor. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Sivec, Jože. *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*. Ljubljana: Slovenska matica v Ljubljani: 1971.
- Troy, Charles E., and Pero Weiss. "Intermezzo (ii)." In *Grove Music Online*. Accessed September 25, 2023. <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.13834>;
- Von Wasielewski, Wilhelm Joseph, and Isobella S. Stigand. *The Violoncello and its History*. London: Novello, Ewer and Co., 1894.
- White, Mary Gray. "The Life of Francesco Maria Veracini." *Music & Letters* 52, no. 1 (1972): 18–35.
- Wollston, Silas. "Handel's Compositional Process in the Creation of the Grand Concertos, Op. 6." In *New Perspectives on Handel's Music: Essays in Honour of Donald Burrows*, edited by David Vickers, 106–143. Woodbridge: The Boydell Press, 2022.
- Vrhovec, Ivan. "Iz domače zgodovine: Zabave v stari Ljubljani." *Ljubljanski zvon* 6, no. 1 (1886).
- Vrhovnik, Ivan. "Vodnik in Prešeren – člana Kazine." *Ljubljanski zvon* 32, no. 3 (1912).
- Zupančič, Maruša. "Impact of Foreign-born Musicians on Ljubljana's Musical Life until 1860." In *Music, Arts and Politics: Revolutions and Restorations in Europe and Croatia, 1815–1860*, edited by Stanislav Tuksar, 643–677. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2021.
- Zupančič, Maruša. "Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture in Carniola and Lower Styria in the 19th century," forthcoming.
- Zupančič, Maruša. "Joseph Benesch: A Forgotten Bohemian Violinist and an Imitator of Niccolò Paganini Within the Central European Violinistic Tradition." *De musica disserenda* 18, nos.1–2 (2022): 11–76.
- Zupančič, Maruša. "The Role and Contribution of Immigrant Musicians to the Music Societies in the Slovene Lands Until the Dissolution of Austria-Hungary." In *Glasbena društva v dolgem 19. stoletju: med ljubiteljsko in profesionalno kulturo*, edited by Jernej Weiss, 335–396. Koper: Založba Univerze na Primorskem, 2023.

## Appendix

### *List of Instrumental Performances in the Estates Theatre from 1802 to 1837*

This list is the result of a thorough review of around 3,000 theatre programmes (*Theaterzettel*) spanning from 1801 to 1837.<sup>84</sup> For clarity and usefulness, the original format and language of the list has been retained. Only the sections related to musical content have been extracted from the *Theaterzettel*, and details from the broader theatre programme have been omitted.

| Date       | Program   |
|------------|---|
| 09-12-1802 | Zwischen den Akten werden Herr Sandorini und Herr Moritz sich in Variationen bestens zu empfehlen suchen.   |
| 08-01-1803 | Zwischen den ersten und zweyten Akt, werden die für dieses Jahr bestimmten neuen Redout-Menuetts und Deutschen produziert werden.   |
| 03-02-1804 | <p>Mit gnädigster Bewilligung Wird heute Freytag den 3. Febr. 1804. der hier durchreisende Virtuose auf dem Waldhorn Serafino Papi aus Rom gebürtig, die Ehre haben sich durch seine Kunst bestens zu empfehlen, mit Zwölf Variationen, Thema, und Koda von Katti, Italienischen Kapellmeister.</p> <p>Dann giebt hiesige ständische Schauspieler Gesellschaft das allgemein beliebte Stück: Der verwandelte Rittmeister. Ein Lustspiel in 1 Act.</p> <p>Diesem folgt zum Beschluß von dem Künstler ein Quintett von Fiala Kapellm.</p> <p>Hohe! Gnädige Theater-Gönner! Unterstützer der Künste, und Wissenschaften. Da ich auf meiner Reise durch Deutschland so glücklich war, in dem k. k. Wiener Hoftheater mich auf dreymahligs Wiederholung hören lassen zu dürfen, und Se. kaiserl. Majestät Gnade, so wie einer hohen Nobleß, und des Publikums Beyfall eingearndtet habe, so kann ich nicht umhin, der meiner Rückreise nach Rom auch hier mich bestens zu empfehlen. ergebenster. Serafino Papi, Virtuose.</p> |
| 31-01-1805 | <p>Eine große Sinfonie für das ganze Orchester von der beliebten Farce die glückliche Maske, von Herrn Kapellmeister Portogallo [...]</p> <p>In den Zwischen Akten werden verschiedene Variasionen auf dem englisch Horn, und Waldhorn, von Herrn Paul Sandrini, und Jos. Moritz gespielt werden.</p>   |

<sup>84</sup> I would like to thank Ana Sodja for her help in collecting and transcribing the interludes (instrumental and vocal) and other musical events, which will be available in the database "Digitalna panorama glasbene dediščine 19. stoletja na Slovenskem (MUSIQUM)".

|            |   |
|------------|---|
| 21-01-1806 | (N. B.) Zur Unterhaltung des verehrungswürdigen Publikums wird die Kapelle vom 84ten Regiment unter der Direktion des Herrn Aubry eine grosse Ouvertüre von Bion mit stark besetzten Orchester, in den Zwischenakten aufführen.<br><br>La Musique du 84. Regiment, sous la Direction de Monsieur Aubry executera l'ouverture de Bion, a grande orchestre. |
| 19-11-1806 | Nach dem ersten Stück wird Hr. Schwerdt, Compositeur und Meister der Tonkunst, sich auf dem Violonzello mit einem Pot-Pourri von Romberg hören lassen.  |
| 10-01-1807 | NB. Während den Zwischenakten werden, statt der Symphonie, die Redout-Deutsche gespielt werden.   |
| 15-12-1814 | Durch die gefällige Mitwirkung der Herrn Dilletanten wird vor Anfang des Stücks eine große Ouverture aus der Oper Joseph und seine Brüder von Mehul, gemacht werden.  |
| 01-01-1815 | Zu mehrerer Verherlichung dieses Tages wird die große Ouverture aus der Oper Clemenza di Tito gemacht werden.   |
| 10-01-1815 | Zwischen den Akten werden die diesjährigen Redout-Deutsche probirt.   |
| 31-12-1815 | Zwischen den Akten werden neue deutsche Tänze componirt von Herrn Schwerd produziert werden.  |
| 15-11-1817 | Zwischen beyden Stücken wird Herr Musikdirector Wenzel die Ehre haben Variationen auf der Violin, mit Begleitung des Orchesters, zu geben.  |
| 21-12-1817 | Heute wird das Letztemahl vor den Feyertagen gespielt; künftigen Freytag als den 26ten Dezember wird, Johann von Calais gegeben, wobey während den Zwischenakten neue Deutsche, die während der Anwesenheit Sr. Maj. unsers allergnädigsten Monarchen in Grätz von Herrn Martin Schuller komponirt wurden, vorgetragen werden.                            |
| 26-12-1817 | Vor Anfang und zwischen den Akten werden die von Herrn Martin Schuller bey Anwesenheit Sr. Majestät unsers allergnädigsten Monarchen in Grätz komponirten neuen Deutschen vorgetragen werden.   |
| 28-12-1817 | Zwischen den Akten werden die von einem Herrn Dilletanten und dem Herrn Capellmeister des hiesigen löbl. k. k. Regiments componirten neuen Redoute-Deutschen vor[g]etragen werden.  |
| 30-12-1817 | Die Ouverture ist aus der beliebten Oper Joseph und seine Brüder.   |
| 21-02-1818 | Vor dem 1ten Stück wird eine neue Ouverture aus der Oper: Der stürmische Abend, von della Maria; dann vor dem 2ten Stück eine neue Ouverture aus der Oper: Der deutsche Grenadier, von Umlauf, vorgetragen werden.  |



|            |  |
|------------|--|
| 21-04-1818 | Joseph Vallentin, Zögling des Prager Blinden-Instituts ein Jüngling von 20 Jahren, wird in den Zwischen-Akten die Ehre haben auf seiner Durchreise nach Triest, folgende Stücke zu geben:<br>1tens Ein Clarinett Concert von Stamnitz.<br>2tens Ein Clarinett Adagio von Mozart.<br>3tens Ein Clarinett Solo von Kunze.<br>Zum Schlusse folgt ein Rondo von Stamnitz.<br>Da sich dieser blinde Jüngling auf seiner Durchreise in Grätz mit Beyfall produzierte, so schmeichelt sich derselbe eines zahlreichen Besuches. |
| 24-05-1818 | In den zwischen Akten, so wie vor dem Anfange wird türkische Musik die verehrten Gäste unterhalten, auch sind Erfrischungen eben wie im Theater zu haben.  |
| 10-10-1818 | Auch wird die Symphonie mit dem Paukenschlag von Herrn Joseph Hayden, gemacht werden.  |
| 21-12-1818 | In den Zwischenackten werden ganz neue Redout-Deutsche produziert.   |
| 02-01-1819 | In den Zwischenackten werden ganz neue Redout-Deutsche produziert.   |
| 07-01-1819 | In den Zwischenackten werden abermalen ganz neue Redout-Deutsche produziert.   |
| 09-01-1819 | In den Zwischenackten werden abermalen ganz neue Redout-Deutsche produziert.   |
| 21-02-1819 | In den Zwischenakten wird Hr. Fortunat Gaurig, zur Faschingsbelustigung auf zwey Maultrommeln, mit Begleitung einer Violin, verschiedene Musikstücke produzieren.  |
| 27-02-1819 | Zwischen den ersten und zweyten Akt, wird Stephan Dunst eine Polonaise auf der Violin von Herrn Mayseder, zu spielen die Ehre haben.   |

---

11-05-1819 Angelo Casirola aus Tortona, Meister auf der Violine, der die Ehre hatte, am königlichen Hofe, und in den Theatern von Frankreich und Italien sich öfters mit ungetheilten Beyfall hören zu lassen, wünscht auf seiner Durchreise nach Wien, hier einen Beweis seiner Kunst zu liefern, und seine Erfindung auch hier bekannt zu machen, nemlich: Nur mit einer Hand Bogen und Violine zu dirigiren; er ladet daher zur heutigen musikalischen Akademie ein verehrungswürdiges Publikum ganz gehorsamst ein.

Hier folgen die Musikstücke:

Obgenannter Künstler wird mehrere Musikstücke mit Begleitung des vollen Orchesters ausführen, wird verschiedene sowohl Blas- als Saiteninstrumente nachahmen, und wird auch andere Sonaten auf einer Saite spielen.

Erste Abtheilung.

Symphonie mit vollem Orchester.

Thema mit Variationen vom besagten Casirola.

Andante mit Allegro und Variationen, von ebendemselben, wobey er mehrere Instrumente nachahmen wird, eigene Composition.

Addagio und Allegro auf einer Saite, und Finale.

Zweite Abtheilung.

Symphonie mit vollem Orchester.

Thema mit Variationen von dem berühmten Meister Hrn. Coccia.

Variationen vom Hrn. Paganini, vorgetragen von demselben Casirola.

Sonate mit einer Hand, pizzicato.

Eine Sonate auf einer Violine.

Den Beschluß macht eine andere Sonate, wobey Bogen und Violine mit einer Hand geleitet wird.

18-12-1819 In den Zwischenakten werden ganz neue Redout-Deutsche, von der Composition eines hiesigen Musikfreundes produziert.

02-01-1820 In den Zwischenakten werden ganz neue Redout-Deutsche produziert.

02-03-1820 Hr. Schwerdt wird in den zwischen Akten ein Violoncell Concert zu spielen die Ehre haben.

17-09-1820 Der Schlachtgesang der schweren Reiter, mit Begleitung von 4 Waldhörnern, ist von Hrn. Carl Maria Weber. In den Zwischenakten wird die Harmonie des löbl. k. k. Dragoner-Regiments Riesch, so wie die Schlachten-Musik, der vorkommenden Märsche, und Chöre, zu begleiten und vorzutragen die Güte haben.

|            |  |
|------------|--|
| 18-09-1820 | <p>Heute Montag den 18. Sept. wird im landständischen Schauspielhause Hr. Joh. Schneider Musik-Director des löbl. k. k. Aloys Fürst Lichtenstein Infanterie Regiments, zu geben die Ehre haben, ein Musikalisches Quodlibet.</p> <p>Erste Abtheilung.<br/>Grosse Overtur mit türkischer Musik betitelt: Die Zwerg-Höhle von Lichtenstein.<br/>Nr. 1. Fantasie für die Flöte mit Accompagment des Orchesters, von Johann Schneider componirt und vorgetragen.<br/>Nr. 2. Große Aria aus Tancredi, gesungen von Mad. Maschek, begleitet mit Obligater Flöte v. J. Schneider.<br/>Nr. 3. Pod-Pourri für die Flöte, mit Begleitung des Orchesters, v. C. Kaller, vorgetragen v. J. Schneider.<br/>Nr. 4. Große Aria aus der Oper Aschenbrödl, gesungen v. Hrn Wiseneder.</p> <p>Zum Schluß.<br/>Nr. 5. Ein grosser Triumph-Marsch, gespielt von sämmtlicher türkischen Musik des k. k. löbl. Inf. Regts. Aloys Fürst Lichtenstein. Componirt von J. Schneider.</p> |
| 25-09-1820 | <p>Ein grosses musikalisches Quodlibet.<br/>Erste Abtheilung.<br/>Grosse Overtur, von Carl Maria von Weber.<br/>Nr. 1. Harmonie-Solo auf einer Klapp-Trompete, vorgetragen von einem Hrn. Houboisten der Kapelle.<br/>Nr. 2. Grosse Arie mit Chor, aus der Oper Tancredi, gesungen von Mad. Maschek.<br/>Nr. 3. Grosser Triumph-Marsch, mit Begleitung von mehreren Klapp-Trompeten.<br/>Nr. 4. Grosse neue hier nie gehörte Aria, aus der Oper Othello, der Mohr von Venedig: Gesungen von Hr. Wiseneder.<br/>Nr. 5. Ganz neue Variationen mit ganzer Harmonie, und Serbon.<br/>Nr. 6. Grosse Schluß-Simphonie mit ganzer Kapelle.</p> <p>Die hier anwesende Harmonie, und Kapelle des löbl. k. k. Infanterie Regiments Albert Gyulai, wird obenangezeigte Musikstücke vorzutragen die Güte haben.</p>  |
| 06-12-1821 | <p>N. B. Während der Schlacht wird eine kriegerische Symphonie und Einzugs-Marsch gemacht werden.</p>  |
| 06-01-1822 | <p>Zwischen den 1. und 2. Akte werden die, für den Fasching 1822 im Redouten Saale zu produzienden deutschen Tänze aus der Rossinischen Oper: Cenerentola, componirt von Herrn Carl Maschek, gemacht werden.</p>   |
| 07-01-1822 | <p>Zwischen den 2ten und 3ten Akte werden die, für die Theater-Bälle bestimmten Deutschen-Tänze von der Composition des Herrn Leopold Schwerdt, produziret werden.</p>   |

|            |   |
|------------|---|
| 12-12-1822 | Vor Anfang des Stückes und in den Zwischenakten deßelben, wird eine ganz neue Symphonie, von der Composition des Herrn Schwerdt gemacht werden.   |
| 01-01-1823 | Vor dem Stücke und während den Zwischenakten desselben, wird eine neue Symphonie in D. von der Composition des Herrn Schwerdt gemacht werden.   |
| 09-01-1823 | Zwischen den Akten werden die für diesen Fasching zu den Theater-Bällen von Herrn Schwerdt neu komponirten deutschen Tänze, gemacht werden.   |
| 01-01-1824 | In den Zwischenakten werden die für dieses Jahr von Herrn Baron von Lazarini neu componirten Redeuten-Deutsche und Ländler vorgetragen.   |
| 05-01-1824 | Während den Zwischenakten werden aus besonderer Gefälligkeit für die Unterzeichnete zu der heutigen Vorstellung eigends gewählte Musikstücke mit gütiger Beihülfe einiger resp. Herren Mitglieder der hiesigen philharmonischen Gesellschaft vorgetragen.   |
| 06-01-1824 | Zwischen dem ersten und zweiten Acte werden die neuen Wiener Redouten-Trompeten-Deutsche von Herrn Mahr – zwischen dem zweiten und dritten Acte die neuen Grätzer Redouten-Deutsche, und zwischen dem dritten und vierten Act die neuen Redouten-Walzer von Herrn [Franz Eduard] Hysel, Orchester-Director in Grätz, ausgeführt.  |
| 09-03-1824 | Laibach Einladung. Mit hoher Bewilligung wird heute Dienstag den 9. März 1824 in dem hiesigen landständischen Schauspielhause aufgeführt, unter der Direktion des Ferdinand Rosenau zum Vortheile des Michael Mayer: Eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung in zwei Abtheilungen.<br><br>Erste Abtheilung.<br>1.) Ouverture aus der Oper: „Johann von Paris“ von Boildieu.<br>2.) Die Körperbildung. Gedicht von Castelly, vorgetragen von Demoiselle Münch.<br>3.) Variationen über ein Thema von Caraffa (O cara Memoria), gesungen von Demoiselle Louise Grasa.<br>4.) Die Declamation. Gedicht von Lange, vorgetragen von Dem. Münch.<br>5.) Erste große Polonaise für die Violin mit Begleitung des ganzen Orchesters, componirt und vorgetragen von Herrn Joseph Benesch, Orchester-Director des hiesigen ständischen Theaters. |
| 11-01-1825 | Zur Unterhaltung in den Zwischenakten werden folgende Concertstücke gespielt: Nach dem ersten Akt, Variationen auf der Guitarre von Giuliani. Nach dem zweyten Akt, ein Concert auf der Clarinette.   |

|            |   |
|------------|---|
| 13-01-1825 | Un einem hochverehrten Publikum einen vergnügten Abend zu verschaffen, werden während den Zwischenakten, die diesjährigen neu Componirten Redouten-Deutschen Produzirt werden. Erste Parthie, ist von Herrn Baron v. Lazarini. Zweyte Parthie, von Herrn Ledenek.   |
| 15-01-1825 | Während den Zwischenakten wird die zweyte Parthie der Redout-Deutschen des Herrn Baron v. Lazarini, und die neu componirten Redout-Deutschen des Herrn Micheuz, produzirt werden.   |
| 01-02-1825 | Um die Zwischenakte angenehm zu verkürzen, werden neue gefällige Musikstücke ausgeführt werden.   |
| 24-10-1825 | <p>Heute Montag den 24. October 1825 wird in dem landständischen Schauspielhause Herr Franz Zierer, erster Flötist des k. k. Hofopertheaters nächts dem Kärntnerthor in Wien, und Ehrenmitglied mehrerer philharmonischer Gesellschaften, von seiner Reise aus Italien zuruckkehrend, die Ehre haben, sich in folgenden Piecen auf der Flöte hören zu lassen.</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Ouverture aus der hier noch nie gehörten Oper: die Zauberharfe von Kuhlau.</li><li>2. Flöten-Concert von Berbiguier.</li><li>3. Arie aus Zelmira von Rossini, vorgetragen von Dlle. Louise Krasa.</li><li>4. Variationen für die Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn Benesch.</li><li>5. Duett aus der Oper, die Vestalinn, vorgetragen von den Herren Tröls und Essinger.</li><li>6. Bravour-Variationen auf der Flöte von Drouet.</li></ol> <p>Das Orchester wird heute durch die gütige Mitwirkung mehrerer P. T. Herren Mitglieder der hiesigen löbl. philharmonischen Gesellschaft bedeutend verstärkt werden.</p> |
| 06-01-1826 | Während den Zwischen-Akten werden die Laibacher Schießstatt Deutschen für den Karneval 1826. werden produzirt.  |
| 06-12-1827 | Zwischen den Akten werden Deutsche und Walzer vorgetragen, für die Laibacher bürg. Schießstätte componirt, und den P. T. Herren Schützen gewidmet von L. F. Schwerdt. Diese Tänze sind auf der St. Peters-Vorstadt Nro. 21 im 1ten Stock für alle beliebige Instrumente zu haben.   |
| 03-01-1828 | Heute werden die vom Herrn Leopold Ledenic verfaßten diesjährigen neuen Redout-Deutschen, und zwar vor dem Anfange des Stückes alle sechs ohne Unterbrehung vom gut besetzten Orchester vorgetragen, in den Zwischenacten aber abgetheilt wiederholt werden.  |
| 08-01-1828 | Vor Anfang des Stückes und in den Zwischenakten werden ganz neue Redout-Deutsche von einem Ungenannten durch ein zahlreich besetztes Orchester executirt werden.  |

|            |  |
|------------|--|
| 28-10-1828 | In den Zwischen-Akten wird ein Pot-pourri, für die Klarinette, von Joseph Küffner komponirt, von Hrn. W. Wrany, Hautboisten im löbl. k. k. Inf.-Regim. Prinz Hohenlohe, vorgetragen.   |
| 18-01-1829 | Nach dem ersten Akte wird Hr. Franz Schalk, Professor auf dem Baſet-Horn, und Kammervirtuos I. M. der Durchl. Frau Erzherzogin Maria Louise, Herzogin von Parma, die Ehre haben Variationen über ein Thema von Rossini, von seiner Composition, vorzutragen.   |
| 19-01-1829 | [...] Zweite Abtheilung:<br>Arrangirt von Herrn Franz Schalk, Professor auf dem Baſet-Horn, und Kammer-Virtuos I. M. der Durchl. Frau Erzherzogin Maria Louise, Herzogin von Parma;<br>1stens. Pot-pourri, komponirt für das Baſet-Horn, vorgetragen von Hn. F. Schalk.<br>2tens. Arie mit obligaten Baſet-Horn, vorgetragen von Dlle. Therese Holzer und Hn. F. Schalk.<br>3tens. Phantasie, für das Baſet-Horn, mit Guitare-Begleitung, vorgetragen von Therese Holzer<br>4tens. Polonaise, für das Baſet-Horn, komponirt und vorgetragen von Hn. F. Schalk.<br>5tens. Arie des Figaro, aus der Oper: der Barbier von Sevilla, von Rossini.            |
| 11-04-1829 | Großes Concert für das Pianoforte, von J. Humel, mit Begleitung des ganzen Orchesters, vorgetragen von Dlle. Herzum.   |
| 03-10-1829 | Die in der zweiten Abtheilung vorkommende Dekoration ist von Hrn. Langus neu verfertigt. Costüm neu. Die Ouverture vor Anfang des Schauspiels ist von Hrn. Kaspar Maschek.<br>Die neue Ouverture zwischen der ersten und zweiten Abtheilung ist aus Wilhelm Tell, von Hrn. Kapellmeister Weber.  |
| 13-10-1829 | [...] Darauf:<br>wird Herr Wirdinger, der bereits in mehreren bedeutenden Städten sich mit allgemeinem Beifalle produzirte, auf der Mundharmonika, oder sogenannten doppelten Maultrommel, 6 Stücke mit Guitarre-Begleitung (gespielt von Herrn Laukas), in 2 Abtheilungen vorzutragen, die Ehre haben:<br><br>Erste Abtheilung.<br>1. Eccosaise mit Glockentönen.<br>2. Den beliebten Waterloo-Deutschen.<br>3. Husaren-Schlachtmarsch.<br>[Diesem folgt: Der arme Poet. Schauspiele in 1 Akte, von Kotzebue].<br>Zum Beschluß:<br>Zweite Abtheilung.<br>1. Tyroler-Ländler mit Variationen.<br>2. Menuette mit Trompetentönen.<br>3. Neuer Jagdmarsch. |

|            |  |
|------------|--|
| 26-10-1829 | <p>Eine Vocal-und Instrumental-Akademie des Herrn Anton Ferlendis, Professor der Oboe und englischen Horns, auch Mitglied des Theater-Orchesters la Grande in Triest.</p> <p>Vorkommende Stücke:<br/>Erste Abtheilung.<br/>1. Große Ouverture.<br/>2. Adagio e Polacca, für das englische Horn, vorgetragen von Herrn Ferlendis.<br/>3. Aria, aus der Oper: der Barbier von Sevilla, (Ah se ver) eingelegt von Mad. Fodor, vorgetragen von Dlle. Henkel d. j.</p> <p>Zweite Abtheilung.<br/>1. Große Ouverture.<br/>2. Potpourri, für die Oboe, vorgetragen von Hrn. Ferlendis, in welchem er durch überraschende Fertigkeit sich auszuzeichnen die Ehre haben wird.<br/>3. Declamation Recipé, einen braven Mann zu bekommen, von Franz Told, gesprochen von Dlle. Herrmann.<br/>4. Declamation Recipé, ein braves Weib zu bekommen, von Castelli, gesprochen von Herrn Köppl.<br/>5. Rondeau, für das englische Horn, aus der Oper: Cenerentola (Non piu mesto), von Rossini, arrangirt und vorgetragen von Herrn Ferlendis.</p> |
| 26-11-1829 | <p>NB. Zwischen dem ersten und zweiten Aufzuge wird das Orchester die Ehre haben, eine neue Ouverture, von Herrn Scutta, vorzutragen.</p>  |
| 09-12-1829 | <p>Vor dem Anfange des ersten Actes große Schlacht- und Sieges-Ouverture, von Beethoven; zwischen dem ersten und zweiten Akte Ouverture, vom Hrn. C. Maschek. Das große Schlacht-Tableau, welches sich bis auf die äußerste Spitze des Gebirges formirt, wird mit griechischem Feuer beleuchtet. Die Schlacht bestehet in Bajonet-Gefechten, und wird mit anpassender Musik begleitet.</p>   |
| 04-02-1830 | <p>Die Oper beginnt mit der neuen Ouverture von Rossini's, Wilhelm Tell. Das Orchester ist verstärkt.</p>  |
| 15-03-1830 | <p>Zwischen den Akten werden statt den gewöhnlichen Ouverturen, die beliebten Alpengesänge vorgetragen.</p>  |
| 17-03-1830 | <p>Vorkommende Gesangstücke welche von Dlle. Henkel d. j., Mad. Görgl, und Hrn. Schremmel, vorgetragen werden.<br/>Nro. 1) Romanze aus der Oper: Das Pilgerhaus, gesungen von Hrn. Schremmel, im 1. Akte.<br/>Nro. 2) Das Lob der Kleinen, Gedicht von Castelli, deklamirt von Dlle. Diemar, im 2. Akte, während dem Concert.<br/>Nro. 3) Arie, aus der Oper: Barbier von Sevilla, gesungen von Mad. Görgl, im Concert.<br/>Nro. 4) Eine große Arie, gesungen von Dlle. Henkel d. j.<br/>Nro. 5) Violin-Variationen, von Mayseder, vorgetragen von Hrn. Adolf.</p>   |

---

|            |  |
|------------|--|
| 23-03-1830 | <p>Im Concerte vorkommende Gesangstücke und Declamation.<br/>         Nro. 1) Das Lob der Kleinen, Gedicht v. Castelli, declamirt v. Dlle. Diemar, im 2. Akte, während dem Concert.<br/>         Nro. 2) Arie, aus der Oper: Barbier v. Sevilla, gesungen v. Mad. Görgl, im Concert.<br/>         Nro. 3) Violin-Variationen, v. Mayseder, vorgetragen v. Hrn. Adolf.</p>  |
| 22-07-1830 | <p>Die vor Anfange und während des Stückes vorkommenden türkischen Musikstücke, als: Märsche, Schlachtmusiken, Ouverturen, werden von der Capelle des löbl. k. k. Infanterie-Regiments Prinz Hohenlohe-Langenburg, vorgetragen werden.</p>   |
| 25-07-1830 | <p>Die vor Anfange und während des Stückes vorkommenden türkischen Musikstücke, als: Zigeunermarsch, Schlachtmusiken, Ouverturen, werden von der Capelle des löbl. k. k. Infanterie-Regiments Prinz Hohenlohe-Langenburg, vorgetragen werden.</p>  |
| 07-12-1830 | <p>Zwischen dem 1ten und 2ten Akte wird der grosse Krönungs-Marsch zur Feier der Krönung des durchlauchtigsten Kronprinzen und Erzherzog Ferdinand, zum Könige von Ungarn, komponirt v. Adolph Müller, ausgeführt.</p>   |
| 05-01-1831 | <p>(Gepachtet von den Gebr. Glöggel) unter der Leitung des Franz Glöggel, Mittwoch den 5. Jänner 1831: wird auf allgemeines Verlangen Herr Stanislaus Serwaczynski, Virtuose auf der Violine, Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaft zu Laibach, der apolinischen Societät zu Venedig etc. etc., vor seiner Abreise, unter Mitwirkung der P. T. Dilettanten, ein Vocal- u. Instrumental-Concert zu geben die Ehre haben.</p>  |
|            | <p>Zum Vortrage kommende Stücke:<br/>         1) Grosse Ouverture.<br/>         2) Cavatine, von Rossini, gesungen von Herrn Heurt.<br/>         3) Polonaise, für die Violine, von Mayseder, vorgetragen von Herrn Stanislaus Serwaczynski.<br/>         4) Duetto, für Tenor u. Baß, gesungen von Herren Heurt u. Bartholemy.<br/>         5) Brillantes Variationes, über einen Trauer-Walzer, für die Violine, mit Begleitung des Orchesters, von Pechatschek. Vorgetragen von Herrn St. Serwaczynski.</p> |
| 09-01-1831 | <p>Die am Schlusse des 1ten Aktes vorkommende mechanische Nasen-Harmonika wird von sieben Automaten ausgeführt.</p>  |
| 15-01-1831 | <p>Zwischen dem 1sten und 2ten wie auch zwischen dem 3ten und 4ten Akte, wird eine Parthie neuer, für das Jahr 1831 von einem P. T. Dilettanten komponirter Redouten-Deutschen, vorgetragen werden.</p>  |



|            |  |
|------------|--|
| 06-10-1831 | Zwischen dem ersten und zweiten Akte wird Hr. Leitermeyer, Schauspiel-Orchesterdirector, Variationen für die Violine, von Krall; dann zwischen dem zweiten und dritten Akte werden die Herren Schnaidtinger, Conti, Weinpolder, und Glöggl, Vokal-Quartetten, von Oberl. Schlier, mit Begleitung von 4 Hörnern, und vom Kapellmeister des ständ. Theaters in Pesth, Hrn. Urbany, vorzutragen die Ehre haben. |
| 24-10-1831 | Zwischen dem dritten und vierten Akte wird das Orchester-Personale die Ehre haben, ein neues Potpourri vorzutragen, unter dem Titel: „der musikalische Wettstreit“, von Fried. Maurer, hies. Orchester-Mitgliede.  |
| 03-12-1831 | Herr Leitermeier, Orchester-Director des hies. Ständ. Theaters, wird die Ehre haben, zwischen dem ersten und zweiten Akte Variationen für die Violin, von F. Knoll, vorzutragen; zwischen dem vierten und fünften Akte werden neue Walzer unter dem Titel: „Frohsinn in Laibach“, komponirt von Obenbenannten, aufgeführt.   |
| 04-12-1831 | Zwischen dem ersten und zweiten Akte, werden die Herren Schnaidtinger, Conti, Weinpolder und Glöggl die Ehre haben, Vocalquartetten mit und ohne Fortepianobegleitung, vorzutragen.  |
| 15-12-1831 | Zwischen dem ersten und zweiten Akte, werden die Orchestermitglieder Herr Maurer, Variationen auf dem Maschinorne, und Herr Wendlik, eine Polonaise, von Bärmann, auf dem Clarinette, vorzutragen die Ehre haben.  |
| 18-12-1831 | Zwischen der Operette und der Posse, werden die Orchestermitglieder, Herr Maurer, Variationen auf dem Maschinorne und Herr Wendlik, eine Polonaise von Bärmann, auf dem Clarinette, vorzutragen die Ehre haben.  |
| 03-01-1832 | 1) Neue Walzer, für das ganze Orchester, verfaßt vom Herrn A. E. Wurzbach.<br>2) Ballade. Gruppe aus dem Tartarus, von Schiller, in Musik gesetzt von Franz Schubert, gesungen vom Herrn Conti.<br>3) Neue Variationen, für das Clarinett, von Bärman, vorgetragen vom Hrn. Wendlik.   |
| 08-01-1832 | Zwischen dem Lustspiele und der Operette wird das bekannte beliebte Quodlibet: „musikalische Frohsinn“, von Ferd. Maurer, vom sämtlichen Orchester-Personale vorgetragen werden.   |
| 19-01-1832 | Zwischen dem ersten und zweiten Akte des Schauspiels, werden neue, für den Carneval 1832, von Johann Strauß komponirte Wiener-Walzer unter dem Titel: „Heiter auch in ernster Zeit“, und zwischen dem Schauspiele und der Posse, ebenfalls von Strauß: „Das Leben ein Tanz, der Tanz ein Leben“, vom ganzen Orchester-Personale ausgeführt werden.   |

- 
- 01-03-1832 Zwischen dem ersten und zweiten Stücke, werden neue Walzer, aus Rossinischen Opern, von Giuseppe Lego arrangirt, vom Orchesterpersonale vorgetragen werden.
- 
- 27-03-1832 Zwischen der Oper: die Zauberflöte und der Schlacht bei Paris, wird das beliebte musikalische Ragou, von J. Strauß, ausgeführt.
- 
- 10-04-1832 Dienstag den 10. April 1832: zum Vortheile des Joseph Leitermeyer; zum ersten Male: Der grüne Domino. Lustspiel in einem Akte, von Körner [...]  
 Hierauf folgt:  
 Adagio und Polonaise, concertantes für Clarinet, von Dulernoi, vorgetragen von Herrn Wendlick, Mitglied des hiesigen Orchesters.  
 Zum Beschluß, zum zweiten Male: L'inganno Felice [...]  
 Zwischen dem 1. und 2. Akte der Oper wird der ergebenst Unterzeichnete Brillant-Variationen, für die Violin, von Pechatschek, vorzutragen die Ehre haben.
- 
- 02-09-1832 Vor Beginnen des Prologs wird eine grosse Fest-Ouverture, vom Herrn Maschek, für diesen Zweck eigens neu komponirt, und vor dem Stücke, die Ouverture aus dem Ballete, „Teodosia“, Musik von J. R. Grafen von Gallenberg, unter der gütigen Mitwirkung mehrerer P. T. Herren Dilettanten, vom neu engagirten Orchester-Personale, executirt werden.
- 
- 13-09-1832 Heute Donnerstag den 13. September 1832, wird im hiesigen ständischen Theater unter der Leitung des E. Neufeld und H. Börnstein; Herr Joseph Merk, k. k. Hof- und Kammer-Violoncellist, Solo-Spieler des k. k. Hofoperntheaters nächst dem Kärnthnerhore, Professor am Conservatorium zu Wien, u. s. w. auf seiner Durchreise nach Italien, die Ehre haben, ein CONCERT, zu geben.
- Vorkommende Stücke:  
 1) Ouverture, aus „IL PIRATA,“ von Bellini.  
 2) Variationen, für das Violoncell, komponirt und vorgetragen von Hrn. Merk.  
 3) Arie, gesungen von Hrn. Bartholemy.  
 4) Divertimento, für das Violoncell, komponirt und vorgetragen von Hrn. Merk.
- 
- 13-10-1832 Zwischen dem ersten und Zweiten Akte folgt: Grosse Polonaise aus A-dur, für die Violine, mit Begleitung des Orchesters, von Mayseder, vorgetragen vom Hrn. Stummer.
-

- 
- 15-11-1832 Vier Gerichte zum Souper. Musikalisches Pot-Pourri, in einer Abtheilung.
- 1) Overture, aus der Oper: Elisabeth, von Rossini.
  - 2) Duett, aus der Oper: Die Vestalin, von Spontini, gesungen von den Herren Pollak und Bartholemy.
  - 3) Aria, aus der Oper: Der Barbier von Sevilla, von Rossini, gesungen von Herrn Kugler.
  - 4) Duett aus derselben Oper, gesungen von den Herren Pollak und Kugler.
- 
- 23-11-1832 Ein musikalisches Pot-Pourri.  
Enthaltend:
- 1) Overture, aus Don Juan, von Mozart.
  - 2) Arie, aus La gazza ladra, von Rossini, gesungen vom Herrn Bartholemy.
  - 3) Schlummerlied, aus der Oper: Die Stumme von Portici, gesungen vom Herrn Kugler.
- Zum Beschluß:
- 4) Grosse Scene und Duett, aus der Oper: Tancred, (im Costüme).
- 
- 28-11-1832 Heute Mittwoch den 28. November 1832, wird im hiesigen ständischen Theater unter der Leitung des E. Neufeld und H. Börnstein;  
Herr Joseph Treichlinger, Tonkünstler aus Wien, Orchester-Director und Solo-Spieler des k. k. priv. Theaters an der Wien u. f. w., auf seiner Durchreise nach Italien, die Ehre haben, ein grosses Vocal- u. Instrumental-Concert zu geben.
- Vorkommende Stücke:
- 1) Overture, aus „Die Mädchen von Siklos“, von Franz Roser.
  - 2) Concertino, für die Violine, bestehend aus einem Allegro maestoso, Adagio cantabile und Rondo brillant, componirt und vorgetragen vom Concertgeber.
  - 3) Vocal-Quartett, „Ständschen“, von Eisenhofer, gesungen von den Herren Kugler, Mick, Bartholemy und Conradi.
  - 4) Terzett, für Clarinett, Oboe und Horn, von Mozart, mit Begleitung des ganzen Orchesters, vorgetragen vom Herrn Wendlick.
  - 5) Vocal-Quartett, „Tochter des Himmels“, von Seipelt, gesungen von den Herren Kugler, Mick, Bartholemy und Conradi.
  - 6) Grand Pot-Pourri, für die Violine, über die beliebsten Thema's der Oper: „Die Stumme von Portici“, componirt und vorgetragen vom Concertgeber.
-

- 
- 01-12-1832 Heute Samstag den 1. Dezember 1832, wird im hiesigen ständischen Theater unter der Leitung des E. Neufeld und H. Börnstein; Herr Joseph Treichlinger, Orchester-Director und Solo-Spieler des k. k. priv. Theaters an der Wien u. s. w., vor seiner Abreise, sein zweites und letztes grosses Vocal-u. Instrumental-Concert zu geben, die Ehre haben.
- Vorkommende Stücke:  
 1) Overture, aus Tancred, von Rossini.  
 2) Rondo brillant, für die Violine, mit Glöckenbegleitung, componirt von Nicolò Paganini, vorgetragen vom Concertgeber.  
 3) Duett, aus der Oper: Die Italienerin in Algier, von Rossini, gesungen von Mad. Conradi und Hrn. Bartholemy.  
 4) Grosse Variationen über ein beliebtes Thema, für das Maschin-Horn, vorgetragen vom Hrn. Maurer.  
 5) Grosses Duett, aus der Oper: Othello, von Rossini, gesungen von den Herren Pollak und Kugler.  
 6) Grand Pot-pourri, für die Violine, über die beliebtesten Thema's der Opern: Zampa, Straniera, u. s. w., componirt und vorgetragen vom Concertgeber.
- 
- 02-12-1832 Der lustige Tonwanderer, oder: Musikalische Freunden in Laibach. Grosses quodlibetartiges Tongemälde, mit Benützung der beliebtesten Motive, componirt vom Hrn. Wendlick, ausgeführt vom dem ganzen Orchester.
- 
- 14-12-1832 Zwischen dem 1ten und 2 ten Akte wird das beliebte Quodlibet: Der lustige Tonwanderer, oder: Musikalische Freunden in Laibach, Pot-Pourri aus beliebten Motiven zusammengestellt vom Hrn. Wendlick, mit verstärktem Orchester ausgeführt.
-

27-02-1833 Heute Mittwoch den 27. Februar 1833, wird im hiesigen ständischen Theater unter der Leitung des E. Neufeld und H. Börnstein; eine grosse musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung, gegeben, wobei Renata Maschek, Tonkünstlerin, auf der grossen Glas-Harmonika, die Ehre haben wird, sich zum zweiten Male hören zu lassen.

Zum Vortrage kommende Stücke:

- 1) Divertimento, für die grosse Glas-Harmonika, vorgetragen von Renata Maschek, mit Begleitung der Guitare, Violoncell und Clarinett.
  - 2) Concert, für die Violin, in E-mol, von Rode, vorgetragen vom Herrn Joseph Stummer.
  - 3) Recept, bei jetziger Zeit eine gute Frau zu bekommen, scherzhaftes Gedicht, von Castelli, deklamirt von Hrn. Conradi.
  - 4) Arie, aus der Oper „Der Freischutz“, von Carl Maria von Weber, vorgetragen von Dlle. Podleski.
  - 5) Recept, bei jetziger Zeit einem guten Mann zu bekommen, scherzhaftes Gedicht, von Saphir, deklamirt von Dlle. Gläser.
  - 6) Des Königs Otto von Griechenland Abschied von der Heimath. In Musik gesetzt von J. E. Schlier, vorgetragen von denen Herren Pollak, Bartholemy, Conradi u. Würth, mit Begleitung der Harmonika.
  - 7) Rondoletto pour l'Harmonica sur un thème favori par Henri Herz, vorgetragen von Renata Maschek.
  - 8) Der Brand von Mariazell, grosses Tongemählde, in Musik gesetzt von Carl Czerny.
-

11-03-1833 Heute Montag den 11. März 1833, wird im h. st. Theater unter der Leitung des E. Neufeld u. H. Börnstein; zum Vortheile der Sängerin Henriette Elise Podleski, ein grosses Vocal-und Instrumental-Concert, in zwei Abtheilung gegeben.

Erste Abtheilung:

- 1) Grosse Overture, von C. Maschek, k. k. Musiklehrer.
- 2) Grosse Arie, von Rossini, gesungen von H. E. Podleski.
- 3) Na! ein einsylbiger Roman, deklam. von Dlle. Gläser.
- 4) Grosse Variation aus E-dur, 47. Werk von Mayseder, vorgetragen vom Hrn. Stummer, Orchester-Direktor.
- 5) Duett, aus der Oper: Armida, von Rossini, „Ach vor der Liebe“, gesungen von H. E. Podleski und Hrn. Kugler.

Zweite Abtheilung:

- 1) Musikalische Leiden u. Freuden, – Quodlibet-Overture, vom Hrn. Wendlik, Mitglied des hies. Orchesters.
- 2) Grosse Arie, aus der Oper: Johann von Paris, von Boieldieu, gesungen vom Hrn. Bartholemy.
- 3) Der Marzischnee, lokales Gedicht, von Heinrich Börnstein, deklamirt von Mad. Börnstein.
- 4) Polonaise, für das Maschinhorn, von Lindpaintner, vorgetragen vom Hrn. Maurer, Mitglied des hies. Orchesters.
- 5) Grosses Quartett, von Rossini, gesungen von den Damen: Podleski u. Börnstein, u. von den Herren Kugler u. Bartholemy.

16-03-1833 Zwischen dem 2. und 3. Akte, Variationen für die Maschin-Tromba, über das beliebte Thema: „Wenn eine Mädchen gefällt,“ aus Zampa, vorgetragen von Ferd. Maurer. Zwischen dem 1. und 2. Akte, Clarinett-Concert, vorgetragen von Wendlik.

23-03-1833 Zwischen dem 1. und 2. Akte wird Kugler die Ehre haben, den Abschied (La Partenza, Musik von J. Rossini), vorzutragen.

- 24-03-1833     Dramatisches Abschieds-Feuerwerk, bestehend aus:  
Vier Haupt-Fronten und vier Zwischenstücken, für diesen Abend  
arrangirt. Signal-Raketen.
- Fest-Ouverture, (zur Eröffnung des dießjährigen Winterkurses  
komponirt) von Kaspar Maschek, k. k. Musiklehrer.  
Erste Fronte.  
Schauspiel. Wilhelm Tell. Schauspiel von Schiller. (Dritter Akt.)  
Zwischenstück Tourbillons.  
Variationen, über ein beliebtes Thema, von Mayseder, vorgetragen vom  
Herrn Orchester-Direktor Stummer.  
Zweite Fronte.  
Lustspiel. Das war ich!  
Original-Lustspiel in einem Aufzuge, von Hutt.  
Zwischenstück: Leuchtkegeln. Musikalischer Wettstreit. Quodlibet,  
komponirt von Ferdinand Maurer, Mitglied des hies. Orchesters.  
Dritte Fronte.  
Parodie. Die Wäscherin und der Aschenmann.  
Herr Börnstein wird die Ehre haben, Aschenlieder in krainischer  
Sprache vorzutragen.  
Zwischenstück: Schwärmen.  
Musikalischer Frohsinn. Quodlibet von Ferdinand Maurer, Mitglied  
des hiesigen Orchesters.  
Vierte Fronte.  
Oper. Marie, oder: Verborgene Liebe. Oper, von Castelli, Musik von  
Herold. (Dritter Akt.)
- Herr Kugler, wird die Ehre haben, die Romanze des I. Aktes: „Ich  
ziehe fort,“ vorzutragen.

- 
- 14-09-1833     Zwischen dem ersten und zweiten Akte:  
Das Bewußtseyn, komponirt von H. Lachner, Kapellmeister am k. k.  
Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore, gesungen vom Herrn Hölzel.  
Zum Schlusse:  
Variationen für die Violine, über einen österreichischen Tanz,  
komponirt und vorgetragen vom Herrn Carl Till, Orchester-Director  
und Solospieler der h. st. Bühne.
-

- 
- 07-10-1833    Musikalische Abendunterhaltung der Gebrüder Joseph (12) Dominik (14) Christian (18 Jahre) Perathoner, aus Tyrol.  
 1) Overture, aus der Oper: Die Italienerin in Algier.  
 2) Variationen, für die Violine, von Jansa.  
 3) Die Blumen der Lust, von Lanner.
- Dann folgt: Die Braut. Lustspiel in Alexandrinern, von Theodor Körner.
- 4) Adagio, auf der G Saite, von Paganini.  
 5) Tausend-Saperments-Walzer, von Strauß.  
 Hierauf: Die Gunst der Kleinen, oder Hintertreppe. Lustspiel in einem Akte, nach dem Französischen, von R.
- Zum Schluß:  
 6) Variationen, von Pechatschek.  
 7) Freundschafts-Walzer, komponirt von dem 12 jährigen Joseph Perathoner.
- 
- 14-10-1833    Vor dem Anfange des Stückes wird die Overture aus der Oper: La Violette (das Veilchen), von Caraffa, zum ersten Male aufgeführt. Die Overture ist im Klavier-Auszuge für 2 Hände um 36 kr., für 4 Hände um 54 kr., and der Kasse zu haben.
- 
- 15-10-1833    Overture aus der Oper: Le Dieu et la Bayadere, von Auber. Die Overture ist im Klavier-Auszuge für 2 Hände um 48 kr. An der Kasse zu haben.
- 
- 29-10-1833    1) Overture aus der Oper: Le Dieu et la Bayadere, von Auber.  
 2) Der Schutzgeist, Gedicht von Baron Sydov, gesprochen vom Hrn. Rosenschön.  
 3) Arie aus der Oper: Die diebische Elster (Di piacer mi palea il Cor), gesungen von Dlle. Perechon.  
 4) Der vierblättrige Klee, Gedicht in oberösterreichischer Mundart, von Castelli, im Costüme, gesprochen vom Hrn. Gläser.
-



---

|            |   |
|------------|---|
| 07-11-1833 | <p>[...] Zum Schlusse der ersten Abtheilung: Pas de deux, getantz von Dlle. Klein und Hrn. Julius.</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1) Komische Arie, gesungen von Dlle. Elsner.</li><li>2) Komische Arie, gesungen von Hrn. Baumann.</li><li>3) Traum-Arie, gesungen von Hrn. Gläser.</li><li>4) Arie aus der Schweizer-Familie, gesungen von Dlle. Perechon.</li><li>5) Duett aus Aschenbrodel, gesungen von Mad. Ney und Dlle. Perechon.</li><li>6. Romanze, gesungen von Dlle. Sedlak.</li><li>7) Variationen für die Violine, von Mayseder, vorgetragen von Hrn. Carl Till, Orchesterdirector und Solospieler d. st. Theaters.</li><li>8) Arie und Chor aus der Braut, gesungen vom Hrn. Hüttel und dem sämtlichen Personale.</li><li>9) Duett aus der Parodie: Nagerl u. Handschuh, gesungen von Dlle. Elsner u. Hrn. Gläser.</li><li>10) Aschenlied, gesungen vom Hrn. Gläser.</li><li>11) Schlußgesang, gesungen vom Hrn. Baumann.</li></ol> |
| 10-11-1833 | <p>Die Musik vor und zwischen den Akten wird wegen Proben zur Oper: Der Zweikampf, von der Blech-Harmonie des ersten Landwehr-Bataillons vom k. k. Infanterie-Regiment Graf Lilienberg Nr. 18 exequirt.</p>   |
| 08-01-1834 | <p>In den Zwischen Akten wird die erste Parthie von den heurigen Redouten-Deutschen unter dem Titel: „Der Frohsinn, mein Ziel“, von Johann Strauß, aufgeführt.</p> <p>Benannte Redouten-Deutsche: „Der Frohsinn, mein Ziel“, sind im Clavier-Auszuge à 45 kr. an der Kasse, oder in der Wohnung der Unternehmerin in der Gradischka-Vorstadt Nro. 4, zu haben.</p>  |
| 12-01-1834 | <p>In den Zwischenankten wird die zweite Parthie von den heurigen Redouten-Deutschen, von Baron Louis von Lazarini, aufgeführt.</p>   |
| 27-02-1834 | <p>Zwischen der ersten und zweiten Abtheilung werden Walzer, vom Herrn Hölzl komponirt, vom ganzen Orchester vorgetragen.</p>   |
| 02-09-1834 | <p>Nach dem Prologe und in den Zwischenakten wird das Orchester, verstärkt durch die gefällige Mitwirkung der P. T. Herren Dilettanten, folgende Piecen vorgetragen:</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1) Ouverture zur Oper: „Das Veilchen“, von Caraffa.</li><li>2) Der Frohsinn mein Ziel, Walzer, von J. Strauß.</li><li>3) Ouverture zur Oper: „Der Liebestrank“, von Auber.</li></ol>   |

---

18-09-1834 Heute Donnerstag den 18. September 1834, wird im hies. st. Theater, unter der Leitung der Amalie Maschek, zum Vortheile der durch Feuer verunglückten Bewohner von Wiener-Neustadt, ausgeführt:

Eine große musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung.

Vorkommende Piecen:

- 1) Ouverture, aus der Oper: „die Hochzeit des Figaro“, von Mozart.
- 2) Arie, von Rossini, gesungen von Mad. Ney.
- 3) Gedicht, gesprochen von Dlle. Reger.
- 4) Variationen, für die Violine, komponirt u. vorgetr. vom Hrn. Till, Orchester-Director des hies. Theaters.
- 5) Tenor-Arie, von Mehul, vorgetragen vom Hrn. Schremmel.
- 6) Tag und Nacht. Gedicht in niederöster. Mundart, von J. F. Castelli, im Costüm, vorgetr. vom Hrn. Wallner.
- 7) Concert, für das Horn, komponirt von Lindpaintner, vorgetr. vom Hrn. Kittrey, Orchester-Mitglied der h. Bühne.
- 8) Duett, für Tenor und Baß, von Mercadante, gesungen von den Herren Schremmel und Heller.

15-01-1835 Vor Anfang des Stückes wird das Orchester die neuen Walzer von Johann Strauß, unter dem Titel: Elisabethen-Walzer, ausführen.

26-09-1835 Unter der Direktion des A. F. Zwoneczek, Heute Samstag den 26. September 1835, Dlle. Hanal, und Dlle Fürst, engagirte Mitglieder hies. Bühne werden die Ehre haben, in nachstehenden Gesang-Piecen, sich der Huld und Wohlgeogenheit zu empfehlen.

Erste Abtheilung.

Ouverture aus der Oper: Barbier de Sevilla.

Arie der Rosine, vorgetragen von Dlle. Hanal.

Nacher: Die Helden. Lustspiel in 1 Akte.

Zweite Abtheilung.

Ouverture aus Fra Diavolo.

Dieser folgt:

Große Arie aus der Oper: Marie, gesungen von Dlle Hanal.

Dritte Abtheilung.

Ouverture aus der Oper: Tancred.

Nacher:

Duett zwischen Amnaiden und Tancred,  
vorgetragen von Dlle. Fürst, und Mad. Ney.

Zum Beschluß:

Großes Tableau: Der Schiffbruch.

Arrangirt vom Herrn Seeligmann, Regisseur. Mit griechischer Beleuchtung.

29-09-1835 Vor Anfang des Stückes wird Herr Till, Orchester-Direktor, Variationen eigener Composition auf der Violine mit Begleitung des ganzen Orchesters vorzutragen die Ehre haben.

---

|            |  |
|------------|--|
| 10-10-1835 | [...] Zum Beschluß:<br>Ouverture aus der Oper: weiße Frau.<br>Nach selber: Die Romance des Georg,<br>vorgetragen vom Tenoristen Herrn Stolte.<br>Dieser folgt:<br>Das Duett zwischen Georg und Anna, gesungen von<br>Dlle. Hanal und Herrn Stolte.   |
| 16-10-1835 | Unter der Direktion des A. F. Zwoneczek.<br>Heute Freitag den 16. Oktober 1835, wird Franz Mathes Herr<br>aus Wien, dem Se. Majestät, und der allerhöchste Hof, über<br>seine Kunstfertigkeit auf der gewöhnlichen, und auf der von ihm<br>erfundenen Streichzither die allerhöchste Zufriedenheit zu ertheilen<br>geruhten, und der in mehreren Städten des In- und Auslandes mit<br>ausgezeichnetem Beifall beehrt wurde: dann die Herren Franz und<br>Johann Kittel und Joseph Pacher, mit folgenden Tonstücken zu<br>produziren die Ehre haben:<br><br>Erste Abtheilung.<br>1. Variationen und Rondo in G-dur für die Zither, mit Begleitung der<br>Violin und Guittarre.<br>2. Fantasie mit Polonaise auf der von ihm erfundenen Streichzither<br>mit obiger Begleitung.<br>3. Das Glöckchen, Vokal-Quartett von Adolph Müller, Kapellmeister<br>des k. k. priv. Theaters an der Wien.<br>4. Originäle Zither-Ländler mit obiger Begleitung.<br><br>Zweite Abtheilung.<br>1. Das Heimaths-Lied, Vokal-Quartett von Schwarzböck.<br>2. Solo-Ungar auf der Streichzither mit obiger Begleitung.<br>3. Komisches Terzett, der Schulmeister.<br><br>Zum Beschluß: Großes Potpourie unter dem Titel: musikalische<br>Zimmerreise für 2 Zithern, Violin, Guittarre und Piano-Posthorn,<br>arrangirt vom Herrn Mathes. |
| 17-11-1835 | Zwischen dem ersten und zweiten Akte werden neue Deutsche, vom<br>Kapellmeister Müller, vorgetragen.   |
| 24-11-1835 | Das Musikcorps des löbl. k. k. Infanterie-Regiments Fürst<br>Hohenlohe-Langenburg, wird aus Gefälligkeit der Benefiziantin, in<br>den Zwischenakten statt den gewöhnlichen Orchester, mitwirken.   |
| 14-01-1836 | In den Zwischenakten werden neue Redout-Deutsche vom<br>sämtlichen Orchester-Personale aufgeführt werden.  |
| 05-01-1837 | In den Zwischenakten werden die neusten Walzer (Eisenbahnwalzer)<br>von Strauß vorgetragen.  |

---

## POVZETEK

## Med dejanji: instrumentalna glasba v ljubljanskem Stanovskem gledališču (1802–1837)

Glasba se je do konca 18. stoletja v Ljubljani izvajala v cerkvah, plemiških rezidencah, meščanskih salonih in v gledališču. Od leta 1765 je bilo osrednje javno glasbeno prizorišče Stanovsko gledališče, ki je sodelovalo s potujočimi italijanskimi in nemškimi gledališkimi skupinami. Proti koncu 18. stoletja se je glasbeno življenje začelo odpirati izven teh tradicionalnih prizorišč. Konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let 18. stoletja so se glasbene akademije izvajale v redutni dvorani (*Redoutensaal*), s katerim je upravljala stanovska gledališka direkcija, in v kazini (*Casino-Gesellschaft*), ki je bila zbirališče aristokracije in premožnega meščanstva. Na teh akademijah so sodelovali domači izvajalci, gostujoči virtuozni in vojaške godbe. Leta 1794 je bila ustanovljena Filharmonična družba, vendar so bile njene glasbene akademije »poljavnega« značaja in dostopne le njenim članom. V začetku 19. stoletja so nastope Filharmonične družbe in glasbeno dogajanje mesta popestrili še javni glasbeni nastopi v Stanovskem gledališču, kjer je imela glasba večplastno vlogo. Poleg opernih in gledaliških predstav se je izvajala med odmori predstav in s t. i. interludiji (*Zwischenakt-Musik*) skrbela za zabavo občinstva, z glasbenimi večeri pa dopolnjevala gledališke predstave. Interludiji so obsegali vse od kratkih plesnih sekvenc in deklamacij do vokalnih in instrumentalnih nastopov. Izvajali so se zlasti med odmori gledaliških iger, redkeje pa med operami in operetami.

Med izvedbami interludijev so izstopali virtuozni nastopi domačih glasbenikov, občasno pa člani vojaških godb. Na sporedu so bile variacije na priljubljene operne teme ter poloneze, koncerti in potpuriji. Priljubljena inštrumenta sta bila zlasti klarinet in violina, sledili so francoski, angleški in basetni rog, violončelo, drumlica in kitara. Na začetku stoletja so kot solisti med odmori nastopali Paolo Sandrini, Joseph Moritz in Ferdinand Schwerdt. Pozneje so se v vlogi solistov pojavljali zlasti orkestrski direktorji in drugi člani gledališkega orkestra, kot so Wenzel Wenzel, Stephan Dunst, Joseph Leitermeyer, Joseph Stummer in Carl Till. Med izvajanimi skladbami med odmori so bile tudi orkestralne skladbe. Pogosto izvajana je bila plesna glasba – menueti, ländlerji, valčki in galopi, zlasti priljubljen je bil *Deutscher*. Na repertoarju so bili tudi potpuriji, uverture in simfonije.

Od leta 1819 so organizatorji gledališke predstave in opere dopolnjevali z različnimi glasbenimi prireditvami, kot so glasbene akademije, vokalno-instrumentalni koncerti ter glasbeni kvodlibeti. Mnogi izmed nastopajočih so se v mestu ustavili na poti med Italijo in Dunajem. To so bili virtuozni na različnih inštrumentih, kot so violina, flavta, oboa, violončelo in rog. Med prepoznavnimi imeni so bili Stanislaus Serwaczyński, Joseph Merk in Joseph Treichlinger. Omeniti velja tudi dve solistki: ljubljansko pianistko Anne Herzum in praško glasbenico Renate Maschek, ki se je ljubljanskemu občinstvu predstavila s stekleno harmoniko. Repertoar teh glasbenih večerov je obsegal virtuozna glasbena dela, kot so variacije, poloneze in koncerti. Priljubljene so bile tudi operne arije, dueti in kvarteti. Poseben pečat so večerom dodali še glasbeni kvodlibeti – živahne mešanice znanih pesmi in melodij, ki so gledališkim predstavam dodali zabaven element.

## ABOUT THE AUTHOR

**MARUŠA ZUPANČIČ** (marusa.zupancic@zrc-sazu.si) graduated in musicology from the University of Ljubljana in 2007 and became a Junior Researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU the same year. In 2012, she received her PhD with a dissertation on the development of violin playing in the Slovene Lands. In addition, she studied at Masaryk University in Brno (2006/2007) and Charles University in Prague (2008/2009), where she also completed an internship at the Institute of the Academy of Sciences of the Czech Republic. Between 2010 and 2011, she undertook research and study visits to Boston and New York in the United States and to Leuven in Belgium. Since 2015, she has worked as a Research Associate at the Institute of Musicology ZRC SAZU. In 2017, she completed a month-long research stay in Zagreb at the Croatian Academy of Sciences and Arts and the Croatian Music Institute. Maruša Zupančič has participated in several national and international (HERA) research projects, taking a leadership role in two of them. Her research focuses on musical migration, musical networking, violin virtuosos, bourgeois musical culture and imported music trends of the nineteenth century, using the latest computational methods in digital humanities.

## O AVTORJU

**MARUŠA ZUPANČIČ** (marusa.zupancic@zrc-sazu.si) je diplomirala iz muzikologije na Univerzi v Ljubljani (2007) in istega leta postala mlada raziskovalka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Leta 2012 je doktorirala z disertacijo o razvoju violinske igre na Slovenskem. Študirala je na Masarykovi univerzi v Brnu (2006/2007) in Karlovi univerzi v Pragi (2008/2009), kjer je opravila tudi prakso na Inštitutu Akademije znanosti Češke republike. Med letoma 2010 in 2011 je bila na raziskovalnem in študijskem obisku v Bostonu in New Yorku v Združenih državah Amerike ter v Leuvnu v Belgiji. Od leta 2015 je zaposlena kot znanstvena sodelavka na Muzikološkem inštitutu. Leta 2017 je opravila enomesečno raziskovalno bivanje v Zagrebu na Hrvaški akademiji znanosti in umetnosti ter Hrvaškem glasbenem inštitutu. Sodelovala je v več nacionalnih in mednarodnih raziskovalnih projektih (HERA), pri dveh projektih je bila vodja. Njene raziskave se osredotočajo na glasbene migracije, glasbeno mreženje, violinske virtuozke, meščansko glasbeno kulturo in uvožene glasbene trende 19. stoletja. Pri svojih raziskavah uporablja najnovejše računalniške metode digitalne humanistike.





DOI: 10.4312/mz.59.1-2.279-300  
UDK 783.51:27-772(497.4 Ljubljana)"1850/1900"

# Recepcija gregorijanskega koral v ljubljanski škofiji v dolgem 19. stoletju

Aleš Nagode

*Univerza v Ljubljani*

## IZVLEČEK

Članek zarisuje recepcijo gregorijanskega koral v Sloveniji v 19. stoletju. Na podlagi virov opisuje stanje v prvi polovici stoletja ter vpliv prvih poskusov na historistični estetiki utemeljenih reformnih prizadevanj. Podrobno opazuje razmah cecilijanskega gibanja po letu 1877 in na podlagi virov analizira sredstva, vsebino in uspešnost njegovih reformnih prizadevanj.

**Ključne besede:** katoliška cerkvena glasba, 19. stoletje, gregorijanski koral, cecilijanstvo, Slovenija

## ABSTRACT

The article outlines the reception of Gregorian chant in Slovenia in the nineteenth century. Using the scarce sources, it describes the situation in the first half of the century and the impact of the first sporadic attempts at a historicist reform. It traces in detail the growth of the Cecilian movement after 1877 and uses sources to analyse the means, content and success of its reform efforts.

**Keywords:** catholic church music, nineteenth century, Gregorian chant, caecilian movement, Slovenia

Prizadevanja za reformo cerkvene glasbe na Slovenskem v 19. stoletju so bila od začetkov slovenske muzikologije deležna pozornosti raziskovalcev slovenske glasbene zgodovine. Njihova pojavnost v virih, še zlasti v reviji *Cerkveni glasbenik*, ki je bil dolgo časa edini strokovni glasbeni časopis v slovenskem jeziku, je nujno predoločala tudi njihov pomen v glasbenem zgodovinopisju. Številni avtorji so se s krajšimi znanstvenimi prispevki posvečali različnim aspektom teh prizadevanj, osrednje mesto pa so dobila tudi v ustreznih poglavjih večjih sintetičnih pregledov slovenske glasbene preteklosti, kot so *Slovenski cerkveni skladatelji* Stanka Trobine,<sup>1</sup> monografije o zgodovini slovenske glasbe Dragotina Cvetka<sup>2</sup> in *Slovenska glasba: 1848–1918* Darje Koter.<sup>3</sup>

V središču zanimanja teh avtorjev je bila običajno predvsem idejna usmeritev sporadičnih cerkvenoglasbenih reformnih prizadevanj pred ustanovitvijo Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo leta 1877 ter kasnejše delovanje formalno organiziranih Cecilijinih društev. Mnogi so se posvetili predvsem razmahu ustvarjalnosti v okvirih cecilijanskega gibanja, drugi pa tudi vplivu društvene dejavnosti na dvig kvalitete kulturnega delovanja in izobrazbene ravni glasbenikov, zlasti v ruralnem okolju takratnih slovenskih dežel.

Mnogi za pripadnike gibanja ključni segmenti reformnega programa pa so v teh pregledih ostajali prezrti. Med njimi je tudi poskus revitalizacije izvajanja gregorijanskega koralala kot pristne in idealne katoliške liturgične glasbe. Mnogi avtorji so se sicer bežno dotaknili te točke programa, a se kasneje bolj posvečali tistim platem dejavnosti, ki so imele širši družbeni odmev, oz. so močneje vplivale na druge sfere glasbenega in kulturnega življenja na slovenskem ozemlju. Izjema je prispevek Ivana Florjanca, ki sicer nagovarja nekaj problemov, povezanih z recepcijo tega repertoarja na Slovenskem, a se osredotoča predvsem na osebni odnos Josipa Mantuanija do koralnega vprašanja ter posledično zdrsi v ozko zamejen in deloma subjektiviziran pogled na obravnavani problem.<sup>4</sup>

V nadaljevanju bomo zato poskušali orisati sprejemanje gregorijanskega koralala v slovenskem okolju v času kontinuiranih prizadevanj za reformo cerkvene glasbe, to je od sredine 19. stoletja do uveljavitve motu proprija »Tra le sollecitudini« po letu 1903, ki je postavil nove temelje za razvoj katoliške cerkvene glasbe v prvi polovici 20. stoletja. Pri tem bomo – kolikor dopuščajo viri – opazovali več segmentov sprejemanja tega repertoarja, od izoblikovanja historičnega zavedanja o njegovem nastanku in spreminjanju, prek poznavanja ustreznih glasbeno teoretskih osnov, estetskih izhodišč, ki so utemeljevala

1 Stanko Trobina, *Slovenski cerkveni skladatelji* (Maribor: Založba Obzorja, 1972).

2 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960); Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991).

3 Darja Koter, *Slovenska glasba: 1848–1918* (Ljubljana: Študentska založba, 2012).

4 Ivan Florjanc, »Miselno okolje Mantuanijevega odnosa do gregorijanskega koralala«, v *Mantuanijev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, Cerkveni glasbenik, 1994), 137–168.



njegovo mesto v prizadevanjih za reformo cerkvene glasbe, do značilnosti in uspehov dejanskih prizadevanj za oživitev njegovega izvajanja v cerkvenoglasbeni praksi.

Pri svojem početju bomo nujno naleteli na neenakomerno dokumentiranost posameznih načrtanih vprašanj. Medtem ko se lahko pri pregledu splošnega poznavanja s koralom povezanih tem opremo na dokaj širok razpon virov, je bistveno težje opisati tisto, kar je nenazadnje v središču našega zanimanja – mesto koral v sodobni cerkvenoglasbeni praksi. Ta v večini gojišč ni zapuščala pisnih ali materialnih ostalin, ki bi nosile informacijo o izvajanjem repertoarju in mestu gregorijanskega koral v njem. Mnogo gradiva je bilo zaradi organizacijskih in liturgičnih reform izgubljenega ali uničenega. Večina perifernih cerkvenoglasbenih gojišč ostaja neraziskanih, kar se zaradi drsenja umetniške cerkvene glasbe na periferijo javnega zanimanja in časovne zahtevnosti raziskave verjetno ne bo kmalu spremenilo. Zato smo v tem pogledu zaenkrat omejeni na skromne pisne vire, ki dajejo le nepopolno sliko stanja v opazovanem obdobju. Pa vendar bomo lahko pokazali, da s podatki posredovana slika ustreza vpogledu, ki so ga imeli nekateri kritični sodobniki, kar daje vsaj malo upanja, da je naša predstava o vlogi gregorijanskega koral v slovenski cerkveni glasbi druge polovice 19. stoletja kolikor toliko ustrezna.

\* \* \*

Naš vpogled v stanje cerkvene glasbe pred razmahom reforme v sredini 19. stoletja je zaradi pomanjkanja virov izredno nezanesljiv. Ob opazovanju njenega stanja v tem času ne smemo prezreti dejstva, da je, tako kot v preteklosti, tudi v 19. stoletju obstajala izrazita ločnica med glasbenim delom v stolnicah in mestnih župnijah ter tistim na podeželju. V ljubljanski škofiji je bilo le nekaj cerkva, v katerih je daleč v 19. stoletje preživela tradicija izvajanja vokalno-instrumentalnih cerkvenih skladb. Najpomembnejša je bila ljubljanska stolnica,<sup>5</sup> ob njej pa tudi druge ljubljanske mestne cerkve (sv. Jakob, frančiškanska samostanska cerkev Marijinega oznanjenja). V drugih mestih na Kranjskem je podobna raven cerkvene glasbe z viri izpričana samo še v Novem mestu (kapiiteljska in frančiškanska cerkev).<sup>6</sup>

Nekoliko manj vemo o obsegu izvajanja tega repertoarja. Verjetno je bil okvir zanj postavljen z jožefinskimi reformami v drugi polovici 18. stoletja, ki so močno nastopile proti pretirani potrati pri oblikovanju bogoslužja. Vpliv sprejetih ukrepov je bil v tuji in slovenski muzikološki literaturi pogosto prece-

---

5 Viktor Steska, »Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem«, *Cerkveni glasbenik* 51, št. 7–8 (1928): 113–119.

6 Janez Höfler, »Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu«, *Kronika* 5, št. 3 (1967): 135–148.

njen.<sup>7</sup> Dvorni odlok z dne 25. februarja 1783 je določil, da se v vseh cerkvah ob delavnikih obhaja ena maša s koralnim petjem in orgelsko spremljavo. Ob nedeljah in praznikih se je lahko v vseh župnijskih cerkvah obhajala ena peta maša s spremljavo instrumentov, če pa ti niso bili na voljo, je bilo petje koralno. Sodelovanje instrumentov je bilo prepovedano pri slovesnih večernicah.<sup>8</sup> Odprto ostaja vprašanje, do kakšne mere so se določila tega odloka dejansko izvajala. Hkrati pa lahko na podlagi do sedaj znanih virov domnevamo, da v večini slovenskih cerkva želeni obseg izvajanja vokalno-instrumentalnih skladb ni nikoli prekoračil z dvornim odlokom dovoljenega obsega. Zahtevnejše vokalno-instrumentalne skladbe so npr. v ljubljanski stolnici že pred terezijanskimi in jožefinskimi posegi izvajali le ob nedeljah, velikih praznikih in ob posebno slovesnih priložnostih.<sup>9</sup> Določilo, da naj se ob delavnikih oz. odsotnosti usposobljenih glasbenikov maše pojejo koralno, pa na Kranjskem ni bilo nikoli uveljavljeno. Pri tovrstnem bogoslužju so se izvajale predvsem cerkvene pesmi v ljudskem, torej slovenskem ali nemškem jeziku.

Če so raziskave ohranjenih virov lahko zarisale vsaj okvirne poteze cerkvene glasbe v slovenskih mestih v prvi polovici 19. stoletja, pa se naše poznavanje cerkvenoglasbenega dela tega časa na podeželju opira na veliko manj zanesljive vire. Poznamo ga predvsem iz sočasnih publicističnih prispevkov, kronološko razporejenih od sredine štiridesetih let do razmaha cecilijanskega gibanja v sedemdesetih letih. Ti se večinoma odzivajo na slabo stanje sodobne cerkvene glasbe ter z vedno bolj ostrimi besedami terjajo spremembe, tako v repertoarju kot v kakovostni ravni izvedbe. Cerkvna glasba slovenskega podeželja se sodeč po ohranjenih poročilih ni bistveno spremenila od predjožefinskih časov. Pele so se predvsem pesmi v ljudskem jeziku.

Nizka raven cerkvene glasbe je povsem ustrezala skromni izobrazbi izvajalcev cerkvene glasbe. Na podeželju po pravilu ni bilo poklicnih glasbenikov, ki bi imeli za seboj temeljitejšo glasbeno šolanje. Službo organista so večinoma opravljali kar učitelji. Ti v učiteljskih pripravnicah niso bili deležni primerne glasbene izobrazbe, ki bi jih usposobila za glasbeno delo, povezano z njihovo službo. Čeprav je bila ena od nalog javne glasbene šole pri ljubljanski normalki, da je organizirala pouk v petju in orgljanju za učiteljske pripravnike, je bil obseg ur premajhen, da bi lahko to nalogo opravila zahtevam primerno.<sup>10</sup> Zato je bila raven znanja podeželskih organistov odvisna predvsem od njihove

7 Reinhard G. Pauly, »The Reforms of Church Music under Joseph II«, *Musical Quarterly* 43, št. 3 (1957): 378.

8 Prav tam.

9 Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem: Od začetkov do 19. stoletja* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970), 52–53.

10 Glasbeni pouk je trajal šest mesecev po tri ure tedensko. Program je obsegal osnove orgljanja in petje najpogostejših ljudskih cerkvenih pesmi. Prim. Henrik Costa, »Ein Wort bezüglich der Kirchenmusik in Krain«, *Laibacher Zeitung* 11, št. 70 (1852): 300.

lastne prizadevnosti in talenta. Slaba je bila tudi opremljenost cerkva z orglami in muzikalijami. Podeželske župnijske cerkve skoraj brez izjeme niso imele lastnih glasbenih arhivov. Nabava ustreznih not in njihovo prepisovanje je bilo še daleč v čas cecilijanskih prizadevanj naloga in breme organistov. Ti so si iz različnih virov sestavljali rokopisne pesmarice, v katerih so zbrali repertoar za celo cerkveno leto.<sup>11</sup> Melodije in besedila so bila lahko njihovo izvorno delo, ali pa so jih prevzemali iz različnih nemških in slovenskih cerkvenih pesmaric ali celo iz repertoarja znanih ljudskih in popularnih pesmi.<sup>12</sup> Njihova besedilna in glasbena substanca je bila predmet številnih predelav in okraševanj, včasih tako temeljitih, da je postal izvorni napev skoraj nespoznaven.<sup>13</sup> Tako pridobljeni repertoar se je skupaj z organistom selil iz župnije v župnijo.<sup>14</sup>

V začetku 19. stoletja so bili izvajalci cerkvenega petja na slovenskem podeželju, kot že stoletja poprej, predvsem pri bogoslužju zbrani verniki. V prvi polovici stoletja pa se je, verjetno pod vplivom umetne glasbe, kongregacijsko petje vedno bolj umikalo petju pevskega kora, ki ga je običajno sestavljala sorazmerno maloštevilna skupina pevk in pevcev. Ta proces je bil še posebej značilen za ozemlje ljubljanske škofije.<sup>15</sup> Izvajalske moči podeželske cerkvene glasbe so ob posebnih priložnostih dopolnili ljudski godci, ki so v vaške cerkve prinesli vsaj kanček tiste baročne reprezentativnosti, ki je ostala do druge polovice 19. stoletja v ljudskem okusu ideal slovesnega cerkvenega obreda.<sup>16</sup>

V številnih opisih stanja cerkvene glasbe prve polovice 19. stoletja ne najdemo omemb koralnega petja. Čeprav so ga dvorni odloki zapovedovali kot alternativo potratni vokalno-instrumentalni glasbi, ga opisovalci razmer sploh ne omenjajo. To velja tako za zagovornike po ljudskem okusu uravnane cerkvene glasbe na slovenska besedila, ki bi ga gotovo napadli kot dolgočasnega in nerazumljivega, kot za zagovornike reforme, ki bi ga hvalili kot ideal estetsko in liturgično dovršene cerkvene glasbe. Zdi se, da so v cerkveni glasbi popolnoma prevladovala večglasne skladbe. Pri slovesnem bogoslužju (slovesne maše, slovesne večernice) v mestnem okolju so bile to skladbe na latinska besedila, pri vseh drugih priložnostih (tihe maše, pobožnosti, krščanski nauk, romanja ipd.) pa skladbe na slovenska in nemška besedila. Na podeželju se je pri vseh oblikah bogoslužja pelo cerkvene pesmi v slovenskem jeziku.

11 Matija Japelj, »Prosto mnenje o cerkveni godbi«, *Učiteljski tovariš* 2, št. 20 (1862): 321.

12 Posebej slikovit primer med mnogimi je bila neka Marijina pesem, ki se je pela na melodijo »Naša mačka mlade mela«. Prim. Ferdinand Vigle, »O cerkveni glasbi«, *Učiteljski tovariš* 8, št. 8 (1868): 121–124.

13 Rihar naj bi nekoč slišal tako popačenega enega od svojih napevov ter ob tem izjavil, da tak ni več njegov. Prim. prav tam.

14 Anton M. Slomšek, »Cerkveno petje nekdanjo in sedanjo po Štajerskem«, *Drobtinice* 12 (1857): 216, 293, 298–299.

15 Slomšek, »Cerkveno petje«, 216, 293; France Kimovec, »O ljudskem petju v cerkvi«, *Bogoljub* 11, št. 6 (1913): 192–194.

16 Franc Kosar, »V zadevi nove slovenske pesmarice«, *Zgodnja Danica* 3, št. 52 (1850): 217.

Obrobnost koralnega repertoarja se kaže tudi v odsotnosti potrebnega izobraževanja oblikovalcev liturgije. Glasbeni pouk duhovniškega naraščaja je bil izredno skromen. Študentje 1. in 2. letnika so imeli v štiridesetih letih 19. stoletja koralne vaje le ob nedeljah in praznikih, sicer so se v liturgičnem petju izobraževali s sodelovanjem pri bogoslužju, kjer pa je bila vloga korala izredno omejena.<sup>17</sup> Glasbene sposobnosti oz. njihova odsotnost zato tudi niso vplivale na poklicni uspeh duhovniških kandidatov.

Podobno velja za učiteljske pripravnike, ki v izobraževalnem programu sploh niso imeli koralnega petja oz. z njim povezanih predmetov. Vodstvo šole je učitelje na ljubljanski javni glasbeni šoli izbiralo predvsem po njihovih glasbenih sposobnostih in ne po usposobljenosti za poučevanje liturgičnega petja. Znani in velikokrat citirani Gerbičev opis pouka v javni glasbeni šoli v sredini petdesetih let lepo ustreza prevladujočemu stanju v cerkveni glasbi v ljubljanski škofiji. Gašper Mašek je učence poučeval le v petju cerkvenih pesmi iz nemških pesmaric, že petje slovenskih pa je bilo prepuščeno njihovi pobudi.<sup>18</sup> Popolne odsotnosti pouka koralnega petja niso kot težavo zaznali niti najostrejši kritiki delovanja šole, ki so želeli odstraniti neučinkovitega Gašperja Maška.<sup>19</sup>

V sredini stoletja so se tudi v ljubljanski škofiji začela prva prizadevanja za reformo cerkvene glasbe. Številni posamezniki so poskušali z ustvarjalnim, poustvarjalnim in publicističnim delovanjem uveljaviti višja kakovostna in sodobna estetska merila. Le redki med njimi pa so v svoja razmišljanja vključili koralno petje. Novi *Rituale Labacense* iz leta 1844 je sicer prinesel koralne napeve oficija za rajne, kar pa ni bila posebna novost, saj so bili ti spevi vključeni tudi v vse prejšnje obrednike za ljubljansko škofijo.<sup>20</sup> V štiridesetih letih je bilo v ospredju zanimanja predvsem ustvarjanje dogmatsko in glasbeno ustrežnejšega repertoarja slovenske cerkvene pesmi (Blaž Potočnik in Gregor Rihar) in izboljševanje splošne glasbene izobrazbene ravni organistov. Le Philipp Jacob Rechfeld se je v svojem leta 1846 objavljenem članku o nujnosti ustanovitve društva, ki bi skrbelo za reformo cerkvene glasbe, dotaknil tudi koralnega petja. Opozoril je na potrebo po izboljšanju povsem popačenega petja mašnih odgovorov, ki so bili zadnji neizbežni ostanek koralnega petja v takratnem slovesnem bogoslužju.<sup>21</sup>

Na tej ravni je ostajalo zanimanje za koralno petje tudi v naslednjem desetletju. V tem pogledu je zelo poveden obsežni članek »O cerkvenem petji in orglanji po deželi«, ki ga je spisal Kamilo Mašek. Sestavek je nekakšen poskus

17 Vlado Zupančič, »Wolfova skrb za duhovniško vzgojo in izobraževanje«, v *Wolfov simpozij v Rimu*, ur. Edo Škulj (Celje: Mohorjeva družba, 1994), 147–157.

18 Fran Gerbič, »Moji prvi glasbeni početki«, *Novi akordi* 9, št. 6 (1910): 42.

19 Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, 1. zv. (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992), 30–35.

20 *Compendium ritualis Romani usibus dioeceseos Labacensis accommodatum* (Ljubljana: Joseph Blasnik, 1844).

21 Philipp Jacob Rechfeld, »Über das Zeitgemässe der Errichtung eines Kirchenmusikvereins in Laibach«, *Illyrisches Blatt* 28, št. 41 (1846): 165–166.

celovitega programa za izboljšanje cerkvene glasbe na Kranjskem. A ob obsežnem razpravljanju o vprašanih večglasne cerkvene glasbe in usposabljanja organistov za njeno kvalitetno izvajanje se koralnega petja dotakne le obrobno, ko opozori na še vedno popolnoma nesprejemljivo prakso napačnega izvajanja mašnih odgovorov.<sup>22</sup>

Šele na prehodu v šestdeseta leta se pokažejo prvi znaki prebujenega zanimanja za koralno petje. Za slovenske razmere izjemen korak je storil Blaž Potočnik, ki je leta 1859 izdal *Das Officium in Nativitate Domini und Hebdomadae Sanctae Resurrectionis Domini in Choralnoten gesetzt*.<sup>23</sup> Delo ne prinaša le izbora spevov za božični praznik in veliki teden, ampak tudi obsežen zgodovinski in glasbeno-teoretski uvod ter splošna navodila za petje recitacij.

Na katerih virih je Potočnik utemeljil svoj zgodovinski uvod, ni mogoče povsem zanesljivo določiti. Pripoved je usmerjena v utemeljitev zgodovinske kontinuitete skrbi cerkvenega vodstva za liturgično petje, ki naj bi segalo do samega Kristusa in njegovih učencev. Potočnikov opis postaj na tej poti temelji na stanju raziskav v nemško govorečem prostoru v petdesetih letih. Tako pripisuje poenotenje glasbene podobe liturgije sinodi v Laodiceji (363–364) in posledičnemu delovanju papeža Silvestra I. Poenotenje naj bi potekalo s pomočjo posebnih kantorjev, ki so speve izvajali iz nevmatskih zapisov.<sup>24</sup> Obe trditvi temeljita na napačnem razumevanju kanona 15 sinode v Laodiceji, ki omejuje pravico do petja pri obredu na zakonito določene osebe. Formulacija kanona, da pojejo iz knjige, je zapovedovala, da morajo natančno slediti predpisanim besedilom in ne, da uporabljajo nevmatske zapise melodij. Papež Silvester I. pa je umrl nekaj desetletij pred sinodo (335), tako da ni mogel imeti nobene vloge pri udejanjanju njenih sklepov.<sup>25</sup>

Podobno velja za nadaljevanje zgodovinskega orisa. Osnovne štiri cerkvene moduse (imenovane prvi, drugi, tretji in četrti), ki naj bi temeljili na antičnih grških lestvicah, naj bi na evropski zahod prinesel sv. Ambrož. Ostale štiri moduse je dodal papež Gregor I. Veliki, ki naj bi – ob drugih ukrepah za izboljšanje cerkvene glasbe – tudi zbral stare koralne napeve, jim dal »boljšo obliko« in izdal antifonal. Obe trditvi sta se v pregledih zgodovine koralnega petja kot dejstvo obdržali vse do sedemdesetih let. Pregled se nato naveže na zgodovinsko pripoved o širitvi rimske liturgije v vse dežele evropskega zahoda v karolinški dobi, pri čemer zopet poudarja vlogo svetniških misijonarjev

22 Kamilo Mašek, »O cerkvenem petju in orgljanju po deželi«, *Kmetijske in rokodelske novice* 15, št. 43, 46, 48, 50, 52, 54, 69 (1857): 170–171, 182–183, 190–191, 198–199, 207, 214, 274.

23 Blaž Potočnik, *Das Officium in Nativitate Domini und Hebdomadae Sanctae Resurrectionis Domini in Choralnoten gesetzt* (Ljubljana: Josef Blasnik, 1859).

24 Potočnik, *Das Officium*, 1–2.

25 [Neznani avtor], »St. Sylvester I«, Britannica Academic, *Encyclopaedia Britannica* (objavljeno 11. januarja 2018), dostop 6. novembra 2023, <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/St-Sylvester-I/70705>.

sv. Avguščina v Angliji in sv. Bonifacija v Nemčiji. Sledi pripoved o postopni degradaciji cerkvene glasbe zaradi razmaha izvirne srednjeveške ustvarjalnosti in večglasne glasbe ter o njenem preporodu v odlokih Tridentinskega koncila. Svoj pregled sklene z naslednjo utemeljitvijo svoje izdaje:

*Potem ko nam grozi v našem napublem stoletju skupaj s cerkvenim dubom iz cerkvene glasbe izginiti tudi vsa častitljivost in na naših korih že dalj časa vlada bolj turška kot cerkvena glasba, je razveseljivo, da v tej zvezi, namreč v Nemčiji, začenja prihajati nov čas in se bo za boljše cerkveno petje gotovo storilo veliko pomembnega, če bodo duhovniki in kantorji pridobili več znanja in vaje v koralnem petju, zatorej naj bo drobec v ta namen tudi pričujoče navodilo h gregorijanskemu koralu.<sup>26</sup>*

Glasbeno-teoretski uvod se posveča izboru pojmov, ki so pomembni za pravilno izvajanje koralnega petja. Začenja z označevanjem tonov, naukom o vrstah in sestavi heksakordov, o zapisovanju koralnih melodij, o prehajanju med heksakordi, intervalih, solmizaciji ter naniza celo nekaj vaj iz solfeggia. Za zapisovanje melodij uporablja notacijo t. i. reformiranega koral, kakršna je bila v rabi od 16. stoletja. Toni so označeni s tremi znaki črne menzuralne notacije, ki označujejo note treh različnih dolžin: dolgo (*longa*, kvadratna nota z vratom), srednjo (*brevis*, kvadratna nota), kratko (*semibrevis*, rombasta nota). Od ostalih notacijskih znakov se uporabljajo le F- in C-ključ, *custos* in predznaki, ki so oblikovno in pomensko enaki sodobnim. Potočnik sklene uvod z navodili za stilno primerno izvajanje koral, pri čemer opozarja na pravila o razlikovanju trajanja posameznih not, nujnost umirjenega tempa in jasne razumljivosti besedila.<sup>27</sup>

Praktični del je členjen v dva dela. Prvi prinaša pester izbor stalnih glasbenih prvin za oficij in mašo, od preprostih mašnih odgovorov in intonacij, prek recitacijskih obrazcev za psalme in lekcije, do litanij vseh svetnikov in nekaterih stalnih spevov. V nadaljevanju sledijo spevi za matutin in lavde božičnega praznika, velikega četrtega, velikega petka (s pasijonom), velike sobote in matutin velike nedelje. Viri melodij za objavljene speve niso navedeni, v melodičnih potezah pa ustrezajo podobi, ki jo najdemo v drugih izdajah reformiranega koral iz druge polovice 19. stoletja. Responzoriji so – verjetno zaradi glasbene zahtevnosti – popolnoma opuščeni in nadomeščeni z enostavnimi recitacijami.<sup>28</sup>

26 »Nachdem in unserem überbildeten Jahrhunderte mit dem kirchlichen Geiste auch alles Würdevolle in der Kirchenmusik zu entswinden gedrohet, und auf unseren Kirchenchören durch längere Zeit mehr türkische als kirchliche Musik geherrscht hatte, ist es wohl das erfreulichste Zeichen, daß auch in dieser Hinsicht, namentlich in Deutschland, ein besserer Geist zu wehen anfängt, und es wird zur Beförderung eines besseren Kirchengesanges gewiß Vieles und Großes beigetragen, wenn zuerst die Geistlichen und Cantoren zur bessern Kenntniß und größeren Einübung des Choral=Gesanges gelangen, zu welchem Zwecke ein Schärfflein beizutragen, gegenwärtige Anleitung zum gregorianischen Choral=Gesange bestimmt ist.« Potočnik, *Das Officium*, 2.

27 Potočnik, *Das Officium*, 3–10.

28 Prav tam, 11–76.

Na veliko nepoznavanje koralna med sodobnimi kleriki in glasbeniki je v svojem obsežnem članku, ki se zelo na široko posveča vprašanjem historističnega prenavljanja cerkvenega obredja in likovne umetnosti, opozoril tudi Peter Hitzinger.<sup>29</sup> Vzroke zanj prepoznava predvsem v težko dostopni literaturi, pomanjkanju ustreznega izobraževanja ter različnemu pomenu in rabi koralnega petja v različnih cerkvah. Navaja nekaj s koralnim petjem povezanih izdaj, pri čemer pa po pravilu ugotavlja, da so že razprodane, predrage ali vsebinsko neustrezne. Opozarja na pomote glasbenikov, ki koralno petje opisujejo s pomočjo sodobne glasbene teorije in izpostavlja pomen solmizacije in vede o heksakoridih. Zato priporoča Potočnikovo izdajo.

Njuna prizadevanja pa niso imela pomembnejšega odmeva niti v samem središču škofije. Stanje koralnega petja v bogoslovju pred začetkom cecilijanske reforme slika anonimni pisec prispevka, ki je v *Cerkvenem glasbeniku* izšel leta 1893.

*Celo oni, kateri so bili na svetilnik postavljeni, niso poznali cerkvenih tonovskih načinov; psalme ločili so sploh v »slovesne« in »mrtvaške« in so jih zbirali vsak po svojem vkusu. Da je pri psalmih po več sklepov ali »finalov«, o tem niti oficijelni gospodje »antifonatorji« niso vedeli. Kdor je znal intonovati »Gloria in exc« in zakrožiti »Ite missa est de Beata« veljal je za dobrega pevca. Da bi bil kdo razun »antifonatorja«, večinoma četrtoletnika, kako antifono ali kak psalm intonoval, ni bilo slišati. In kako tudi, ker pravega poduka v koralu ni bilo. Le pred vernimi dušami, božičem in veliko nočjo zbrali smo se bogoslovci v kapeli, kjer se je poskušal officium Defunctorum, in Nat. Dmi in hebd. Stae na poslub; bogoslovci višjih let so vodili, prvoletniki pa ž njimi vlekli, kakor je že slo. In večglasno je moralo biti, »čez-a« ni smelo manjkati, le »ciganski« bas (oktava »cantus firmus-a«) je bil strogo zabranjen. Gorje mu!<sup>30</sup>*

Že tako skromna prizadevanja za obnovo koralnega petja v liturgični praksi pa so že v sredini šestdesetih let naletela na nasprotovanja. Lep primer je delovanje Antona Nedvčda, ki je bil v tem času ob drugih zaposlitvah tudi zborovodja v bogoslovju. Pri petju večernic v ljubljanski stolnici, kjer so sodelovali bogoslovci, je zamenjal Riharjeve štiriglasne uglasbitve antifon in himnusov z unisono – verjetno koralnim – petjem. Odzvala sta se tako celovski časnik *Slovenec*, kot tudi ljubljanske *Kmetijske in rokodelske novice*. Prvi ga je poniževalno označil za »nekega učitelja« v Ljubljani, ki si drzne poseči v Riharjevo dediščino. Anonimni dopisnik v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* pa njegov poskus imenuje »kolosalna predrznost«.<sup>31</sup>

29 Peter Hitzinger, »Nekatere besede o cerkvenih rečeh«, *Zgodnja Danica* 12, št. 11, 12, 15 (1859): 81–83, 90–91, 115–116.

30 [Neznani avtor], »O zboljšani koralna v poslednjih 50 letih«, *Cerkveni glasbenik* 16, št. 7–8 (1893): 49–58.

31 [Neznani avtor], »Iz Ljubljane«, *Slovenec* 1, št. 25 (1865): 99; [Neznani avtor], »Iz Ljubljane«, *Kmetijske in rokodelske novice* 23, št. 15 (1865): 123.

Tovrstna nasprotovanja pa niso preprečila lokalnega uveljavljanja cecilijanskih idej. Leta 1868 je izšla okrožnica stolnega prošta Janeza Zlatousta Pogačarja, ki je po vsebini programski načrt za reformo cerkvene glasbe v ljubljanski stolnici. V svojih razmišljanjih popolnoma sledi avtoriteti vodilnih ideologov nemškega cecilijanstva (Franz Witt, Carl Proske, Ignaz Oberhofer). V središču njegovega reformnega načrta je bilo preoblikovanje glasbe pri slovesnih mašah. Končni cilj je bila nadomestitev po mnenju cecilijancev estetsko neprimernega klasicističnega in zgodnjemantičnega repertoarja vokalno-instrumentalne cerkvene glasbe s koralom, vokalno polifonijo 16. in 17. stoletja ter v duhu obeh komponirano sodobno cerkveno glasbo.<sup>32</sup>

Izvedba načrta je bila zaupana novemu ravnatelju stolnega kora, češkemu glasbeniku Antonu Foersterju. V naslednjih osmih letih mu je uspelo postopno popolnoma preoblikovati repertoar.<sup>33</sup> V njem je imelo določeno vlogo tudi koralno petje. V poročilu o na stolnem koru izvajanih skladbah med letoma 1868 in 1876 se koralno petje omenja pri skoraj vseh skupinah skladb, razen seveda pri vokalno-instrumentalnih mašah in Te Deumih. Koralno so izvajali predvsem določene dele mašnega proprija, občasno tudi mašni ordinarij in mašo za rajne, marijanske antifone in *Tantum ergo sacramentum*. Koralni spevi so bili običajno spremljani z večglasnimi orgelskimi harmonizacijami. Te je deloma prispeval Foerster, deloma pa so uporabljali znane cecilijanske zbirke (Witt, Hanisch). Koralno petje je Foerster poučeval tudi gojence dijaškega zavoda (Alozijevisčce).<sup>34</sup>

Pedagoška in izvajalska prizadevanja Nedvėda in Foersterja pa so le malo vplivala na obseg in kakovost izvajanja koralnega petja v drugih župnijah. Sattner je v letu 1877 ugotavljal, da se v manjših mestih in na podeželju koral še v velikem tednu ne izvaja, če pa se, se izvaja slabo. Poroča tudi o osebni izkušnji, da je dobro koralno petje slišal le v ljubljanski stolnici in v Gradcu.<sup>35</sup> Kako omejena je bila izobrazba izvajalcev in duhovščine, kažejo tudi napake, ki jih v prvih letih izvajanja grajajo cecilijanski pisci. Težave so bile celo z izgovorjavo in naglašanjem latinskih besed. P. Angeliku Hribarju se je zdelo umestno opozoriti na ustaljeno napačno izgovarjanje besed »Dejus« in »Špiritus«.<sup>36</sup> O skoraj neobstoječi kulturi izvajanja koral pa priča tudi dejstvo, da ni bilo enotnega, splošno uveljavljenega načina izvajanja koral. Ponekod so ga izvajali v

32 Janez Zlatoust Pogačar, »Über Kirchenmusik«, *Triglav* 4, št. 60 (1869): 4–6.

33 Aleš Nagode, »Poskus rekonstrukcije repertoarja latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice v času delovanja Antona Foersterja (1868–1908)«, *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 95–113.

34 Anton Foerster, »Aufführungen des Domchores zu Laibach in Krain (Österreich)«, *Musica sacra* 9, št. 11 (1876): 101–102.

35 P. Hugolin Sattner, *Cerkvena glasba: kakošnja je in kakošnja bi morala biti* (Ljubljana: R. Milic, [1878]), 8–9.

36 P. Angelik Hribar, »Petje pri čč. Benediktinih v Sekovi na Gorenjem Štajerskem«, *Cerkveni glasbenik* 10, št. 5 (1887): 36.



izredno počasnem tempu, drugod izjemno hitro. Povsem običajno je bilo tudi prilagajanje melodij dur-molovskemu sistemu.<sup>37</sup>

Reformna prizadevanja so dobila nov polet z ustanovitvijo Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo leta 1877. Njegov namen je bil povezati prizadevanja za reformo cerkvene glasbe in jim dati institucionalni okvir. Program in oblike dejavnosti društva so bile enake kot pri drugih srednjeevropskih cecilijanskih društvih. Izhodišče programa je bilo udejanjanje cerkvenih predpisov, povezanih s cerkveno glasbo. S tem je bilo na deklarativni ravni koralno petje, ki ga cerkveni dokumenti utemeljujejo kot osrednjo, idealno in izvirno cerkveno glasbo, postavljeno v samo središče reformnega načrta. Zato ne preseneča, da lahko v vseh oblikah dejavnosti društva najdemo znatna prizadevanja za njegovo širšo uveljavitev in izboljšanje kvalitete izvajanja.

Oblike delovanja Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo so se usmerjale predvsem v izobraževanje cerkvenih glasbenikov. V ta namen je leta 1877 ustanovilo Orglarsko šolo v Ljubljani, katere namen je bil izobraževanje mladih organistov. Poleg vsebin, ki so jih usposabljale za splošno glasbene izvajalske naloge (klavir, orgle, zborovodstvo ipd.), je predmetnik obsegal tudi predmete, ki so učence uvajali v cerkveno glasbo. Kakšen je bil pri tem delež koralnega petja, ni mogoče povsem zanesljivo določiti, saj podrobni učni načrti za prva leta delovanja šole niso ohranjeni. V predmetniku iz leta 1885 je bil pouk iz koralnega in figuralnega petja združen v enoten predmet v obsegu šest ur tedensko. Šolski pouk je dopolnjevalo praktično delovanje na frančiškanskem koru, ki ga je vodil izvajalec predmeta, p. Angelik Hribar.<sup>38</sup>

Podrobnosti o vsebini predmeta je zaradi pomanjkanja virov težko določiti. Verjetno pa je obsegal petje tistih koralnih spevov, ki naj bi se v liturgični praksi splošno uporabljali. Če povzamemo pisanje cecilijanskih piscev druge polovice 19. stoletja, so bili to predvsem spevi iz oficija za božič, veliki teden in rajne, mašni odpevi ter zlasti introiti in komuniji za velike praznike. Omenjeni spevi so večinoma zajeti v gradivu, ki je bilo objavljeno v že omenjenem škofijskem obredniku in Potočnikovi izdaji, spremenljive mašne speve pa so lahko povzeli iz graduala. Zanimivo je, da je bil natančno tak izbor spevov snov samostojnega predmeta *Koral*, ki je bil uveden pri prenovi predmetnika leta 1926.<sup>39</sup>

Drugo sredstvo za dvigovanje izobrazbene ravni cerkvenih glasbenikov pa je bila društvena revija *Cerkveni glasbenik*. Od začetka izhajanja v letu 1878 je prinašala stalen tok prispevkov, ki so se posvečali vprašanjem, povezanim s koralnim petjem. Utemeljevanje njegovega pomena in estetske ter izrazne superiornosti nad ostalo glasbo je bilo vpleteno v skoraj vsak programski čla-

37 k., »Zakaj se je ustanovilo cecilijino društvo?«, *Cerkveni glasbenik* 12, št. 1 (1899): 1–3.

38 F. F. [Fran Ferjančič], »Ljubljana (Po preskušnji na orglarski šoli)«, *Cerkveni glasbenik* 21, št. 7–8 (1898): 61.

39 [Neznani avtor], »Učni načrt orglarske šole Cecilijinega društva v Ljubljani«, *Cerkveni glasbenik* 49, št. 3–4 (1926): 34.

nek o cerkveni glasbi, ki jih na tem mestu ne bomo povzemali. Zanimivejši so prispevki, ki poskušajo vplivati na znanje o zgodovini in teoriji koral ter tisti, ki se posvečajo vprašanjem izvajalne prakse.

Vedenje o zgodovini koral je bilo vse do zaostritve diskusije med zagovorniki reformiranega in tradicionalnega koral predstavljano zelo pomanjkljivo. Opazna je težava večine piscev pri spremljanju v tem času izjemno dinamičnega razvoja raziskav v evropskem prostoru. Po pravilu vsi ponavljajo ena in ista skopa dejstva, ki so jih verjetno povzemali iz tuje cerkvenoglasbene publicistike ali sorazmerno stare glasbeno-zgodovinske literature. Na kaj se je pri snovanju svojega uvoda opiral Potočnik, ni mogoče z gotovostjo ugotoviti, pisanje mlajših piscev pa povsem sledi le nekoliko posodobljeni pripovedi, ki sta jo začrtala August Wilhelm Ambros<sup>40</sup> in kasneje Franz Xaver Haberl z uvodom v prvi dve izdaji svojega dela *Magister choralis*.<sup>41</sup> Zvesti so ji vse do konca stoletja ostajali vsi, npr. p. Hugolin Sattner leta 1877,<sup>42</sup> Andrej Karlin leta 1879<sup>43</sup> in že povsem anahronistično tudi Janko Bartel leta 1897,<sup>44</sup> in to kljub temu, da je Haberl svoje navedbe temeljito posodobil že za tretjo izdajo dela iz leta 1870.

Nova spoznanja druge polovice 19. stoletja o zgodovini koralnega petja so v slovensko strokovno javnost prodrla šele na prelomu v naslednje stoletje. Bistveno je k temu prispevala aktualnost t. i. koralnega vprašanja, ki je razdelilo duhove evropskih cerkvenoglasbenih reformatorjev v osemdesetih letih 19. stoletja. Vprašanje je bilo slovenski javnosti sicer celovito predstavljeno v obsežnem in presenetljivo objektivnemu poročilu s kongresa v Arezzu leta 1882.<sup>45</sup> A še v naslednjih letih in čez prelom v 20. stoletje se je v številnih domačih in iz tujega časopisja povzetih člankih kazala neomajna pripadnost stališčem regensburških cecilijancev, ki je zagovarjala uporabo reformiranega koralnega repertoarja, kakršen je bil zajet v t. i. Medičejski izdaji in sodobnih publikacijah regensburške založbe Friedrich Pustet (izhajale so med letoma 1870 in 1900). V tej smeri prepričuje bralce npr. prevod članka Uta Kornmüllerja iz leta 1902, ki prinaša dokaj veren pregled raziskovalnih prizadevanj zadnje polovice stoletja,

40 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, zv. 2 (Breslau: F. E. C. Leuckert, 1864).

41 Franz Xaver Haberl, *Magister choralis* (Regensburg: Friedrich Pustet, 1864). Do leta 1900 je delo doživelo dvanajst izdaj.

42 Sattner, *Cerkvena glasba*, 7–13.

43 Andrej Karlin, »Cerkvena glasba za časa sv. Ambrozija«, *Cerkveni glasbenik* 2, št. 2, 3 (1879): 10–12, 20–21; Andrej Karlin, »Gregorij Veliki in koralno petje«, *Cerkveni glasbenik* 2, št. 10, 11, 12 (1879): 77–79, 86–89, 93–97.

44 Janko Bartel, »Začetek in osnovni pojmi cerkvenega petja«, *Cerkveni glasbenik* 20, št. 7–8 (1897): 55–57.

45 Janez Gnjezdca, »Evropejski kongres za liturgično petje v Arezzi od 11. do 15. septembra l. l.«, *Cerkveni glasbenik* 5, št. 10, 11 (1882): 76–77, 83–85; *Cerkveni glasbenik* 6, št. 1, 3, 5, 6 (1883): 4–6, 18–19, 35–37, 44–46.

a je vseeno zamišljen kot apologija uporabe reformiranega koralu.<sup>46</sup> V podobnih okvirih je svoja razmišljanja pletel tudi Franc Trop leto kasneje.<sup>47</sup> Nekoliko bolj uravnotežen pregled argumentov obeh strani je istega leta predstavil Franc Saleški Špindler.<sup>48</sup> A celo mladi Stanko Premrl je le leto pred uradno uvedbo tradicionalnega koralu menil, da imajo razprave o tradicionalnem koralu »bolj arheološko-znanstveni« kot pa praktični pomen.<sup>49</sup>

Preobrat je prinesla šele uradna uveljavitev tradicionalnega koralu, kakor so ga z znanstveno-kritično metodo in s pomočjo zgodovinskih virov izoblikovali raziskovalci v Solesmesu. V *Cerkvenem glasbeniku* se je na papežev odlok odzval Janko Sedej z obsežnim člankom, v katerem pa je še vedno nekaj občutnih stvarnih napak. Ključna med njimi je postavljanje izuma nevmatske pisave v čas Gregorja Velikega, s katerim so se želeli zagovorniki tradicionalnega koralu navezati na avtoriteto svetniškega papeža.<sup>50</sup> Najbolj obsežnega in najboljšega prispevka o tradicionalnem koralu tako ni prinesel *Cerkveni glasbenik*, ampak *Laibacher Zeitung*, ki je natisnil članek Josipa Čerina. V njem je podrobno povzel takrat sodobno stanje raziskav zgodovinskih virov, povezanih z gregorijanskim koralom, in pojasnil utemeljenost novega cerkvenega liturgičnega petja na spomenikih avtentičnega srednjeveškega koralnega petja.<sup>51</sup> Novost so laže sprejeli predstavniki mlajše generacije slovenskih cecilijancev, med katerimi je z navdušenim javnim odzivom izstopal France Kimovec.<sup>52</sup>

*Cerkveni glasbenik* se ni prav veliko posvečal glasbenoteoretskim vprašanjem povezanim z gregorijanskim koralom. Morda se ta vprašanja cecilijanskim reformatorjem niso zdela tako ključna za uveljavitev osnovnega izvajanja tega repertoarja v liturgični praksi, ali pa se jim je zdela povsem zadostna dokaj celovita predstavitev te tematike, ki jo je leta 1879, že v drugem letniku izhajanja revije, pripravil p. Hugolin Sattner<sup>53</sup>. V njej povzema in nekoliko razširja vsebino, ki je bila predstavljena v uvodu Potočnikove knjige. Zelo verjetno je, da se je pri pisanju opiral na že omenjeni uvod v koralno petje, ki ga je spisal Franz X. Haberl in ki so ga v naslednjih letih kot referenčno delo za vprašanja

46 Uto Kornmüller, »Ali se še nahajajo pristno gregorijanske melodije«, *Cerkveni glasbenik* 25, št. 2, 3, 4, 5 (1902): 11–12, 21–23, 25–27, 33–34.

47 Franc Trop, »Koralno vprašanje«, *Voditelj v bogoslovnih vedah* 6, št. 4 (1903): 505–511.

48 Franc Saleški Špindler, »Gregorjanski koral«, *Voditelj v bogoslovnih vedah* 6, št. 2 (1903): 148–158.

49 Stanko Premrl, »Koral, bistvo in merilo prave cerkvene glasbe«, *Cerkveni glasbenik* 26, št. 4, 5 (1903): 25–28, 33–36.

50 Janko Sedej, »Gregorij Veliki in koral«, *Cerkveni glasbenik* 27, št. 5, 6, 7, 8, 9, 10 (1904): 36–37, 44–47, 52–54, 59–62, 69–70, 76–78.

51 Josip Čerin, »Der Choralgesang«, *Laibacher Zeitung* 123, št. 192, 193, 194, 195, 196, 197 (1904): 1713, 1721, 1727, 1733, 1745, 1753–1754.

52 France Kimovec, »Na novi podlagi«, *Cerkveni glasbenik* 27, št. 8, 9, 10 (1904): 57–59, 66–69, 89–91.

53 P. Hugolin Sattner, »Gregorijanski koral«, *Cerkveni glasbenik* 2, št. 1, 3, 4, 6, 9 (1879): 2–4, 17–19, 26–28, 45–47, 73–75.

o koralu in koralnem petju vedno znova navajali tudi drugi slovenski cecilijanski pisci. Sattner je verjetno uporabljal prvo ali drugo izdajo, saj povzema določene zgodovinske zmote, ki jih je Haberl v tretji in naslednjih izdajah korigiral. Njegov članek prinaša običajen izbor glasbenoteoretskih tem, povezanih s koralnim petjem: tonsko gradivo (toni, intervali), njegova organizacija (modusi in njihove značilnosti), ritem koralnih melodij, notacija (črtovje, ključi, notni znaki, pavze, *custos*, predznaki). Za slovensko javnost je bilo novost predvsem drugačno razumevanje ritma koralnih melodij, ki se opira na navodila F. X. Haberla. Poudarja svobodni ritem ter potrebo po spoštovanju primerne prozodije latinskega jezika.

Precej pogosteje pa je *Cerkveni glasbenik* prinašal prispevke povezane z izvajanjem koralnega petja v liturgiji. Tu je bilo v ospredju predvsem prizadevanje za primernost njegove umestitve v liturgijo ter uporaba ustreznih besedil in napevov. Prve napotke za uveljavitev koralnega petja v obredju najdemo že v Sattnerjevi programski knjižici iz leta 1878. Priporočal je predvsem koralno izvajanje nekaterih spremenljivih mašnih spevov, ki so se do tedaj povsem opuščali (npr. introit) ali pa so se namesto njih izvajale večglasne skladbe z neustreznim besedilom (npr. gradual ali komunio). Opozarja tudi na liturgično sprejemljivo možnost, da se koralno odpeti ali recitirani spev dopolni z vsebinsko ustrezno večglasno cerkveno skladbo. Veliko manj pozornosti posveča drugim obredom, zlasti slovensko obhajanim delom oficija (vespere, matutin), ki so se obhajale le v stolnici in nekaterih samostanih. Tu opozarja na odpravo razvad in poenostavitev, ki so se uveljavile v preteklosti, npr. petje psalmov na poenostavljene recitacijske obrazce brez diferenc, opuščanje petja himnusov in splošno uporabo najbolj enostavnih recitacijskih obrazcev, ki ne odražajo stopnje prazničnosti dneva.<sup>54</sup>

Sattner se je z novimi navodili za izboljšanje liturgične ustreznosti koralnega petja oglašil že naslednje leto. Tokrat je dodal še podrobna navodila za pravilno izvajanje do tedaj opuščanih stalnih spevov na začetku in koncu mašnega obreda (*Asperges me/Vidi aquam oz. Ite missa est/Benedicamus Domino*) in intonacij stalnih mašnih spevov (*Gloria, Credo*). Dotakne se tudi številnih možnosti za umestitev koralnega ofertorija, ki je bil lahko izveden samo koralno ali koralno z dodano vsebinsko primerno večglasno skladbo.<sup>55</sup>

Mnoga od naštetih navodil so očitno izzvenela v prazno, saj se je uredništvu zdelo potrebno že desetletje kasneje znova opozoriti na enake napake. V nizu člankov se ponavljajo podobna navodila za koralno petje v maši in oficijskih obredih.<sup>56</sup>

54 Sattner, *Cerkvena glasba*, 7–13.

55 Sattner, »Gregorijanski koral«, 74.

56 [Neznani avtor], »Mašni responsoriji«, *Cerkveni glasbenik* 11, št. 7, 8 (1888): 49–54, 61–64; [Neznani avtor], »Recitovanje psalmov«, *Cerkveni glasbenik* 12, št. 9 (1889): 70; [Neznani avtor], »Večernice«, *Cerkveni glasbenik* 13, št. 10 (1890): 73–76; p. Hugolin Sattner, »Cecilijanski ideal«, *Cerkveni glasbenik* 13, št. 1, 3, 4, 5, 6, 7 (1890): 1–4, 17–21, 25–27, 33–35, 41–43, 49–51; p. Hugolin Sattner, »Liturgične knjige«, *Cerkveni glasbenik* 13, št. 11 (1890): 83–85.

Nekateri pisci pa poskušajo posredovati tudi navodila za stilistično pravilno izvajanje koralnega petja. Tudi pri tem večinoma povzemajo navodila iz nemške strokovne literature (verjetno že omenjeni Haberlov *Magister choralis*). Opozarjajo na neustreznost pred reformo uveljavljenega načina izvajanja z izredno dolgimi, poudarjenimi toni in izpostavljajo posebnost koralnih melodij, ki se zaradi svobodnega ritma povsem razlikujejo od sodobne večglasne glasbe. Sattner si v spisih s konca sedemdesetih let želi podajanja v svobodnem ritmu in živahnem tempu, v katerem ritmično razlikovanje izhaja tako iz jezikovnega kot iz izraznega, »dušnega« poudarka. Le s tem celotna izvedba izraža značaj in vsebino liturgičnega obreda.<sup>57</sup>

Sprejemanje in posredovanje navodil za izvajanje z le pisnimi navodili pa očitno ni moglo nadomestiti stika z živo kulturo stilno ustreznega koralnega petja. Ob koncu osemdesetih let, slabo desetletje po Sattnerjevem pisanju, se je p. Angelik Hribar odpravil na obisk benediktinskega samostana v štajerskem Seckauu. V svojem članku, iz katerega veje globoko občutena meniška ponižnost, poroča o svojem presenečenju nad popolno neustreznostjo tako svojih predstav o stilno ustreznem koralnem petju kot splošne ravni koralnega petja med slovenskimi cecilijanci. Opozarja na nenadomestljivo vlogo živega stika s kulturo pravičnega koralnega petja in potrebo po izvedbi ustreznih izobraževanj za slovenske cerkvene glasbenike.<sup>58</sup> Razmere se niso bistveno spremenile vse do konca stoletja, kot priča objavljeni prevod navodil za petje koralu, ki so prvotno izšla v založbi alzaškega Cecilijinega društva in jih je v prevodu ponatisnil *Cerkveni glasbenik* leta 1898.<sup>59</sup>

Vzporedno z izobraževanjem cerkvenih glasbenikov so poskušali cecilijanski pisci doseči tudi duhovnike, ki so kot celebranti ali cerkveni predstojniki imeli največ vpliva na izboljšanje kakovosti cerkvene glasbe. Na njihove naloge je opozoril že Sattner v svojem programskem zapisu leta 1878, nanje pa so opozarjali tudi številni članki iz naslednjih letih.<sup>60</sup> Cerkevno vodstvo je precej storilo za boljše izobraževanje bodočih duhovnikov, ki se je začelo že v dijaškem ter nadaljevalo v bogoslovnem semenišču. Nekateri duhovniški kandidati so celo oblikovali dokaj dejavno Cecilijino društvo ljubljanskih bogoslovcev, ki je zbiralo cecilijansko literaturo in spodbujalo k delovanju za reformo cerkvene glasbe. A glede na ponavljajoče se težave s pravilno izgovorjavo latinščine in z

57 Sattner, *Cerkvena glasba*, 11–12; Sattner, »Gregorijanski koral«, 4.

58 P. Angelik Hribar, »Petje pri čč. oo. Benediktinih v Sekovi na Gorenjem Štajerskem«, *Cerkveni glasbenik* 10, št. 8 (1887): 61–62.

59 »Pravila za predavanje gregorjanskega koralu«, *Cerkveni glasbenik* 21, št. 10, 11 (1898): 74–76, 86–87.

60 Sattner, *Cerkvena glasba*, 13; [Neznani avtor], »Duhovnik in koral«, *Cerkveni glasbenik* 5, št. 7 (1882): 49–52; [Neznani avtor], »Še nekaj o koralu«, *Cerkveni glasbenik* 5, št. 8 (1882): 57–59; [Neznani avtor], »O koralnem petju mašnikovem pri oltarji«, *Cerkveni glasbenik* 10, št. 9, 10 (1887): 65–68, 73–76; [Neznani avtor], »Prijateljski list o koralnih vajah«, *Cerkveni glasbenik* 17, št. 1 (1894): 6–7.

najosnovnejšim izvajanjem koralnih intonacij in recitacijskih tonov, o katerih govori članek v *Cerkvenem glasbeniku* še leta 1897, celi dve desetletji po začetku prizadevanj za reformo, ta prizadevanja očitno niso zmogla doseči zadovoljivega odmeva v celotnem kleriškem stanu ljubljanske škofije.<sup>61</sup>

Na koncu našega spraševanja o pomenu in značilnostih prizadevanj za izboljšanje koralnega petja v slovenskih cerkvah v 19. stoletju se moramo vprašati, do kakšne mere so se velikopotezni načrti cerkvenoglasbenih reformatorjev uresničili v vsakodnevni liturgični praksi slovenskih cerkva. Odgovor je težko utemeljiti na konkretnih podatkih, saj nimamo zanesljivih virov o stanju cerkvene glasbe v posameznih duhovnijah ljubljanske škofije. Edini vir, ki meče nekaj luči v zgodovinsko temo, so poročila o dejavnosti posameznih korov, ki so jih organisti ali cerkveni predstojniki občasno pošiljali *Cerkvenemu glasbeniku*. Bera teh poročil je bila – kljub spodbudam s strani uredništva – izredno majhna. Če bi sklepali po njih, se je cecilijanska reforma dotaknila izredno majhnega deleža duhovnij. V celotnem obdobju od ustanovitve Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo pa do uveljavitve motu proprija »Tra le sollecitudini« (1877–1904), je o svojih prizadevanjih vsaj enkrat poročalo le 76 od skupaj 311 duhovnij, kar je slaba četrtnina. Ker pa so reformni poizkusi v mnogih duhovnijah obstali le do selitve za reformo navdušenega organista, kaplana ali župnika v drugo župnijo, je bil ta delež v krajših časovnih izsekih še precej manjši. Tako je poročilo v času med letoma 1877 in 1890 vsaj enkrat poslalo le slabih 14 % duhovnij, med 1890 in 1904 pa dobrih 17 %. Delež tistih, ki so poročale o vsaj minimalnem negovanju koralnega petja, je bil še manjši. V času med letoma 1877 in 1890 jih je bilo 8 %, med 1890 in 1904 pa 13 %.

Porazno sliko bi lahko morda pripisali nereprezentativni predstavitvi stanja v tako subjektivno zaznamovanem viru. Morda je bilo cerkva, kjer so gojili reformirano cerkveno glasbo in koralno petje nekaj več, pa njihovi organisti o svojih dosežkih niso poročali iz skromnosti. Morda uresničitev reformnih prizadevanj ni povsem uspela in so odstopanja od cecilijanskega programa prikrivali, da bi se izognili včasih ostrim odzivom kritikov, cerkvenih predstojnikov ali javnosti. A vseeno lahko iz navedenih podatkov razberemo določene značilnosti, ki dajejo slutiti tudi razloge, zakaj je imela reforma ponekod več, drugje pa manj odmeva.

V ljubljanski dekaniji je glasba po cecilijanskem programu, z njo pa tudi koralno petje, zvenela v skoraj polovici župnijskih in samostanskih cerkva. Najbolje so se odrezale cerkve v mestnem okolju, medtem ko so cerkve na podeželju večinoma vztrajale pri starih navadah. Reforma se je nekoliko bolj uveljavila tudi v kranjski dekaniji (50 % duhovnij), kjer pa lahko v devetdesetih letih opazamo izrazit padec navdušenja za reformo, ali pa morda za poročanje o njej.

61 [Neznani avtor], »Intonacije in pesmi rimskega misala«, *Cerkveni glasbenik* 20, št. 1, 2, 3 (1897): 1–3, 9–12, 17–21.

Ostale gorenjske dekanije so bile nekje v škofijskem povprečju: Škofja Loka 26 %, Radovljica 28 %, Kamnik 23 %, Moravče 33 %.

Na Dolenjskem so bili najbolj dejavni v šmarski dekaniji (50 %), občutno manj v litijski (28 %), še manj v trebanjski (18 %) in krški (12,5 %). V ribniški dekaniji so se z reformo cerkvene glasbe in koralnim petjem ukvarjali le v Ribnici in Sodražici, medtem ko je bila v novomeški in metliški dekaniji glasba reformirana le v Novem mestu (kapiteljska cerkev in frančiškanski samostan) in za kratek čas v Metliki. Iz kočevske dekanije ni *Cerkveni glasbenik* v tem obdobju prejel nobene poročila. V notranjskih dekanijah (Vrhnika, Idrija, Cerknica, Postojna, Ilirska Bistrica in Vipava) je reforma prav tako zaživela le v eni ali dveh duhovnijah.

Navedeni podatki kažejo, da se je reforma cerkvene glasbe povsem uveljavila predvsem v Ljubljani in pokrajinskih malomestnih središčih. Veliko šibkejši pa je bil njen odmev na od škofijskega središča bolj oddaljenem podeželju. Verjetno je bila uspešnost reforme povezana tudi s finančnimi sredstvi, ki so bila na voljo za plačevanje cerkvenih glasbenikov, še zlasti organista. Bolje plačana delovna mesta v večjih župnijah so privabljala bolje izobražene organiste, medtem ko so se večinoma revne župnije (Dolenjska, Bela Krajina, Notranjska), kjer se je organist najpogosteje preživljal z bero, morale zadovoljiti s priučeni izvajalskimi močmi. Običajno bolj razgledano »občinstvo« večjih krajev je verjetno tudi več pričakovalo od cerkvene glasbe v župnijski cerkvi, pri čemer je imel pomembno vlogo zgled ljubljanske stolnice. Na podeželju pa se je glasbeni okus spreminjal zelo počasi, tako da so se le težko odrekli ustaljenim in priljubljenim cerkvenim pesmim v slovenskem jeziku.

Koralno petje je zato v 19. stoletju na Slovenskem le v redkih cerkvah in za sorazmerno kratka časovna obdobja predstavljalo opazen delež cerkvene glasbe. Popularizacija koralnega petja je po uveljavitvi motu proprija »Tra le sollecitudini« (1904) sicer doživela nov razmah in prinesla nekaj začetnih uspehov. Njihovo nadaljevanje pa sta pretrgala 1. svetovna vojna in sprememba političnega okolja, v katerem katoliška univerzalnost ni bila več tako pomembna. Novi čas je prinesel tudi nove ideje o vlogi sodelujočih v liturgiji, ki jih je širilo liturgično gibanje in ki so dajale sodelovanju vernikov v liturgiji prednost pred izvajanjem umetniško dovršene cerkvene glasbe. Krog je bil sklenjen v letih pred začetkom 2. svetovne vojne, ko je Stanko Trobina pri opisu splošne ravni koralnega petja ugotavljal podobno stanje kot Sattner šestdeset let pred njim: »Ali ni to žalostno, da obstojajo pevski kori, katerim so krasne koralne kantilene popolnoma tuje in nam ne nudijo niti enkrat v letu, da bi prisluhnili koralnim lepotam?« In: »Čemu toliko neupoštevanja, malomarnosti in neresnosti pri prednašanju krasnih koralnih spevov? Čemu toliko površnosti in nepravilnosti pri koralnem petju [...] In to še celo tam, odkoder bi moral priti podvig in stati prvi branik teh častitljivih spevov!«<sup>62</sup>

62 Stanko Trobina, »Za boljšo prakso koralna«, *Cerkveni glasbenik* 60, št. 3–4 (1837): 40.

## Literatura

- Ambros, August Wilhelm. *Geschichte der Musik*. Zvezek 2. Breslau: F. E. C. Leuckert, 1864.
- Bartel, Janko. »Začetek in osnovni pojmi cerkvenega petja.« *Cerkveni glasbenik* 20, št. 7–8 (1897): 55–57.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*. Zvezek 1. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.
- Compendium ritualis Romani usibus dioeceseos Labacensis accommodatum*. Ljubljana: Joseph Blasnik, 1844.
- Costa, Henrik. »Ein Wort bezüglich der Kirchenmusik in Krain.« *Laibacher Zeitung* 11, št. 70 (1852): 300.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Zvezek 3. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960.
- Čerin, Josip. »Der Choralgesang.« *Laibacher Zeitung* 123, št. 192, 193, 194, 195, 196, 197 (1904): 1713, 1721, 1727, 1733, 1745, 1753–1754.
- F. F. [Fran Ferjančič]. »Ljubljana (Po preskušnji na orglarski šoli).« *Cerkveni glasbenik* 21, št. 7–8 (1898): 61.
- Florjanc, Ivan. »Miselno okolje Mantuanijevega odnosa do gregorijanskega koral.« V *Mantuanijev zbornik*, uredil Edo Škulj, 137–168. Ljubljana: Družina, Cerkevni glasbenik, 1994.
- Foerster, Anton. »Aufführungen des Domchores zu Laibach in Krain (Österreich).« *Musica sacra* 9, št. 11 (1876): 101–102.
- Gerbič, Fran. »Moji prvi glasbeni početki.« *Novi akordi* 9, št. 6 (1910): 41–43.
- Gnjezda, Janez. »Evropejski kongres za liturgično petje v Arezzi od 11. do 15. septembra l. l.« *Cerkveni glasbenik* 5, št. 10, 11 (1882): 76–77, 83–85; 6, št. 1, 3, 5, 6 (1883): 4–6, 18–19, 35–37, 44–46.
- Haberl, Franz Xaver. *Magister choralis*. Regensburg: Friedrich Pustet, 1864.
- Hitzinger, Peter. »Nekatere besede o cerkvenih rečeh.« *Zgodnja Danica* 12, št. 11, 12, 15 (1859): 81–83, 90–91, 115–116.
- Höfler, Janez. »Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu.« *Kronika* 5, št. 3 (1967): 135–148.
- Höfler, Janez. *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem: Od začetkov do 19. stoletja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970.
- Hribar, p. Angelik. »Petje pri čč. Benediktinih v Sekovi na Gorenjem Štajerskem.« *Cerkveni glasbenik* 10, št. 5, 6, 7, 8, 12 (1887): 35–36, 43–44, 50–52, 60–62, 91–93.
- Japelj, Matija. »Prosto mnenje o cerkveni godbi.« *Učiteljski tovariš* 2, št. 20 (1862): 321–323.
- k. »Zakaj se je ustanovilo cecilijino društvo?« *Cerkveni glasbenik* 12, št. 1 (1899): 1–3.
- Karlin, Andrej. »Cerkvena glasba za časa sv. Ambrozija.« *Cerkveni glasbenik* 2, št. 2, 3 (1879): 10–12, 20–21.
- Karlin, Andrej. »Gregorij Veliki in koralno petje.« *Cerkveni glasbenik* 2, št. 10, 11, 12 (1879): 77–79, 86–89, 93–97.
- Kimovec, France. »Na novi podlagi.« *Cerkveni glasbenik* 27, št. 8, 9, 10 (1904): 57–59, 66–69, 89–91.
- Kimovec, France. »O ljudskem petju v cerkvi.« *Bogoljub* 11, št. 6 (1913): 192–194.
- Kornmüller, Uto. »Ali se še nahajajo pristno gregorijanske melodije.« *Cerkveni glasbenik* 25, št. 2, 3, 4, 5 (1902): 11–12, 21–23, 25–27, 33–34.
- Kosar, Franc. »V zadevi nove slovenske pesmarice.« *Zgodnja Danica* 3, št. 52 (1850): 217–219.
- Koter, Darja. *Slovenska glasba: 1848–1918*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.



- Mašek, Kamilo. »O cerkvenem petji in orglanji po deželi.« *Kmetijske in rokodelske novice* 15, št. 43, 46, 48, 50, 52, 54, 69 (1857): 170–171, 182–183, 190–191, 198–199, 207, 214, 274.
- Nagode, Aleš. »Poskus rekonstrukcije repertoarja latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice v času delovanja Antona Foersterja (1868–1908).« *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 95–113.
- [Neznani avtor.] »Duhovnik in koral.« *Cerkveni glasbenik* 5, št. 7 (1882): 49–52.
- [Neznani avtor.] »Intonacije in pesmi rimskega misala.« *Cerkveni glasbenik* 20, št. 1, 2, 3 (1897): 1–3, 9–12, 17–21.
- [Neznani avtor.] »Iz Ljubljane.« *Kmetijske in rokodelske novice* 23, št. 15 (1865): 123.
- [Neznani avtor.] »Iz Ljubljane.« *Slovenec* 1, št. 25 (1865): 99.
- [Neznani avtor.] »Mašni rezponzoriji.« *Cerkveni glasbenik* 11, št. 7, 8 (1888): 49–54, 61–64.
- [Neznani avtor.] »O koralnem petji mašnikovem pri oltarju.« *Cerkveni glasbenik* 10, št. 9, 10 (1887): 65–68, 73–76.
- [Neznani avtor.] »O zboljšani koral v poslednjih 50 letih.« *Cerkveni glasbenik* 16, št. 7–8 (1893): 49–58.
- [Neznani avtor.] »Pravila za predavanje gregorjanskega koral.« *Cerkveni glasbenik* 21, št. 10, 11 (1898): 74–76, 86–87.
- [Neznani avtor.] »Prijateljski list o koralnih vajah.« *Cerkveni glasbenik* 17, št. 1 (1894): 6–7.
- [Neznani avtor.] »Recitovanje psalmov.« *Cerkveni glasbenik* 12, št. 9 (1889): 70.
- [Neznani avtor.] »St. Sylvester I.« *Britannica Academic, Encyclopædia Britannica*. Objavljeno 11. januarja 2018. Dostop 6. novembra 2023. <https://academic-eb-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/levels/collegiate/article/St-Sylvester-I/70705>.
- [Neznani avtor.] »Še nekaj o koralu.« *Cerkveni glasbenik* 5, št. 8 (1882): 57–59.
- [Neznani avtor.] »Učni načrt orglarske šole Cecilijinega društva v Ljubljani.« *Cerkveni glasbenik* 49, št. 3–4, 5–6 (1926): 33–37, 68–71.
- [Neznani avtor.] »Večernice.« *Cerkveni glasbenik* 13, št. 10 (1890): 73–76.
- Pauly, Reinhard G. »The Reforms of Church Music under Joseph II.« *Musical Quarterly* 43, št. 3 (1957): 372–382.
- Pogačar, Janez Zlatoust. »Über Kirchenmusik.« *Triglav* 4, št. 60 (1869): 4–6.
- Potočnik, Blaž. *Das Officium in Nativitate Domini und Hebdomadae Sanctae Resurrectionis Domini in Choralnoten gesetzt*. Ljubljana: Josef Blasnik, 1859.
- Premrl, Stanko. »Koral, bistvo in merilo prave cerkvene glasbe.« *Cerkveni glasbenik* 26, št. 4, 5 (1903): 25–28, 33–36.
- Rechfeld, Philipp Jacob. »Über das Zeitgemässe der Errichtung eines Kirchenmusikvereins in Laibach.« *Illyrisches Blatt* 28, št. 41 (1846): 165–66.
- Sattner, p. Hugolin. »Cecilijanski ideal.« *Cerkveni glasbenik* 13, št. 1, 3, 4, 5, 6, 7 (1890): 1–4, 17–21, 25–27, 33–35, 41–43, 49–51.
- Sattner, p. Hugolin. *Cerkvena glasba: kakošnja je in kakošnja bi morala biti*. Ljubljana: R. Milic, [1878].
- Sattner, p. Hugolin. »Gregorijanski koral.« *Cerkveni glasbenik* 2, št. 1, 3, 4, 6, 9 (1879): 2–4, 17–19, 26–28, 45–47, 73–75.
- Sattner, p. Hugolin. »Liturgične knjige.« *Cerkveni glasbenik* 13, št. 11 (1890): 83–85.
- Sedej, Janko. »Gregorij Veliki in koral.« *Cerkveni glasbenik* 27, št. 5, 6, 7, 8, 9, 10 (1904): 36–37, 44–47, 52–54, 59–62, 69–70, 76–78.
- Slomšek, Anton M. »Cerkveno petje nekdanjo in sedanjo po Štajerskem.« *Drobtinice* 12 (1857): 216, 293, 298–299.
- Steska, Viktor. »Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem.« *Cerkveni glasbenik* 51, št. 7–8 (1928): 113–119.

- Špindler, Franc Saleški. »Gregorjanski koral.« *Voditelj v bogoslovnih vedah* 6, št. 2 (1903): 148–158.
- Trobina, Stanko. *Slovenski cerkveni skladatelji*. Maribor: Založba Obzorja, 1972.
- Trobina, Stanko. »Za boljšo prakso koral.« *Cerkveni glasbenik* 60, št. 3–4 (1837): 40–42.
- Trop, Franc. »Koralno vprašanje.« *Voditelj v bogoslovnih vedah* 6, št. 4 (1903): 505–511.
- Vigele, Ferdinand. »O cerkveni glasbi.« *Učiteljski tovariš* 8, št. 8 (1868): 121–124.
- Zupančič, Vlado. »Wolfova skrb za duhovniško vzgojo in izobraževanje.« V *Wolfov simpozij v Rimu*, uredil Edo Škulj, 147–157. Celje: Mohorjeva družba, 1994.

## SUMMARY

### **The Reception of the Gregorian Chant in the Diocese of Ljubljana in the Long Nineteenth Century**

The article examines the reception of Gregorian chant in the musical practice of Catholic churches in the diocese of Ljubljana in the nineteenth century. In the first half of the century, the performance of Gregorian chant almost ceased. Contemporary reports speak of chant not being used at all in some churches. In the more important churches, such as Ljubljana cathedral, it was limited to certain days of Holy Week and some special rituals (Office of the Dead). Even this modest share of chant singing was mostly inappropriately performed, both in terms of the use of simplified melodies and in terms of stylistically inadequate performance.

Many sporadic attempts to reform church music on a historicist basis also drew attention to the poor state of chant, but without any significant success. The reform of church music only gained new momentum with the founding of the Caecilian Society for the Diocese of Ljubljana, whose central agenda was the reform of church music on the basis of current church regulations. In the two core activities of the association, the School for church musicians in Ljubljana and the magazine *Cerkveni glasbenik* (*The Church Musician*), special attention was paid to deepening the knowledge of chant performance. At the School for church musicians, students were given theoretical and practical instruction in Gregorian chant, as required by church regulations. In the following decades, the journal *Cerkveni glasbenik* published articles on the history and theory of Gregorian chant and instructions for its stylistically appropriate performance.

The success of these efforts was modest. Based on the contemporary – although partly unrepresentative – reports, we can make an educated guess that the reform only covered an average of 25% of the churches in the diocese of Ljubljana. Despite improvements in the performance of some parts of the liturgical chant (e.g. Mass intonations and responses, recitatives etc.), Gregorian chant was never able to establish itself as an accepted alternative to polyphonic church music in the churches of the Ljubljana diocese in the nineteenth century.

## O AVTORJU

**ALEŠ NAGODE** (ales.nagode@ff.uni-lj.si) od leta 1995 deluje kot asistent in docent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Pri raziskovalnem delu se posveča zgodovini glasbe na Slovenskem, predvsem cerkveni glasbi 18. in 19. stoletja ter vprašanjem odmeva etnogeneze Slovencev v glasbenem življenju na Slovenskem.

## ABOUT THE AUTHOR

**ALEŠ NAGODE** (ales.nagode@ff.uni-lj.si) works since 1995 as an Assistant and Assistant Professor at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. In his research work, he focuses on the history of music in Slovenia, especially church music of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, and on impact of the ethnogenesis of Slovenes on musical life in Slovenia.



DOI: 10.4312/mz.59.1-2.301-345  
UDK 782(450.361Trst) "1907/1913":323.14

## »Afera Butterfly«: tržaška tragedija v treh dejanjih

Sara Zupančič

*Univerza v Ljubljani*

### IZVLEČEK

Avtorica se osredotoča na tri glasbene incidente, ki so se v času Avstro-Ogrske zapisali v tržaško glasbeno zgodovino. Na podlagi poročil v tržaških časopisih skuša orisati napeto politično ozračje na prehodu iz 19. v 20. stoletje in analizirati možne razloge, ki so privedli do bojkota ali celo prepovedi nekaterih glasbenih del. Predvsem pa si prizadeva, da bi zbrala nove informacije o tržaški glasbeni preteklosti.

**Ključne besede:** Trst, Giuseppe Verdi, Franz Lehár, Giacomo Puccini, nacionalizem

### ABSTRACT

The following essay is focussing on three musical incidents that left a mark in the music history of the city of Trieste (Austria-Hungary, now Italy). Based on contemporary reports by local newspapers, it tries to picture the tense political atmosphere on the turn of the twentieth century and give possible explanations for the boycotts and bans of certain musical works. Its main purpose, however, is to gather new information about the musical past of Trieste.

**Keywords:** Trieste, Giuseppe Verdi, Franz Lehár, Giacomo Puccini, nationalism

## Uvod

Zanimanje za tržaško zgodovino se je obudilo v zadnjih letih. K temu so pripomogli lažji dostop do urejenega in digitaliziranega arhivskega gradiva, širjenje schengenskega območja, ki je Trst po priključitvi Slovenije in Hrvaške ponovno združilo z njegovim naravnim zaledjem, in nenazadnje prenos lastništva stavbe Narodnega doma na slovensko narodno skupnost. Sto let po njenem požigu 13. julija 1920 so se namreč začele kopičiti publikacije o njenem delovanju in pomenu, medtem ko se v tržaških časopisih čedalje pogosteje pojavljajo prispevki o osebnostih in dogodkih, ki so zaznamovali tržaško preteklost.

Leta 2023 sta pozornost pritegnili dve glasbeno-gledališki predstavi, ki sta priklicali v spomin manj znana dogodka z začetka 20. stoletja. V Verdijevem gledališču v Trstu so julija 2023 uprizorili priljubljeno Lehárjevo opereto *Vesela vdova* (*Die lustige Witwe*, 1905), le nekaj dni kasneje pa je ljubljanski festival gostil beneško produkcijo Puccinijeve opere *Madama Butterfly* (1904). Skladbi sta nastali v istem obdobju, povezuje pa ju nenavadna usoda, saj sta v Trstu postali povod za nacionalistične obračune. Februarja 1907 je Franza Lehárja sprejela skupina demonstrantov, ki so njegovo izvedbo v gledališču Teatro Filodrammatico prekinili z žvižganjem, metanjem letakov in celo petjem, ker naj bi njegova opereta žalila Slovane. Skladatelj je mesto zapustil že naslednjega dne, ogorčen nad nepričakovanim odzivom. Šest let kasneje, to je oktobra 1913, pa se je *Edinost* spustila v novinarski dvoboj z italijanskima časopisoma *L'Indipendente* in *Il Piccolo*, potem ko je založba Ricordi iz nepojasnjenih razlogov prepovedala izvedbo Puccinijeve opere v Narodnem domu.

Tržaška časopisa *Il Piccolo* in *Primorski dnevnik* sta objavila članka,<sup>1</sup> s katerima sta želela osvežiti spomin na omenjena dogodka v upanju – kot se je optimistično izrazila avtorica slovenskega prispevka –, da »bo gostovanje La Fenice na ljubljanskem festivalu feniks, ki potrjuje nove čase«. <sup>2</sup> Ne glede na posrečeno metaforo, ki se sklicuje tako na ime znanega beneškega gledališča kot na obletnico požiga Narodnega doma (predstava se je namreč vršila 13. julija), se v bralcu poraja vprašanje, kaj sploh vemo o okoliščinah, ki so privedle do iracionalnih izbruhov medetničnega nasilja. Sočasna pričevanja so namreč precej redka in zmedena: Lehár naj bi enkrat žalil Slovane, drugič Italijane, nazadnje pa kar vse, ker je bil očitno na strani Avstrijcev; afera Butterfly je po eni strani kulturni škandal, ker so Italijani skušali zatajiti obstoj slovanske skupnosti v Trstu, po drugi pa povsem sprejemljiva odločitev vplivne založniške hiše, ki majhnemu in neizkušenemu gledališču ni hotela zaupati tako zahtevnega dela.

1 Prim. Fabio Dorigo, »Franz Lehár piantò in asso la 'Vedova allegra' dopo le proteste alla prima del Filodrammatico di Trieste«, *Il Piccolo* (30. 4. 2023), dostop 7. avgusta 2023, <https://ilpiccolo.gelocal.it/trieste/>; Bogomila Kravos, »Madama Butterfly v Trstu pred 110 leti prepovedana«, *Primorski dnevnik* (23. 7. 2023): 13.

2 Kravos, »Madama Butterfly v Trstu«, 13.

Pred nami se torej zarisuje precej nejasna slika, v kateri lahko prepoznamo le dolgotrajni boj za prevlado med italijanskimi in slovanskimi prebivalci znotraj skupnega mesta.

Radi bi poudarili, da si pričujoča raziskava ne prizadeva, da bi nudila definitivne odgovore: tržaške nacionalistične napetosti se vlečejo že dolgo, zaradi pogostega spreminjanja mej, državnih ureditev, političnih idej in posledično zahtev pa so postale tako zapletene, da jih je nemogoče zaobjeti v muzikološkem prispevku. Zagotovo pa je koristno širiti meje našega znanja in na enem mestu zbrati razpoložljiva pričevanja, s pomočjo katerih lahko pridobimo nov vpogled v zgodovino Trsta, in sicer z vidika glasbenega poustvarjanja, ki je bilo doslej premalo raziskano.

V nadaljevanju bomo zato polagali temelje mnogo obsežnejši raziskavi o glasbenem delovanju tržaških Slovanov na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Pregledani članki, ki smo jih črpali iz tržaških časopisov *Edinost*, *Il Piccolo* in *L'Indipendente*,<sup>3</sup> imajo namreč to prednost, da ne nudijo le informacij o letih 1907 in 1913, ampak se večkrat sklicujejo na pretekle prireditve, ki segajo do okrog leta 1880, ko so se meščani slovenskega, hrvaškega, srbskega in češkega izvora (če se omejimo na številčno najbolj reprezentativne narode) uprli italijanski asimilaciji ter se začeli samostojno organizirati. Časopis *Edinost*, ki je v Trstu izhajal med letoma 1876 in 1928, je na primer neprecenljiv vir podatkov o tem, kako so si tržaški Slovani prizadevali, da bi se znotraj pretežno italijanskega mesta pod avstrijsko nadvlado uveljavili na gospodarski, politični in kulturni ravni.

Naj omenimo, da smo se med preučevanjem časopisnih virov metodološko opirali na članek italijanskega zgodovinarja Gerarda Tocchinija,<sup>4</sup> ki je s pomočjo muzikologa Micheleja Girardija oblikoval nov pogled na okoliščine nastanka Puccinijeve opere *Tosca* (1900). Po njunem mnenju je delo odkrit napad na papeža, s katerim je bila Kraljevina Italija takrat v sporu. Med letoma 1870, ko je kralj Viktor Emanuel II. zasedel papeški Rim in ga oklical za novo italijansko prestolnico, in 1929, ko je Benito Mussolini s podpisom lateranske pogodbe dosegel spravo z Vatikanom, so se skoraj šestdeset let vrstila trenja med italijanskimi liberalci in klerikalci. V tem časovnem razponu sta se politični stranki med seboj izzivali na najrazličnejše načine, kot pričajo številna

3 Pri tem velja opozorilo, da zaradi pomanjkanja virov nismo mogli upoštevati nemškega časopisa *Triester Zeitung*, ki je v Trstu izhajal med letoma 1851 in 1918. Državni arhiv v Trstu (Archivio di Stato di Trieste) naj bi v svojih skladiščih hranil skoraj vse letnike, ki pa jih niso podrobneje popisali, ker so nekatere številke v tako slabem stanju, da jih ni mogoče pregledati. Tržaška mestna knjižnica, poimenovana po zgodovinarju Attiliu Hortisu, hrani le nekaj letnikov iz vojnega obdobja 1914–1918, medtem ko ima knjižnica Mestnih zgodovinskih in umetnostnih muzejev s sedežem v palači Gopcevič na razpolago le nekaj številke iz mnogo širšega, a tudi slabo kritega obdobja 1859–1912. Slednja hrani le dve številki, ki bi lahko prišli v poštev za to raziskavo: prva je izšla 19. maja 1888, druga pa 13. februarja 1907, posledično ne poročata o obravnavanih dogodkih.

4 Gerardo Tocchini, »Opera without politics?: Per una interpretazione storica (e politico-contestuale) della *Tosca* di Giacomo Puccini«, *Studi pucciniani* 6 (2020): 43–72.

poročila v italijanskem tisku, in med te provokacije bi lahko prištel tudi Puccinijevo opero. Po Tocchinijevem mnenju je *Tosca* edinstven primer izkoriščanja zgodovine v politične namene, saj je njena časovna umestitev na dan bitke pri Marengu (14. junija 1800) v resnici le izgovor, da so njeni avtorji (skladatelj Giacomo Puccini, libretista Luigi Illica in Giuseppe Giacosa) lahko spregovorili o sodobnejših problematikah.<sup>5</sup> Iz tega sledi, da je tudi Verdijeve operi *Don Carlos* (1867) in *Aida* (1871), v katerih je jasno izraženo antiklerikalno stališče, treba razumeti v mnogo širšem družbeno-političnem kontekstu, saj je ta nedvomno vplival na njuno zasnovu.

Podobna situacija, kjer se dve skupini borita za isto mesto, in predvsem sočasnost dogajanja (v nadaljevanju obravnavani dogodki nudijo prerez obdobja 1880–1914) sta nas spodbudili, da smo tudi izgrede v tržaških gledališčih umestili v njihov politični okvir. Pri tem smo jemali v poštev recepcijo izvajanih del pri tržaški publiki in skušali razumeti, kateri dejavniki so vplivali na pozitiven ali negativen odziv. Mnoga izražena mnenja so namreč sad političnega rivalstva, ki se je stopnjevalo v obdobjih pred volitvami (1897, 1907) ali po ljudskih štetjih (1910).

Preden se lotimo obravnave, bi radi opozorili, da se uporabljeni oznaki »tržaški Slovani« in »tržaški Italijani« le ohlapno nanašata na največji etnični skupnosti, ki sta na prehodu iz 19. v 20. stoletje prebivali v Trstu. Jasno je, da sta obe skupini v sebi združevali zelo različne poglede, izkušnje in prepričanja: italijanski socialisti so bili na primer veliko bolj odprti v odnosu do Slovanov kot liberalci, o čemer pričajo Slataperjevi članki za firenško revijo *La Voce*;<sup>6</sup> prav tako so se med Tržaçani slovanskega rodu našli tudi taki ljudje, ki so javno obsojali ravnanje svojih sonarodnjakov.<sup>7</sup> Oznak torej ne smemo razumeti v absolutnem, ampak le v pragmatičnem smislu, saj je tako lažje opisati potek dogodkov.

### »Siamo tutti una sola famiglia«: *Ernani*, 1888

Podatki o izvedbi<sup>8</sup>

Delo: Giuseppe Verdi, opera *Ernani* (prvič izvedena v Benetkah, gledališče La Fenice, 9. marca 1844)

- 5 Gerardo Tocchini je bistvo svojega članka sintetiziral kot precej senzacionalen primer političnega izkoriščanja zgodovine s pomočjo italijanske opere (»un caso piuttosto clamoroso di uso politico della storia tramite melodramma«). Prav tam, 45.
- 6 Prim. Scipio Slataper, *Lettere triestine: 11 febbraio 1909 – 22 aprile 1909* (Roma: Historica Edizioni, 2018).
- 7 Prim. [Neznani avtor], »Una dimostrazione al Filodrammatico«, *L'Indipendente* (28. 2. 1907): 2; [Neznani avtor], »Dnevne vesti: Odmev predsinočnje demonstracije«, *Edinost* (1. 3. 1907): 2.
- 8 Prim. [Neznani avtor], »Arte e teatri: Politeama Rossetti«, *L'Indipendente* (19. 11. 1888): 5; Ireneo Bremini, »Il Politeama Rossetti di Trieste: Dalla sua inaugurazione ai giorni nostri: Cenni storici e statistici«, tkp. (Trieste: Ireneo Bremini, 1957), Trieste, Archivio del Civico Museo Teatrale »Carlo Schmid«, 101.



Kraj in datum izvedbe: Večnamensko gledališče Rossetti, 18. novembra 1888 (peta ponovitev po premieri 12. novembra 1888)

Zasedba: Luisa Negroni (Elvira), Alfredo Volebele (Ernani), Massimo Scaramella (Don Carlo), Aristodemo Sillich (Don Ruy Gomez de Silva), Nicolò Guerrera (dirigent)

Preden se lotimo preučevanja dogodkov v letih 1907 in 1913, se je vredno nekoliko zaustaviti, da orišemo družbeno-politični položaj Trsta na pragu 20. stoletja. Tudi v tem primeru nam veliko informacij nudi glasbena kronika: 18. novembra 1888 je avstrijska policija prekinila operno predstavo v večnamenskem gledališču, poimenovanem po tržaškem polihistorju Domenicu Rossetti-ju, ker je publika začela spontano demonstrirati sredi izvedbe. Na sporedu je bila Verdijeva opera *Ernani* (1844), dogodek pa je imel takšen odmev, da so njeno izvedbo prepovedali do konca prve svetovne vojne.<sup>9</sup>

Ni treba posebej razlagati, katere narodnosti je bila zbrana publika in zakaj je avstrijska policija reagirala tako strogo. Splošno znano je, kako pomembno vlogo je imela italijanska opera med letoma 1815 in 1861, ko so se odvijali boji za italijansko neodvisnost. Za italijanski narod, ki je bil takrat razdeljen med številne državnice pod italijansko ali tujo nadvlado, je ta glasbeni žanr predstavljal najučinkovitejše sredstvo za kulturno poenotenje (»il più efficace strumento di unificazione culturale«).<sup>10</sup> Tipično italijansko gledališče v obliki podkve (t. i. *teatro all'italiana*), v katerem so se zbirali pripadniki vseh družbenih slojev, je omogočalo širjenje političnih idej, saj so gledalci med predstavami glasno izražali svoja mnenja.

Temu je treba dodati, da so se tisti Italijani, ki so živeli pod tujo nadvlado, večkrat istovetili s podjarmljenimi ljudstvi v operah (npr. *Mosè in Egitto*, *Guillaume Tell*, *Nabucco* itd.). V takih primerih je bistveno vlogo odigral zbor, katerega pomen in obseg se je v 19. stoletju razvil tudi po zaslugi italijanskega *risorgimenta*. Giuseppe Mazzini je v svojem esejju *Filosofia della musica* (1836) namreč poudaril, da zborovsko petje posreduje narodno čutenje, zato bi se operni zbori po njegovem mnenju morali nujno razširiti v samostojne glasbene enote.<sup>11</sup> To se je v bistvu že dogajalo, če pomislimo na veličastne zborovske prizore v Rossinijevih, Bellinijevih in Donizettijevih operah. Toda šele Giuseppe Verdi si je prislužil naziv »papà dei cori« (oče zborov).<sup>12</sup> Ita-

9 Opero *Ernani* so v Rossettijevem gledališču ponovno izvedli šele 1. aprila 1919, ko so Trst zasedle italijanske čete. Prim. Bremini, »Il Politeama Rossetti di Trieste«, 220–221.

10 Gloria Staffieri, *Un teatro tutto cantato: Introduzione all'opera italiana* (Roma: Carocci editore, 2012), 91; prim. Richard Taruskin, »Nationalism«, v *Grove Music Online*, dostop 31. julija 2023, <https://www.grovemusic.com>.

11 Prim. Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica*, ur. Stefano Ragni (Pisa: Domus Mazziniana, 1996), 32–33.

12 Peter Stamatov, »Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s«, *American Sociological Review* 67, št. 3 (2002): 357.

lijanski skladatelj iz Busseta se je opiral na daljšo in preizkušeno glasbeno tradicijo: že Stendhal je v svoji znameniti Rossinijevi biografiji iz leta 1824 poročal, kako so imela mlada dekleta živčne napade med poslušanjem Rossinijevih *crescendov*,<sup>13</sup> muzikolog Julian Budden pa je za stopnjevanje napetosti v Bellinijevih in Donizettijevih zborovskih prizorih skoval izraz *groundswell*, ker naraščajo in pojemajo tako kot morski valovi.<sup>14</sup> Verdi je torej le izpilil tehnične postopke svojih predhodnikov in jih prilagodil opisanim dramskim situacijam, da bi podkrepil njihovo učinkovitost. Prav zaradi tega se večkrat sprašujemo, koliko je na uspeh Verdijevih oper vplivalo skladateljevo politično prepričanje in koliko njegova gledališka izkušnost. Znano je, da je Verdijevo ime po letu 1858 postalo akronim za bodočega italijanskega kralja (Vittorio Emanuele Re D'Italia), toda številni muzikologi opazajo, da skladatelj ni bil zelo vpleten v boje za italijansko neodvisnost. S političnim dogajanjem je bil sicer seznanjen, vendar je aktivno delovanje raje prepuščal izkušenim politikom, kot je bil na primer grof Camillo Benso di Cavour.<sup>15</sup> Pri analizi »patriotičnih« vsebin Verdijevih oper se zato raje nagibamo k domnevi, ki jo je v svoji raziskavi oblikoval sociolog Peter Stamatov: njihova recepcija je bila zelo odvisna od družbeno-političnih okoliščin, v katerih se je vršila izvedba. Opera *Ernani* je v tem smislu simptomatična, saj se je njena recepcija zelo spreminjala. Naj navedemo nekaj primerov: ko je novoizvoljeni papež Pij IX. leta 1846 podelil amnestijo za politične prekrške, je v mnogih Italijanih vzbudil upanje, da se bo italijanski narod združil pod papeško nadvlado. Mnogi so ga zato istovetili s španskim kraljem, ki v tretjem dejanju

13 Prim. Stendhal [Henry Beyle], *Vita di Rossini*, ur. Mariolina Bongiovanni Bertini, prev. Ubaldo Peruccio (Torino: EDT, 1992), 11.

14 Giorgio Pagannone je *groundswell* obrazložil kot glasbeni postopek, ki s pomočjo melodije, harmonije, instrumentalne barve in dinamike stopnjuje napetost v zborovski skladbi, da bi učinkovito izrazil kolektivni šok ob nepričakovanem preobratu (kot na primer v finalu Bellinijeve opere *Norma*): »Nel melodramma italiano dell'Ottocento, procedimento tecnico che consiste nella graduale ascesa verso un acme melodico-timbrico-dinamico – spesso culminante in un colpo di piatti e grancassa – per esprimere un sentimento corale di sgomento o di rapimento. Di solito corona il largo concertato (alla stregua di un'immensa coda) e viene enunciato due volte di seguito, scaricando infine nei lunghi accordi conclusivi tutta l'energia accumulata. Introdotta dal musicologo J. Budden (1973), la metafora inglese *groundswell* (letteralmente: 'rigonfiamento sul fondo') si riferisce appunto all'effetto energetico di questa lunga frase che, come un'onda nell'oceano, man mano si gonfia e si erge fino a infrangersi fragorosamente.« (V italijanski operi 19. stoletja je [*groundswell*] tehnični postopek, kjer stopnjevanje do melodičnega, barvnega in dinamičnega viška – slednjega večkrat označujejo činele in veliki boben – izraža kolektivni občutek strahu ali zanosa. Po navadi nastopi po skupnem spevnem odseku [*largo concertato*] kot neke vrste daljša koda, se dvakrat ponovi in nazadnje sprostí vso nakopičeno energijo v daljših zaključnih akordih. Angleško metaforo *groundswell* (dobesedno 'nabreklo dno') je uvedel muzikolog J. Budden (1973), nanaša pa se na napetost, ki jo povzroča dolga fraza, ko se kot oceanski val polagoma veča in dviga, dokler se ne raztreši z največjim hrupom.) Gl. Giorgio Pagannone (ur.), *Insegnare il melodramma: Saperi essenziali, proposte didattiche* (Lecce: Pensa MultiMedia, 2010), 217.

15 Prim. Philip Gossett, »Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento«, *Proceedings of the American Philosophical Society* 156, št. 3 (2012): 271–282.

opere *Ernani* velikodušno pomilosti svoje politične nasprotnike, potem ko je bil oklican za svetorimskega cesarja. Ime »Carlo Magno« so med izvedbami zato večkrat nadomestili s »Pio nono«. Že v Mantovi, ki je bila leta 1848 pod avstrijsko nadvlado, so bile razmere čisto drugačne. Tu so pevcem preprečili, da bi peli hvalo Karlu V., ker je bil osovraženi avstrijski cesar njegov potomec.<sup>16</sup> Skratka, opera je povezovala italijanski narod, vendar ni imela povsod enakega sporočila.

Tudi tržaški Italijani so opero *Ernani* v določenem trenutku začeli interpretirati glede na okoliščine, v katerih so živeli. Opera je bila v Občinskem gledališču, ki je bilo po skladateljevi smrti leta 1901 namerno poimenovano po Giuseppeju Verdiju, prvič uprizorjena 26. oktobra 1844. O njeni priljubljenosti pričajo ponovitve v letih 1845, 1846, 1848, 1849, 1850, 1853, 1855, 1858 in 1863, vendar nam pomanjkanje časopisnih virov (*Edinost*, *L'Indipendente* in *Il Piccolo* so začeli izhajati šele po letu 1875) preprečuje, da bi ocenili njen sprejem med tržaško publiko.<sup>17</sup> Prva politično obarvana reakcija, o kateri imamo zanesljive podatke, naj bi torej nastopila šele 18. novembra 1888, ko so jo uprizorili v večnamenskem gledališču Rossetti.<sup>18</sup> Predstava je sledila kongresu v Občinskem gledališču, ki je tistega dne gostilo predstavnike novoustanovljenega šolskega društva Pro Patria. Šolstvo je bilo do prve svetovne vojne glavna skrb tako za Italijane kot za Slovence, saj je predstavljalo edino obrambo pred germanizacijo. Slovenci so tržaško podružnico Družbe sv. Cirila in Metoda ustanovili leta 1885, da bi si priskrbeli slovenske šole in vrtce tudi v mestnem središču.<sup>19</sup> Italijani pa so ciljali na priključitev Trsta h Kraljevini Italiji, zato so ustanovili najrazličnejša društva, da bi ohranili in okrepili italijansko identiteto mesta.<sup>20</sup> Med tržaškimi Slovani in Italijani se je posledično vnela prava tekma, v kateri je vsaka stran hotela dokazati svojo kulturno premoč. To je sicer imelo pozitivne posledice, kot je ugotovil pisatelj Scipio Slataper, saj je narodnostni boj omogočil kulturni razvoj v mestu, ki je bilo drugače povsem zatopljeno v svoje trgovske posle.<sup>21</sup>

16 Stamatov, »Interpretive Activism and the Political Uses«, 349–352.

17 Prim. Vito Levi, Guido Botteri in Ireneo Bremini, *Il Comunale di Trieste* (Udine: Del Bianco Editore, 1962), 151, 154, 156, 161, 163, 170, 175, 183, 192.

18 Verdijeva opera *Ernani* je bila v Rossettijevem gledališču na sporedu že v letih 1878, 1880, 1882 in 1887 z zadovoljivim uspehom. Časopis *Il Piccolo* poroča, da so zbor »Si ridesti il Leon di Castiglia« v letih 1882 in 1887 sprejemali z ovacijami, vendar vse kaže, da se navdušenje ni stopnjevalo do politične demonstracije. Prim. [Neznani avtor], »Cronaca locale: Politeama Rossetti«, *Il Piccolo* (30. 10. 1882): 1; [Neznani avtor], »Cronaca locale e fatti vari: Politeama Rossetti«, *Il Piccolo* (14. 11. 1887): 1; [Neznani avtor], »Cronaca locale e fatti vari: Politeama Rossetti«, *Il Piccolo* (5. 12. 1887): 2; Bremini, »Il Politeama Rossetti di Trieste«, 17, 54, 63, 74, 96, 101.

19 Robi Sturman, *Le associazioni e i giornali sloveni a Trieste dal 1848 al 1890* (Trieste: Krožek za družbena vprašanja Virgil Šček, 1996), 71–72.

20 Prim. Charles Coulter Russell, »Italo Svevo's Trieste«, *Italica* 52, št. 1 (1975): 13–16.

21 Gl. Slataperjev članek »Trieste non ha tradizioni di coltura« v Slataper, *Lettere triestine*, 17–25.

Tržaški Slovani so 7. decembra 1886 tako najeli gledališče Armonia, da bi priredili veliko bése do koncertom, govori, recitacijami in veseloigro v korist Družbe sv. Cirila in Metoda. Slavnost je uspela tako »moralno« kot »materijalno«, kot se je izrazil neznan poročevalec *Edinosti*:<sup>22</sup> na njej je skupina pevcev iz Slovanske čitalnice in Delavskega podpornega društva pod vodstvom Srečka Bartela zapela zborovske pesmi Vilharja (*Bojna pjesma*), Foersterja (*Ave Marija* iz operete *Gorenjski slavček*), G. Ipvavca (*V mraku*) in Zajca (*Večer na Savi*), vojaški orkester pa je zaigral še Mendelssohnovo uverturo *Ruy Blas*, op. 95 (1839).<sup>23</sup>

Slovanska svečanost je torej potekala v najlepšem redu, česar ne moremo reči za italijansko operno predstavo, ki se je vršila dve leti kasneje. Na podlagi časopisnih poročil je jasno, da so italijanskemu šolskemu društvu postavili nekaj zaprek že pred začetkom kongresa.<sup>24</sup> Avstrijska oblast namreč ni dovolila, da bi uprizorili Alfirijevo tragedijo *Oreste*, ker se je bala možnih izgredov. Društvo se je zato zadovoljilo z večerno predstavo opere *Ernani*. Časopis *L'Indipendente* poroča, da so bili poslušalci sprva precej ravnodušni: z izjemo kavatine »Ernani, involami«, ki jo je sopranistka Luisa Negroni ponovila na prošnjo publike, so se gledalci komaj menili za dogajanje na odru, saj je bila izvedba precej povprečna.<sup>25</sup> Vse drugače je bilo v tretjem dejanju: ko se je oglasil zbor spletkarjev »Si ridesti il Leon di Castiglia«, je publika začela tako ploskati, da glasbe ni bilo več slišati. Zbor so zato ponovili še dvakrat, nato pa je moral poseči policijski komisar, da bi se predstava lahko nadaljevala. Njegov ukaz je tako razburil italijanske poslušalce, da je njihovo kričanje preglasilo veliki boben v orkestru. Predstavo so zaradi izgredov morali prekiniti, avstrijska policija pa je prepovedala, da bi se opera *Ernani* še kdaj izvajala v Trstu. Nekaj let kasneje, to je 26. maja 1903, jo je Rossettijevo gledališče spet poskusilo uprizoriti, vendar je publika sredi tretjega dejanja

22 [Neznani avtor], »Prva svečanost podružnice sv. Cirila in Metoda v Trstu«, *Edinost* (8. 12. 1886): 1.

23 [Neznani avtor], »Domače in razne vesti: Poziv«, *Edinost* (27. 11. 1886): 2; [Neznani avtor], »Prva svečanost podružnice sv. Cirila in Metoda v Trstu«, *Edinost* (8. 12. 1886): 1; [Neznani avtor], »Javna zahvala«, *Edinost* (11. 12. 1886): 5.

Feliks (Srečko) Bartel (1859–1920) se je rodil v Ljubljani, kjer se je glasbeno izobraževal pri Leopoldu Belarju, Antonu Nedvedu in Antonu Foersterju. Okrog leta 1880 (domnevno leta 1876) se je preselil v Trst, kjer je uspel kot trgovec. Kot »izvrsten pevec, s krasnim baritonom« je bil dolga leta dejaven kot zborovodja pri Delavskem podpornem društvu in pri Slovanski čitalnici. Leta 1890 je bil med ustanovitelji Slovanskega pevskega društva, ki ga je okvirno vodil do nastanka tržaške podružnice Glasbene matice leta 1909. Prim. [Neznani avtor], »Prvi občni zbor 'Slovanskega pevskega društva' v Trstu«, *Edinost* (28. 10. 1891): 2; Janko, »Podlistek: Srečko Bartel«, *Edinost* (15. 3. 1902): 1–2; [Neznani avtor], »Srečko Bartel«, *Edinost* (20. 5. 1920): 1–2; [Neznani avtor], »Domače vesti: Srečko Bartel«, *Edinost* (22. 5. 1920): 1.

24 Prim. [Neznani avtor], »Arte e teatri: Politeama Rossetti«, *L'Indipendente* (19. 11. 1888): 5; [Neznani avtor], »Domače vesti: Društvo 'Pro Patria'«, *Edinost* (21. 11. 1888): 3; [Neznani avtor], »Domače vesti: 'Pro Patria'«, *Edinost* (28. 11. 1888): 3.

25 Prim. [Neznani avtor], »Arte e teatri: Politeama Rossetti«, *L'Indipendente* (19. 11. 1888): 5; Bremini, »Il Politeama Rossetti di Trieste«, 17 in 101.

začela tako razgrajati (časopis *Il Piccolo* piše, da so omenjeni zbor morali ponoviti kar sedemkrat), da so prepoved podaljšali do nadaljnjega.<sup>26</sup>

Zakaj so italijanski poslušalci reagirali tako vehementno na omenjeni zbor? Vsi tržaški časopisi se strinjajo, da je publika pri verzu »Siamo tutti una sola famiglia« (Vsi smo del iste družine), ki ga v partituri podvajata trobenta in pozavna, hotela poudariti, da Trst pripada svoji družini, to je Italiji. V prikazani spletki je verjetno prepoznala svoj podrejeni položaj v odnosu do Avstro-Ogrske in se nemudoma poistovetila s političnimi konspiratorji, ki načrtujejo umor habsburškega vladarja. Pri tem se vsiljuje misel, da so bili opisani izgredi zelo verjetno reakcija na še sveže dogodke, saj je bil tržaški iredentist Guglielmo Oberdan (1858–1882) obsojen na smrt le nekaj let prej, potem ko mu je spodletel atentat na avstrijskega cesarja Franca Jožefa.

Tudi pesniška oblikovanost prizora govori v prid »iredentistične« interpretacije. Anapeški deseterci s svojimi značilnimi poudarki na tretjem, šestem in devetem zlogu so namreč značilni za tiste Manzonijsve pesmi, v katerih je italijanski književnik izrazil gorečo željo po zedinjenju Italije, kot pričajo spodnji verzi iz ode *Marzo 1821*; prisotni pa so tudi v tistih Verdijevih skladbah, ki temeljijo na domoljubni vsebini (npr. zbor »Va', pensiero, sull'ali dorate« v operi *Nabucco*).

Metrična shema: U U – U U – U U – X

Soffermati sull'arida sponda,  
 volti i guardi al varcato Ticino,  
 tutti assorti nel novo destino,  
 certi in cor dell'antica virtù,  
 han giurato: || Non fia che quest'onda  
 scorra più tra due rive straniere;  
 non fia loco ove sorgan barriere  
 tra l'Italia e l'Italia, mai più!

Primer 1: Alessandro Manzoni, *Marzo 1821* (v. 1–8).<sup>27</sup>

26 »Omeniti treba, da je pred 14 leti policijska oblast prepovedala opero 'Ernani'. A lansko leto jo je zopet dovolila. Ker pa so začele demonstracije precej o prvi predstavi opere tudi lani, jo je policija zopet prepovedala, in to samo radi odstavka, ki izzivlja demonstracije: 'Siamo tutti una sola famiglia'.« Gl. [Neznani avtor], »Domače vesti: Irredentizem v gledališču«, *Edinost* (31. 10. 1904): 2. Prim. [Neznani avtor], »Teatri e concerti: La rappresentazione dell'Ernani' al Politeama Rossetti – Dimostrazioni«, *Il Piccolo* (27. 5. 1903): 3; [Neznani avtor], »La commemorazione di Verdi: Il coro del 'Nabucco' ed altra musica verdiana proibiti«, *Il Piccolo* (11. 10. 1913): 2; Bremini, »Il Politeama Rossetti di Trieste«, 26–27, 145.

27 Alessandro Manzoni, *Le tragedie, gl'inni sacri e le odi*, ur. Michele Scherillo (Milano: Ulrico Hoepli, 1907), 497. Metrični poudarki so za lažje dojetje označeni s krepkim tiskom: naj opozorimo na cezuro v petem verzu, ki zaustavlja ritem branja in tako poudarja slovesnost zaobljube, da Italija ne bo nikoli več razdeljena.

Giuseppe Verdi je pesniški učinek okrepil še z glasbenimi sredstvi, saj skrivnostno vzdusje v temačni grobnici slikajo instrumentalne barve nižje uglašanih pihal in trobil (fagot, rogovi, pozavne in tuba), polglasno petje, *pianissimi* in *pizzicati* v godalih. To so že izpiljeni prijemi za glasbeni prikaz spletke, ki jih je skladatelj uporabil tudi v kasnejših operah. V smislu parodije se pojavijo celo v komični operi *Falstaff* (1893), ko ljubosumni Mastro Ford načrtuje, kako bi preizkusil ženino zvestobo.<sup>28</sup> V operi *Ernani* napetost in dinamika naraščata šele postopoma: v drugi kritici se najprej oglasi trobenta s pavkami, kar daje glasbi skoraj vojaški značaj, nato pa zbor s spremljavo celega orkestra glasno izrazi željo po upor in maščevanju.

Si **ridesti** il **Lëon** di Castiglia,  
e d'**Iberia**, ogni **monte**, ogni **lito**  
eco **formi** al **tremendo** ruggito,  
come un **di** contro i **Mori**, oppressor.

Dinamika: *pianissimo* (*pizzicato* v godalih)  
Glasbila: fagot, rogovi, pozavne, *cimbasso*  
(namesto tube), veliki boben, godala

Siamo **tutti** una **sola** famiglia,  
pugnerem colle **braccia**, co' **petti**;  
schiavi **inulti** più a **lungo**, e **negletti**  
non **sarem** finché **vita**, abbia il **cor**.

Dinamika: *pianissimo* (*pizzicato* v godalih)  
Glasbila: vstop trobente, ki skupaj s  
pozavno podvaja melodijo, ritmični  
poudarki v pavkah

Sia che **morte** ne **aspetti**, o vittoria,  
pugnerem, ed il **sangue** de' **spenti**  
nuovo **ardir** ai **figliuoli** **viventi**,  
forze **nuove**, a **pugnare** darà.

Dinamika: *forte* in *fortissimo* izbruhi  
Glasbila: vstop celega orkestra

Sorga **alfine** **radiante** di **gloria**,  
sorga un **giorno** a **brillare** su **nöi** ...  
E **immortal** fra i più **splendidi** **eröi**  
col **lor nome**, anche il **nostro** sarà.

Dinamika: *fortissimo*  
Glasbila: cel orkester

Primer 2: Francesco Maria Piave, *Ernani*, III, 4.<sup>29</sup>

Na podlagi vseh teh podatkov, ki jih črpamo iz političnega in zgodovinskega dogajanja, iz italijanske literature in glasbe, si lahko oblikujemo vsaj približno

28 Prim. Marco Beghelli, »Lingua dell'autocaricatura nel 'Falstaff'«, v *Opera & Libretto*, 2. knjiga, ur. Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro in Giovanni Morelli (Firenze: Leo S. Olschki, 1993), 362–367.

29 Giuseppe Verdi in Francesco Maria Piave, *Ernani: Dramma lirico in quattro parti* (Milano: G. Ricordi & C., 1942), 25.

predstavo, zakaj so se tržaški gledalci tako čustveno odzvali na omenjeni zbor. V njem so se prepoznali kot potlačeno ljudstvo, ki še vedno čaka na odrešitev in pri tem ne more računati na zunanjo pomoč. Kraljevina Italija se je leta 1882 namreč povezala z Avstro-Ogrsko in Nemčijo, kar je zamajalo vsako upanje na priključitev. Tržaški iredenti ni preostalo drugega, kot da še naprej spletkari proti habsburški monarhiji.

### »Mi volimo, da se veselimo«: *Vesela vdova*, 1907

Podatki o izvedbi<sup>30</sup>

Delo: Franz Lehár, opereta *Die lustige Witwe* (prvič izvedena na Dunaju, gledališče Theater an der Wien, 30. decembra 1905)

Kraj in datum izvedbe: gledališče Teatro Filodrammatico, 27. februarja 1907 (prva izvedba v Trstu)

Zasedba: Mila Theren (Hanna Glawari), Carl Bachmann (Danilo Danilowitsch), Hugo Ettliger (Mirko Zeta), Annie Heitner (Valencienne), Rudolf Sulzer (Camille de Rosillon), Franz Lehár (dirigent), Alexander Schreiner-Mondheim (režiser)

Obdobje med letoma 1888 in 1907 je obdobje tržaškega industrijskega in demografskega vzpona, saj je mesto z novimi pomorskimi (širjenje pomorske družbe Lloyd na Daljni vzhod) in železniškimi povezavami (odprtje bohinjske železnice leta 1906) dokončno utrdilo svoj položaj na evropski celine kot najpomembnejše avstrijsko pristanišče. V drugi polovici 19. stoletja se je vanj steklo večje število priseljencev, tako da so leta 1910, ko so izvedli ljudsko štetje, zabeležili 229.510 prebivalcev – kot primerjava naj velja podatek, da je Trst leta 1859 štel »komaj« 104.707 prebivalcev. Štetje je tudi pokazalo, da se je slovanska skupnost okrepila, in to ne samo zaradi migracij: potem ko so zahtevali revizijo, ker so med popisom opazili nepravilnosti (pole so spraševale le po občevalnem, ne pa po maternem jeziku), je Slovincem, Hrvatom in Srbom uspelo dokazati, da je v mestu prisotnih 59.319 Tržčanov, ki so se opredelili za slovensčino in srbohrvaščino. To je dejansko pomenilo, da se je približno četrtina mestnega prebivalstva upirala nemški in italijanski asimilaciji.<sup>31</sup>

30 Prim. Trieste, Archivio del Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl«, Programmi Teatro Filodrammatico; nepodpisani oceni prve tržaške izvedbe operete *Vesela vdova* Franza Lehárja: [Neznani avtor], »Teatri: Teatro Filodrammatico«, *Il Piccolo* (28. 2. 1907): 4; [Neznani avtor], »Teatri e concerti: Teatro Filodrammatico«, *L'Indipendente* (28. 2. 1907): 2.

31 Ljudsko štetje je zabeležilo prisotnost še 118.959 Tržčanov italijanskega jezika (kar je približno polovica mestnega prebivalstva), 12.635 drugih jezikov (med katere bi lahko prišleli nemščino in češčino) in 38.597 tujih državljanov (večinoma priseljenci iz Kraljevine Italije). Prim. Marina Cattaruzza, »Sloveni e Italiani a Trieste: La formazione dell'identità nazionale«, *Clio: Rivista trimestrale di studi storici* 25, št. 1 (1989): 31–34; Milan Pahor, »Nacionalno in politično zorenje Slovencev v Trstu«, v *Narodni dom v Trstu: 1904–1920*, ur. Marko Pozzetto, Marko Kravos, Cveta Stepančič, Jaro Mihelač in Andrej Furlan (Trst: Založba Devin, 1995), 41.

Z demografskim in ekonomskim razvojem pa so naraščale tudi nape-  
tosti. Trst so pred prvo svetovno vojno pretresali najrazličnejši naciona-  
listični in družbeni protesti. Mnogi so se končali v krvi, kot na primer  
stavka Lloydovih kurilcev februarja 1902, ko je pod streli avstrijske vojske  
padlo 14 delavcev.<sup>32</sup> Tudi v kulturnih hramih je vrelo: če je demonstracija v  
Rossettijevem gledališču leta 1888 nastala po spontanem vzgibu, pa je bilo  
leta 1903 jasno, da so opero *Ernani* prekinili organizirani protestniki, ki so  
med petjem zbora »Si ridesti il Leon di Castiglia« metali lističe z barvami  
italijanske zastave in napisom »Viva l'Italia« (Živela Italija). V dvorani je  
bila isti večer prisotna manjša skupina avstrijskih pristašev, ki je na itali-  
janski zanos odgovorila z žvižganjem, tako da se je predstava neizogibno  
zaključila s pretepom.<sup>33</sup>

V slovanskih krogih ni bilo nič drugače, saj so tudi Slovani prevzemali če-  
dalje agresivnejšo držo do svojih someščanov in sploh do vsake kritike na svoj  
račun. Menda so najočitnejši dokaz prav izgredi, ki so se 27. februarja 1907  
vršili v gledališču Teatro Filodrammatico. Ob tej priložnosti je skladatelj Franz  
Lehár sam prišel v Trst, da bi dirigiral svojo najnovejšo mojstrovino *Vesela vdo-  
va* (1905). Tržačani so ga toplo sprejeli, saj so ga poznali že dolgo: med svojo  
razgibano mladostjo, ko je kot vojaški kapelnik prepotoval Slovaško, Hrvaško,  
Madžarsko in Avstrijo, je bil leta 1897 nameščen tudi v Trstu, kjer je dirigiral  
vojaškemu orkestru 87. pehotnega polka.<sup>34</sup> O njegovem imenovanju priča krat-  
ka novica, objavljena v *Edinosti* na začetku leta:

*Nov kapelnik. Kapelnikom godbe tukajšnjega 87. pešpolka je imenovan skladatelj Fran  
Lehar [sic], rodom Madjar. Lehár je bil poslednji čas v Pulju kapelnik glasbe c. in kr.  
vojne mornarnice [sic]. Dasi mu je še le 28 let zaslovel je že v muzikaličnem svetu kakor  
skladatelj. Sosebno je na dobrem glasu njegova opera »Kokuska«.*<sup>35</sup>

O Lehárjevem bivanju v Trstu, kjer se je zadržal samo do leta 1898, nimamo  
veliko podatkov. Kratka obvestila v časopisu *Il Piccolo* nam razkrivajo, da je bil  
dobro vpet v tržaško tkivo, saj je vodil koncerte na Velikem trgu in v gostilni  
Al giardinetto blizu Rossettijevega gledališča, po 1. maju 1897 pa je popestril  
poletne večere v Ljudskem vrtu.<sup>36</sup> V tem obdobju je napisal nekaj skladb, med

32 Dogodek danes obeležuje spominska plošča sredi Borznega trga v Trstu. Prim. Cattaruzza, »Sloveni e Italiani a Trieste«, 47.

33 Prim. [Neznani avtor], »Teatri e concerti: La rappresentazione dell'«Ernani» al Politeama Rossetti – Dimostrazioni«, *Il Piccolo* (27. 5. 1903): 3; Bremini, »Il Politeama Rossetti di Trieste«, 26–27.

34 Andrew Lamb, »Lehár, Franz«, v *Grove Music Online*, dostop 25. julija 2023, <http://www.grovemusic.com>.

35 [Neznani avtor], »Različne vesti: Nov kapelnik«, *Edinost* (29. 1. 1897): 3.

36 Prim. najave poletnih koncertov med 30. aprilom in 27. julijem 1897 v časopisu *Il Piccolo*. Zanimiv je oglas z dne 14. marca 1897, ker nam nudi vsaj približen vpogled v koncertni spored. Slednji kaže na raznolik glasbeni okus, saj vsebuje odlomke iz Webrove romantične opere *Oberon* (1826), Auberjeve opere *L'enfant prodigue* (1850), Smetanove komične opere *Prodana nevesta* (1866),



katerimi izstopa koračnica *Sangue triestin* (1897), ki sloni na melodijah takrat priljubljenih tržaških popevk (*Sangue triestin*, *Maschereta, che ti giri*) in italijanske ljudske pesmi (*Il canto del cucù*).<sup>37</sup>

Leta 1907 so Franza Lehárja zato pričakali kot starega znanca in vse je kazalo, da bo njegova opereta lepo uspela tudi v Trstu. Toda sredi prvega dejanja se je naenkrat oglasilo glasno žvižganje in iz galerije so začeli metati letake, ki so v polomljeni italijanščini (ali bolj tržaščini) zmerjali skladatelja. O dogodku so pisali italijanski in slovenski časopisi, vendar imamo jasen občutek, da je narodna pripadnost zameglila njihovo objektivnost in tako preprečila celovit vpogled v potek dogajanja. Na prvi pogled bi se zdelo, da beremo o dveh različnih operetnih predstavah, saj so italijanski novinarji skoraj prezrli demonstracijo in se raje posvetili glasbi, ki je niso mogli dovolj prehvaliti,<sup>38</sup> slovenski novinarji pa so se osredotočili le na protest, ki naj bi po poročanju *Edinosti* trajal celih 45 minut med žvižganjem, metanjem letakov in petjem pesmi *Hej, Slovani*.<sup>39</sup> Šele potem ko so posegli mestni redarji in odpeljali kontestatorje, se je opereta lahko nadaljevala. Slovenski in italijanski časopisi so si edini le v tem, da je bil skladatelj na koncu tako užaljen, da je mesto zapustil že naslednjega dne. Namesto njega je za dirigentski pult stopil vojaški kapelnik 97. pehotnega polka Petr Teplý.<sup>40</sup>

Kienzlove opere *Der Evangelimann* (1895) in Leoncavallove veristične opere *Glumaci* (1892). Prim. [Neznani avtor], »Al Giardinetto«, *Il Piccolo* (14. 3. 1897): 4.

- 37 Založnik Carlo Schmidl je poleg Lehárjeve koračnice objavil tudi pesmi, ki so zmagale na vsakoletnem festivalu tržaške popevke v Rossettijevem gledališču. Prim. Francesco Pian, *Sangue triestin*, Carnevale 1897: Canzonette popolari triestine per canto e pianoforte, (o pianoforte solo) (Trieste: Edizioni Carlo Schmidl, b. l.); Ernesto Luzzatto, *Maschereta, che ti giri*, Circolo artistico di Trieste: Carnevale 1896: 6° concorso delle 'canzonette popolari' (Trieste: Edizioni Carlo Schmidl, b. l.); Franz Lehár in G. Poropat, *Il canto del cucù*, Celebri canti popolari italiani: Servibili per canto e pianoforte, canto e chitarra, mandolino (o violino) e pianoforte, pianoforte solo, mandolino solo, mandolino e chitarra (Leipzig, Trieste: Edizioni C. Schmidl & Co, b. l.); Carlo de Dolcetti (Amulio), *Trieste nelle sue canzoni: 60 anni di storia delle canzoni popolari triestine collegate con gli avvenimenti più notevoli della difesa nazionale (1890–1950)* (Rocca San Casciano: Cappelli, 1951), 74–83.
- 38 Prim. [Neznani avtor], »Teatri: Teatro Filodrammatico«, *Il Piccolo* (28. 2. 1907): 4; [Neznani avtor], »Teatri e concerti: Teatro Filodrammatico«, *L'Indipendente* (28. 2. 1907): 2; [Neznani avtor], »Una dimostrazione al Filodrammatico«, *L'Indipendente* (28. 2. 1907): 2; [Neznani avtor], »Teatri: Filodrammatico«, *Il Piccolo* (1. 3. 1907): 4.
- 39 Prim. [Neznani avtor], »Dnevne vesti: 'Die lustige Witwe' izžvižgana«, *Edinost* (28. 2. 1907): 3; [Neznani avtor], »Dnevne vesti: Odmev predsinočnje demonstracije«, *Edinost* (1. 3. 1907): 2; [Neznani avtor], »Dnevne vesti: Lustige Witwe«, *Edinost* (1. 3. 1907): 2; [Neznani avtor], »Dnevne vesti: Še o izžvižganju operete 'Die lustige Witwe'«, *Edinost* (2. 3. 1907): 2; [Neznani avtor], »Dnevne vesti: Ni znal za nemško gledališče«, *Edinost* (2. 3. 1907): 2.
- 40 Petr Teplý (1871–1964), češki violinist in dirigent, je med letoma 1902 in 1912 služboval kot vojaški kapelnik 97. pehotnega polka v Trstu, kjer je redno sodeloval pri koncertih v Narodnem domu. Leta 1912 je prevzel vodstvo Slovenske filharmonije, vendar se je v Trst vrnil že naslednje leto in se do izbruha prve svetovne vojne zaposlil kot profesor violine na tržaški podružnici Glasbene matice. Prim. Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919: Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju mešanov in revolucij* (Ljubljana: Nova revija, 2005),

Opisani glasbeni incident je v resnici precej značilen za takratne razmere, in če se le ozremo na dogajanje izven Trsta, nam zbrani podatki razkrijejo prave vzroke, ki so privedli do tako nepričakovanega odziva. Le nekaj dni pred izvedbo je časopis *Il Piccolo* poročal o izgredivih, ki so se okrog 20. februarja 1907 odvijali med predstavo Lehárjeve operete v Zagrebu. Na podlagi prvega poročila naj bi skupina Srbov protestirala, ker naj bi *Vesela vdova* žalila Črno goro in Srbijo. Menda je bilo med obračunavanjem s Hrvati več ljudi ranjenih.<sup>41</sup> Na podlagi drugega poročila, ki je sledilo le tri dni kasneje, pa je ista opereta sprožila hrvaške proteste proti Srbiji s klici »Dol s Srbijo, dol z Beogradom!«.<sup>42</sup> Skratka, Lehárjeva opereta je burila slovanske duhove in tržaški Slovani so kmalu začutili potrebo, da sledijo zagrebškemu zgledu. Na dan tržaške premiere se je v *Edinosti* namreč pojavil naslednji poziv:

*V »Teatro Filodrammatico« se bo danes zvečer predstavljala znana opereta »Die lustige Wittve« [sic.]. Dasiravno je njen ustvaritelj komponist Lehár, Slovan po rodu, vendar ima cela opereta edini namen zafrikavati Jugoslovane, zato je bila na več slovanskih odrih izžvižgana. Ali je še kaj Jugoslovanov v Trstu?»<sup>43</sup>*

398–399, 405; Maruša Zupančič, *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem od začetka 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013), 104.

- 41 »ZAGABRIA 21 (N). Ieri andò in scena l'operetta 'Lustige Wittwe' [sic], satireggiante la Corte montenegrina nonchè la nazione serba. Un gruppo di serbi dopo lo spettacolo fece una dimostrazione contro il compositore Lehar [sic]. S'impegnarono poi conflitti fra serbi e croati. Un farmacista fu ferito gravemente; parecchie persone rimasero ferite leggermente. La polizia ristabilì a stento l'ordine.« (ZAGREB 21. Včeraj so uprizorili opereto *Vesela vdova*, ki smeši črnogorski dvor in srbski narod. Skupina Srbov je po predstavi demonstrirala proti skladatelju Lehárju. Nato so se vneli spopadi med Srbi in Hrvati. Lekarnar je bil hudo ranjen, več ljudi je utrpelo manjše poškodbe. Policija je le s težavo ponovno vzpostavila red.) Prim. [Neznani avtor], »Ultima ora: Conflitto per la 'Lustige Wittwe'«, *Il Piccolo della sera* (21. 2. 1907): 4.
- 42 »ZAGABRIA 24 (N). Durante la rappresentazione dell'operetta 'Die lustige Wittwe', al teatro Nazionale croato, avvennero dimostrazioni antiserbe. La polizia era informata che si progettavano clamorose dimostrazioni. Dopo il primo atto incominciarono i baccani, contro i quali la maggior parte del pubblico protestò. Dopo il secondo atto la polizia fece allontanare alcune persone che fischiavano. Finita la rappresentazione un gruppo di dimostranti fece una dimostrazione dinanzi al teatro gridando 'abbasso la Serbia, abbasso Belgrado!' I dimostranti intonarono poi la canzone di Starcevic. Accorse la polizia, che però non intervenne. I dimostranti girarono cantando per le vie e facendo dimostrazioni ostili sotto le redazioni dello 'Srbobran' e del 'Pokrat' [sic] e davanti la Banca serba.« (ZAGREB 24. Med uprizoritvijo operete *Vesela vdova* v Hrvaškem narodnem gledališču je prišlo do protisrbskih demonstracij. Policija je bila že obveščena, da se načrtujejo hudi protesti. Po prvem dejanju so začeli razgrajati, na kar se je večina poslušalcev odzvala s protesti. Po drugem dejanju je policija odpeljala nekaj žvižgačev. Po predstavi je skupina protestnikov demonstrirala pred gledališčem in kričala 'dol s Srbijo, dol z Beogradom!'. Protestniki so nato zapeli Starčevičevo himno. Prihitela je policija, ki pa ni posegla. Demonstranti so hodili po ulicah in peli ter sovražno nastopali pred uredništvoma časopisov *Srbobran* in *Pokret* ter Srpsko banko.) Prim. [Neznani avtor], »Dimostrazioni antiserbe a Zagabria«, *Il Piccolo* (25. 2. 1907): 3.
- 43 M [Josip Mandić?], »Dnevne vesti: V 'Teatro Filodrammatico'«, *Edinost* (27. 2. 1907): 2.

Tudi v tem primeru lahko govorimo o organiziranem protestu, s katerim so tržaški Slovani želeli opozoriti nase in na svojo prisotnost v Trstu. Današnjemu opazovalcu ni povsem jasno, zakaj naj bi *Vesela vdova* žalila Jugoslovane. Libreto sicer omenja majhno kneževino, ki nosi ime Pontevedro, kar je očitna parodija imena Montenegro (Črna gora). Tudi imena moških likov se sklicujejo na balkansko državo, saj je baron Mirko Zeta poimenovan po črnogorski reki, njegov pomočnik Njeguš po vladarski rodbini Petrović Njegoš, glavni junak, grof Danilo Danilowitsch, pa nosi ime po Danilu II. (1871–1939), ki je bil takrat še prestolonaslednik.<sup>44</sup> Namigi na Črno goro so torej številni in prepoznavni, po mnenju časopisa *L'Indipendente* pa niso imeli tako žaljive vsebine, da bi sprožili tako buren odziv. Reakcijo »slovanske kolonije« je zato označil za nekoliko pretirano.<sup>45</sup>

*Edinost* se je sicer skušala izgovoriti, da sta sliki, ki sta na premieri prikazovali kneza Nikolo I. in njegovo soprogo Mileno, žalili »junaško Črno goro in vse Slovane«.<sup>46</sup> Domnevno si je na ta način hotela pridobiti naklonjenost ali vsaj razumevanje Italijanov, saj je bila italijanska kraljica Jelena (1873–1952) hči omenjenih monarhov. O tem priča tudi spodnji listič (gl. Primer 4), ki izrecno omenja črnogorsko in italijansko vladarsko hišo.

V takih primerih je najbolje pogledati v partituro in razumeti, če obstajajo tehtnejši razlogi za tako instinktivno reakcijo. Glasbeno gledališče že od svojih baročnih začetkov temelji na načelu verjetnosti (ital. *verosimiglianza*) in poistovetenja (ital. *immedesimazione*), s katerima skuša pritegniti pozornost poslušalca, zato je vredno preveriti, kaj naj bi v glasbi lahko tako zmotilo tržaške Slovane.<sup>47</sup>

Najprej velja poudariti, da je Lehárjeva opereta slogovno zelo pestra, saj v sebi združuje najrazličnejše plesne oblike, kot so francoski galop, dunajski valček in lepo število slovansko obarvanih plesov (mazurka, poloneza in kolo). Glasbeni dramaturg in muzikolog Carl Dahlhaus je to »Stilmischung« označil za bistveno značilnost omenjene operete, saj naj bi jo narekoval njen dramaturški koncept.<sup>48</sup> Sredi svetovljanske in seksualno svobodne pariške družbe (v libretu so prisotni številni ironični namigi na politiko odprtih vrat »ganz nach Pariser Art«), ki jo poseblja francoski galop, so občasno prisotni lirični utrinki, obarvani z ljudsko melodiko in instrumentacijo. V drugem dejanju sta pesmi o gozdni vili (»Es lebt' eine Vilja, ein Waldmägdelein«) in o nesrečno

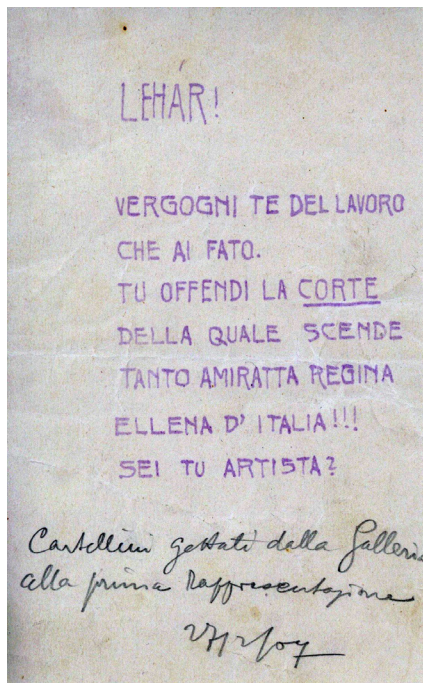
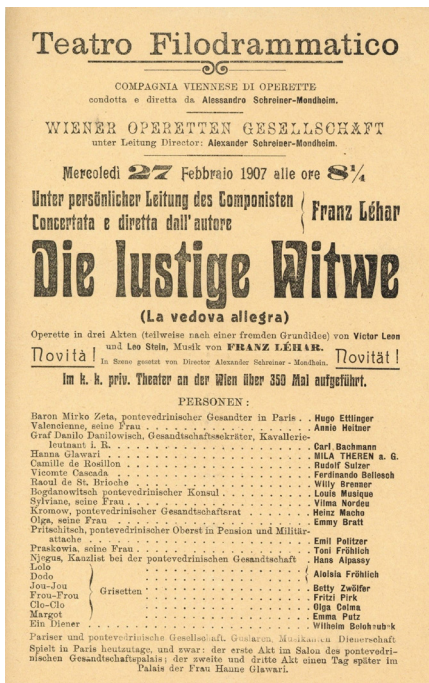
44 Prim. Micaela Baranello, »'Die lustige Witwe' and the Creation of the Silver Age of Viennese Operetta«, *Cambridge Opera Journal* 26, št. 2 (2014): 186–187.

45 [Neznani avtor], »Una dimostrazione al Filodrammatico«, *L'Indipendente* (28. 2. 1907): 2.

46 [Neznani avtor], »Dnevne vesti: 'Die lustige Witwe' izžvižgana«, *Edinost* (28. 2. 1907): 3.

47 Princip verjetnosti in poistovetenja je podrobneje opisan v: Lorenzo Bianconi, »Introduzione«, v *La drammaturgia musicale*, ur. Lorenzo Bianconi (Bologna: Società editrice il Mulino, 1986), 14–19.

48 Cit. po Baranello, »'Die lustige Witwe'«, 189.



Primer 3 in 4: Gledališki list tržaške prazidvebe operete *Vesela vdova* in ohranjeni le- tak proti skladatelju Franzu Lehárju (1907).<sup>49</sup> (Trieste, Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl«, CMT, Programmi Teatro Filodrammatico, PR TF)

zaljubljenem princu (»Es waren zwei Königskinder«)<sup>50</sup> na primer glasbeno sredstvo, s katerim si glavna junaka skušata izpovedati dolgo zamolčano ljube- zen. Vmes se vrstijo plesi in petje v slovanskem slogu, s katerimi ponosni pre- bivalci Pontevedra poudarjajo svojo narodno pripadnost in seveda krepost, saj se na koncu ne vdajo skušnjavam pariškega načina življenja.<sup>51</sup> Kaj pa znameniti

49 Napis se v polomljeni mešanici med italijanščino in tržaškimi narečjem glasi: »Lehár! Sramuj se svojega dela. Ti žališ dvor, iz katerega izhaja tako občudovana italijanska kraljica Elena!!! Si ti [sploh] umetnik?«

50 Pesem »Es waren zwei Königskinder« je dejansko predelava nemške ljudske pesmi. Prav tam, 195–198.

51 Kot zanimivost naj omenimo, da je tudi tržaški pesnik Umberto Saba (1883–1957) zaznal neskajljeno preprostost, naivnost, krepost in melanholijo črnogorskega naroda, ko je leta 1904 obiskal Črno goro. V kratkem idealiziranem opisu te dežele je namreč zapisal: »È un paese semiselvaggio; all'aspetto un che di mezzo fra la Stiria e l'Oriente; ha della Stiria la conformazione rocciosa e poco feconda del terreno, dell'Oriente i costumi e la forma delle cose. Il popolo è immensamente simpatico, robusto di una robustezza omica, ingenuo e primitivo, di sentimenti guerreschi ma inclinato – come tutte le razze slave – alla malinconia. Questa si dichiara specialmente nelle canzoni popolari, tecnicamente una specie di canto fermo; ma che ispirano sentimenti e immagini non dissimili da quelle della musica chopiniana. Che se i ritmi

dunajski valček, na katerem zablešeta protagonista? Po mnenju muzikologinje Micaele Baranello je slednji le koncesija dunajski publiki, pred katero je bila opereta prvič izvedena, ali bolje rečeno dunajski opereti, ki je v tradicionalno satiričen žanr vnesla sentimentalno noto.<sup>52</sup>

Dramaturški koncept operete *Vesela vdova* temelji torej na razmerju med prefinjenim, a tudi moralno pokvarjenim pariškim okoljem in prisrčno preprostostjo črnogorskega naroda, ki na koncu ostane zvest samemu sebi. To se še najbolje izraža v liku Hanne Glawari: glavna junakinja se sicer dobro znajde v pariški družbi, kjer ji vsi dvorijo zaradi njenega premoženja, a občasno razkriva svojo neprilagojenost in iskrenost v ritmu mazurke. V nobenem primeru ni bilo to delo, ki bi »žalilo kakršno bodi osebo ali narodnost«, kot je dan po tržaški izvedbi zatrdil ravnatelj operetne družbe v skladateljevem in libretistovem imenu.<sup>53</sup> Nejasno je torej, zakaj so tržaški Slovani reagirali tako vehementno in zakaj so bili pripravljeni še demonstrirati, ko bi mestni redarji ne zastražili dvorane. V prvem dejanju je sicer prisoten krajši odlomek, v katerem se baron Mirko Zeta pompozno predstavi kot veleposlanik slavnega Pontevedra s pomočjo značilnega ritmičnega motiva mazurke, to je punktirane osminke s šestnajstinko (gl. Glasbeni primer 1). Gre za precej subtilen, a tudi edini narodno obarvani glasbeni namig, ki bi ga lahko razumeli v satiričnem smislu. Ne vemo, če so prisotni Slovani imeli dovolj izostreno uho, da bi ga lahko ujeli in prepoznali. Zagotovo pa je zanimivo in hkrati presenetljivo, da so nanj odgovorili s pristno mazurko: pesem *Hej, Slovani* namreč temelji na napevu poljske himne *Mazurek Dąbrowskiego*, v kateri so poleg omenjenega motiva jasno prepoznavni tudi značilni poudarki na drugo dobo.

---

dell'infelice polacco sono l'espressione di una civiltà raffinata e corrotta fino all'impossibile, i canti montenegrini ottengono per la via opposta, cioè per quella di una semplicità puerile effetti eguali, un senso di melanconia e di nostalgia quasi disperata.« (To je napol divja dežela, na pogled nekaj vmes med Štajersko in Orientom. Po Štajerski ima kamnito in slabo rodovitno zemljo, oblačila in predmeti pa so orientalske oblike. Narod je neizmerno simpatičen, krepak v epskem pomenu, naiven in prvinski, bojevite narave, a nagnjen – tako kot vse slovanske rase – k melanholiji. Ta se izraža še posebno v ljudski pesmi, v bistvu neke vrste enoglasno petje, ki vzbuja občutke in podobe, prisotne tudi v Chopinovi glasbi. Ritmi nesrečnega Poljaka so sicer izraz prefinjene in neverjetno pokvarjene civilizacije, toda tudi črnogorske pesmi s svojo otroško preprostostjo ustvarjajo občutek melanholije in skoraj brezupnega hrepenenja.) Gl. Umberto Saba, *Tutte le prose*, ur. Arrigo Stara (Milano: Giulio Einaudi editore, 2001), 656.

52 Baranello, »Die lustige Witwe«, 198–199.

53 [Neznani avtor], »Dnevne vesti: Lustige Witwe«, *Edinost* (1. 3. 1907): 2.

Tempo di Mazurka

Baron Zeta

Bin Lan - des - va - ter per pro - cu - ra, drum rührt mich pa - tri - o - tisch

dies, denn ich bin al - so in fi - gu - ra Pon - te - ve - dro in Pa - ris!

Glasbeni primer 1: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, prvo dejanje (takti 100–108).

Vprašljivo je tudi, zakaj je slovanska publika oporekala slikama v prvem dejanju, ko je drugo dejanje, v katerem pevski zbor in tamburaški orkester spremljata slavnost, po zasnovi zelo sorodno koncertom in plesom, ki so jih tržaški Slovani redno prirejali v zadnjem desetletju 19. stoletja. Leta 1897, ko je bil Franz Lehár zaposlen v Trstu, so na primer organizirali kar sedem prireditev v tem slogu, kot dokazuje naslednji seznam:

1. **Redutna dvorana Rossettijevega gledališča, 3. januarja 1897:** Ženska podružnica Družbe sv. Cirila in Metoda organizira koncert, na katerem sodelujeta Slovansko pevsko društvo pod vodstvom Srečka Bartela in tamburaški orkester Telovadnega društva Sokol pod taktirko Josipa Abrama.<sup>54</sup>
2. **Redutna dvorana Rossettijevega gledališča, 2. februarja 1897:** Trgovci z jestvinami organizirajo ples, na katerem plesovodja Ivan Umek vodi kotiljon. Igra gledališčni orkester.<sup>55</sup>

54 Prim. [Neznani avtor], »Različne vesti: Ženska podružnica družbe sv. Cirila in Metoda«, *Edinost* (31. 12. 1896): 3; [Neznani avtor], »Različne vesti: Koncert ženske podružnice«, *Edinost* (6. 1. 1897): 4–5.

Tržaški odvetnik Josip Abram (1865–1952) je bil vse življenje dejaven pri številnih društvih in ustanovah. Med študijem prava je leta 1890 »z velikim trudom« oblikoval tamburaški orkester znotraj Telovadnega društva Sokol in ga uspešno vodil vsaj do leta 1898, ko je opravil odvetniški izpit. Leta 1902 je bil imenovan za prvega rednega predsednika Dramatičnega društva v Trstu, še prej pa je postal član ustanovnega odbora Narodnega doma. Prim. [Neznani avtor], »Domače vesti: Občnega zbora 'Tržaškega Sokola'«, *Edinost* (24. 5. 1890): 2; [Neznani avtor], »Tržaške vesti: Ustanovni občni zbor 'Dramatičnega društva' v Trstu«, *Edinost* (10. 3. 1902): 2; Martin Jevnikar in Martin Grum, »Abram, Josip (1865–1952)«, v *Slovenska biografija*, dostop 13. avgusta 2023, <http://www.slovenska-biografija.si>.

55 [Neznani avtor], »Različne vesti: Vabilo na veliki ples«, *Edinost* (2. 2. 1897): 2.

3. **Redutna dvorana Rossettijevega gledališča, 6. februarja 1897:** Tržaško podporno in bralno društvo organizira ples, na katerem igra vojaški orkester 87. pehotnega polka [!].<sup>56</sup>
4. **Redutna dvorana Rossettijevega gledališča, 9. februarja 1897:** Pekovski pomočniki organizirajo ples, na katerem učitelj plesa Ivan Umek vodi kotiljon. Igra vojaški orkester 87. pehotnega polka [!].<sup>57</sup>
5. **Redutna dvorana Rossettijevega gledališča, 14. februarja 1897:** Slovansko pevsko društvo organizira ples, na katerem sodeluje vojaški orkester 87. pehotnega polka [!].<sup>58</sup>
6. **Rossettijevo gledališče, 20. februarja 1897:** Delavsko podporno društvo organizira tradicionalni ples, na katerem Ivan Umek vodi plesa »Češka beseda« in »Kolo« [!], izvedena v narodnih nošah. Igra vojaški orkester 87. pehotnega polka [!!].<sup>59</sup>
7. **Gledališče Armonia, 28. februarja 1897:** Telovadno društvo Sokol organizira veliko maškarado, na kateri sodeluje več društev. Izrecno omenjeno je le Pevsko društvo Kolo, prisotni pa naj bi bili tudi Sokolovi tamburaši. Časopis *Edinost* poroča, da so zaradi prevelikega števila udeležencev morali najeti gledališče Armonia, ker je bila redutna dvorana Rossettijevega gledališča pretesna.<sup>60</sup>

Iz seznama je razvidno, da je vojaški orkester med 6. in 20. februarjem 1897 sodeloval pri štirih slovanskih prireditvah. Vemo, da je Franz Lehár nastopil službo kapelnika že januarja, zato je bil po vsej verjetnosti tudi sam prisoten. Predrzo bi bilo trditi, da so mu slovanski pustni plesi navdihnili drugo dejanje njegove najuspešnejše operete, vendar je sklop okoliščin tako nenavaden, da se poraja vsaj vprašanje, če se tržaški Slovenci in Hrvati niso slučajno »prepoznali« v malem Pontevedru. V tem primeru bi bila njihova užaljenost upravičena, še posebno ko pomislimo, s kakšnim omalovaževanjem je *Edinost* pisala o opereti in s kakšnim gnevom se je zaganjala v »ex Slovaka«<sup>61</sup> Lehárja:

*Vesela vdova. Znamenit uspeh je dosegla opereta: »Vesela vdova«. Skladatelju Leharju [sic] je opereta prinesla doslej baje že okolo 2 milijona kron. In predstav se nikakor ni konec, kajti neprestano igrajo to opereto po raznih mestih. Popolnoma nerazumljivo je, katerim posebnostim da je pripisati uspeh, kajti opereta ni bolja nego mnogo drugih enakih skladb iste vrste in še slabja nego marsikatera druga. Celo dejanje ni posebno zanimivo.*

56 [Neznani avtor], »Različne vesti: Veliki ples 'Trž. podp. in bralnega društva', *Edinost* (5. 2. 1897): 3.

57 [Neznani avtor], »Različne vesti: Ples pekovskih pomočnikov«, *Edinost* (2. 2. 1897): 2.

58 [Neznani avtor], »Različne vesti: Slovansko pevsko društvo v Trstu«, *Edinost* (24. 1. 1897): 2.

59 [Neznani avtor], »Različne vesti: 'Delalsko podporno društvo v Trstu', *Edinost* (11. 2. 1897): 3.

60 Prim. [Neznani avtor], Različne vesti: Sokolova maškarada«, *Edinost* (16. 2. 1897): 3; [Neznani avtor], »Različne vesti: Velika maškarada 'Tržaškega Sokola', *Edinost* (4. 3. 1897): 3–4.

61 Prim. [Neznani avtor], »Dnevne vesti: Lustige Witwe«, *Edinost* (1. 3. 1907): 2.

*Ako se to opereto primerja s prejšnjimi izdelki enake vrste, kakor »Madame Angot«[,] »Ciganski baron«, »Dijak prosjak« oziroma celo z mojsterskimi deli Offenbacha, Straussa in Sullivana: »Orfej v spodnjem svetu«, »Lepa Helena«, »Mikado«, tedaj igra ta vdova silno žalostno ulogo. Vzrok, da ugaja opereta tako, je iskati morda v tem, ker je prišla v čas, ko se ni pojavilo ravno kaj boljšega. Torej sreča!<sup>62</sup>*

Med naštetimi prireditvami izstopa predvsem ples, ki ga je 20. februarja 1897 organiziralo Delavsko podporno društvo. Organizacija je bila že dolgo dejavna na glasbenem področju, saj je svojo prvo glasbeno veselico priredila 31. januarja 1880 v gledališču Fenice.<sup>63</sup> Datum predstavlja prelomnico v zgodovini Trsta, saj so tržaški Slovani na ta dan prvič javno nastopili v tržaškem gledališču. Dolgoletni član Ivan Umek (1838–1926) je pri tem društvu neutrudno sodeloval kot plesni mojster in leta 1893 celo izdal prvi plesni priročnik v slovenskem jeziku z naslovom *Slovenski plesalec*. Da je bila plesna umetnost v Trstu zelo priljubljena, potrjuje dejstvo, da je bila knjiga kmalu razprodana. Ob odprtju Narodnega doma leta 1904 je zato sledila razširjena izdaja z naslovom *Moderni plesalec*.<sup>64</sup> V obeh knjigah so opisani plesi, ki jih je Lehár vključil v svojo opereto, to so mazurka, valček, poloneza (ali poljska) in kolo – za slednjega je Umek izrecno poudaril, da je »izviren jugoslovanski narodni ples«. Vredno se je torej zaustaviti pri opisu slavnosti Delavskega podpornega društva, saj bi v njej lahko prepoznali zametke prizora, ki se odvija v razkošni palači vdove Hanne Glawari:

*Veliki ples »Del. podp. Društva«. Vabé na ta »veliki ples«, smo povdarjali, da je ta veselica »Del. podp. Društva« nekako splošno narodno slavje tržaških Slovencev. Temu je res tako. Udeležba na tem plesu se množi od leta do leta, na tem plesu je sestanek vseh slojev tržaškega Slovanstva, tu so zastopana vsa društva, vsi stanovi. Rekli smo že, da se od leta do leta množi udeležba na velikem plesu »Del. podpornega društva«, toda letošnji ples je daleč nadkrtil [sic] vse prednike v vsakem pogledu.*

*V lepem velikem gledališču, v katerem je prostora za nad 3000 ljudi, odličnem ukusno zastavami in emblemi, zbrala se je ogromna množica ljudstva, da je bilo gledališče prenapolnjeno. Uprav impozanten je bil pogled po gledališču: po ložah je sedela naša slovanska inteligencija – tudi častniški in uradniški stan sta bila zastopana častno – galarije [sic] napolnjene gledalcev, a doli v parterju je vrvelo pisano življenje radujočega se ljudstva.*

62 [Neznani avtor], »Razne vesti: Vesela vdova«, *Edinost* (20. 4. 1907): 4.

63 [Neznani avtor], »Domače stvari: Vabilo k veselici«, *Edinost* (28. 1. 1880): 3.

64 Prim. Ivan Umek, *Slovenski plesalec: Zbirka raznih narodnih in navadnih plesov* (Trst: samozaložba, 1893); Ivan Umek, *Moderni plesalec: Zbirka raznih narodnih in drugih najnovejših, navadnih in sestavljenih plesov* (Trst: samozaložba, 1904). Plesnemu mojstru Ivanu Umeku se je podrobneje posvetila Lidija Podlesnik Tomášiková, gl. Lidija Podlesnik Tomášiková, »Od contredansa in Deutscherja do salonskega kola in četvorke: skupinski družabni plesi, plesne prireditve in glasba za ples«, v *Zgodovina glasbe na Slovenskem III: Glasba na Slovenskem med letoma 1800 in 1918*, ur. Aleš Nagode in Nataša Cigoj Krstulović (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete in Založba ZRC, 2021), 170–181.

65 Prim. Umek, *Slovenski plesalec*, 6–7, 9, 22–25; Umek, *Moderni plesalec*, 10–11, 16, 28–32.



*Tako je bilo že ob 10. uri. A nepretrgoma so pribajale nove trume in kmalu je bila gneča tolika, da niti govora ni bilo več o pravem plesanju.*

*Ples sta počastila tudi njegova ekscelenca vitez Rinaldini, ter policijski ravnatelj, dvorni svetnik Busich. Ko je došel namestnik Rinaldini v svojo ložo, odlično črnorumenimi preprogami, sviralala je vojaška godba cesarsko himno, katero je vse občinstvo poslušalo stojé in obrnjeno proti loži namestnikovi.*

*Plesovodja, gosp. Umek, je imel svoj ljubi križ, da je privedil dovolj prostora za narodna plesa »Česka beseda« in »Kolo«, katera so plesali pari v narodnih nošah. Izvajanje teh krasnih narodnih plesov slovanskih je izživalo pravi entuzijazem.*

*A bolj, nego na vsem drugem, smo se radovali na lepem vzornem vedenju našega ljudstva. Ne, takega ljudstva se nam ne [sic] treba sramovati. Nikjer v vsej tej ogromni množici nisi videl najmanje nepristojnosti nikjer nisi čul nepristojne besede. To je bil ples priprostih – omikancev!*

*A še iz drugega vzroka nas je veselila ta ogromna udeležba. Istega dne so besneli po mestu laški fanatiki, pijani svoje zmage, istega večera so pred istim podpornim društvom kričali: *Abbasso i schavi!*<sup>66</sup> – tem pomenljiveje je bilo, da je naše ljudstvo, kakor na povelje, dalo toli sijajen odgovor [sic] laškim kričačem: *tu smo, tu delamo, tu hočemo ostati!* Govorilo se je razno o demonstracijah, ki jih baje namerujejo Italijani – ali nikdo se ni ganil, nikdo se ni drznil izživati tolike množice. Tu je zopet dokaz: ako nastopamo zložno [sic], smo močni!*

*In zložno [sic] smo res privedili to presijajno narodno manifestacijo, v kolu našem sta bila delavec in gospod! Tako bodi, tako ostani v blagor naroda in v blagor vseh stanov naše družbe. A znakom naše zloge [sic] ostani ti, divno »Del. podporno društvo!«. Božji blagoslov naj bdi nad teboj: živi, rasti in razcvitaj se!<sup>67</sup>*

V tem daljšem opisu, v katerem *Edinost* ponosno poudarja slovansko omikano in vzajemnost, so že razvidne prve napetosti iz Italijani. Na začetku leta 1897 so se namreč odvijale volitve v mestni, deželni in državni zbor, kjer so kandidirali tudi slovanski predstavniki. Volilni izidi so bili precej mešani: državni poslanec Ivan Nabergoj (1835–1902) je bil prvič po letu 1873 poražen, istočasno pa je slovenskim kandidatom uspelo prevzeti mandate v vseh šestih volilnih okrajih, na katere je bil razdeljen Trst. To je bil pravi zgodovinski preboj, saj so Slovenci prvič dokazali, da lahko računajo na politično podporo v pretežno slovenski tržaški okolici.<sup>68</sup>

Italijanska liberalna stranka je zato po eni strani slavila, kot dokazuje zgornji sestavek, po drugi pa začela sprejemati ukrepe. Zavedala se je, da so prav prireditve v tržaških gledališčih, na katerih so Slovani kazali svojo kulturno omiko in zbirali denar za svoja društva, predstavljale grožnjo italijanski identiteti Trsta. Že istega leta so zato zagrozili gledališkim vodstvom, da bodo Italijani

66 »Dol s ščavi!« Beseda *ščavo* je razširjena psovka, s katero še danes ponižujejo Slovence in prebivalce bivše Jugoslavije. Izvirala naj bi iz latinske besede *S(c)lavus*, ki naj bi označevala Slovane. Ker so v srednjem veku večkrat trgovali s sužnji slovanskega izvora, je beseda postala sopomenka za sužnja (v ital. *schiaavo*). Prim. Marko Snoj, »Izvor besede 'ščavo'«, *Jezikovna svetovalnica*, dostop 19. avgusta 2023, <https://svetovalnica.zrc-sazu.si/>.

67 [Neznani avtor], »Različne vesti: Veliki ples 'Del. podp. društva'«, *Edinost* (25. 2. 1897): 4.

68 Prim. [Neznani avtor], »Dan časti in slave!«, *Edinost* (2. 3. 1897): 1.

bojkotirali vsa tista gledališča, ki gostijo Slovane. Grožnje so dosegle zaželeni učinek, saj se je Slovincem najprej odtegnilo Rossettijevo gledališče, nato pa še gledališči Armonia in Fenice, s katerima so redno sodelovali od leta 1880.<sup>69</sup> Časopis *Edinost* je konec leta potrto obveščal, da se bo 21. januarja 1899 odvijal zadnji ples Delavskega podpornega društva v Rossettijevem gledališču. Skoraj leto dni kasneje, 17. decembra 1899, je v redutni dvorani sledil še zadnji koncert Pevskega društva Kolo.<sup>70</sup>

V letih 1900–1904 je torej nastopilo kulturno zatišje, med katerim so bili tržaški Slovani primorani iskati pomožnih rešitev, da so lahko vzdrževali svoja društva. Pri tem niso izgubili zaupanja v boljše čase, saj je nepričakovana prepoved utrdila njihovo prepričanje, da si morajo nujno postaviti svoj Narodni dom. O tem priča naslednji odlomek iz leta 1903, ko je bila gradnja Fabianijeve stavbe že v teku:

*Minoli teden je izvestno tržaško novinstvo preobračalo svoje ultra civilizovane kozle s tem, da se je zagnalo v tržaške Slovence in v upravo gledališča »Fenice«, ker je ta poslednja odstopila Slovincem omenjeno gledališče.<sup>71</sup>*

*Že leta 1897 je bil po zašlugi Žida in laškega podanika Salem-a<sup>72</sup> navstal bojkot, ki je določil, da se ne sme tržaškim Slovincem odstopiti nobenega gledališča! Mi, da govorimo resnico, nismo imeli pri tem bojkotu najmanjše materialne izgube, pač pa so jo imeli oni, ki so nam – v znak svojega velikega liberalizma – zaprli vrata hramov prosvete!*

*Zraven tega so nam pripomogli do »Narodnega doma« in – ako Bog da – nam pripomorejo s časoma tudi do sloven. gledališča!<sup>73</sup>*

Leta 1907 so bile rane očitno še preveč sveže, da bi tržaški Slovani mirno sprejeli opereto, v kateri je imaginarna slovanska državica predstavljena v satirični preobleki. Na Vojaškem trgu je sicer že stala in obratovala moderna stavba

69 Prve težave pri najemanju gledališč Armonia in Fenice segajo že v leto 1891, ko je visoka udeležba na slovanskih plesih in koncertih pritegnila italijansko pozornost in posledično nejevoljo. Prim. [Neznani avtor], »Občni zbor moške podružnice družbe sv. Cirila in Metoda v Trstu«, *Edinost* (10. 2. 1892): 1–2; [Neznani avtor], »Različne vesti: Veliki ples 'Del. podp. društva'«, *Edinost* (10. 2. 1892): 3.

70 Prim. [Neznani avtor], »Domače vesti: Zadnji!!!«, *Edinost* (27. 12. 1898): 3; Odin, »Domače vesti: Je-li res ali ni res?«, *Edinost* (5. 1. 1899): 2; K–s, »Domače vesti: Tako torej!«, *Edinost* (13. 12. 1899): 3; [Neznani avtor], »Tržaške vesti: Zakaj nam ne dajo gledališč?«, *Edinost* (30. 1. 1901): 2; [Neznani avtor], »Tržaške vesti: Sram jih je!«, *Edinost* (1. 5. 1901): 2; [Neznani avtor], »Domače vesti: Dramatično društvo, vzdrami se!«, *Edinost* (13. 8. 1904): 3; [Neznani avtor], »Domače vesti: Po sedmih letih«, *Edinost* (31. 1. 1905): 2; [Neznani avtor], »Domače vesti: Za tržaškimi kamoristi so nastopili še bratci z Italije«, *Edinost* (10. 10. 1913): 2–3.

71 Slovanskemu pevskeemu društvu je 17. maja 1903 uspelo organizirati koncert v gledališču Fenice, kjer so izvedli pretežno slovanski program. Sodelovali so solistka Jarmila Gerbič, zborovodja Srečko Bartel in vojaški orkester 97. pehotnega polka pod vodstvom Petra Tepljja. Prim. [Neznani avtor], »Tržaške vesti: Koncert 'Slovanskega pevskega društva'«, *Edinost* (16. 5. 1903): 3; [Neznani avtor], »Tržaške vesti: Koncert 'Slovanskega pevskega društva'«, *Edinost* (18. 5. 1903): 2.

72 Mišljen je Enrico Salem, predsednik Rossettijevega gledališča. Prim. *Guida generale di Trieste, il Goriziano, l'Istria, Fiume e la Dalmazia* 5 (1898): 690.

73 [Neznani avtor], »Tržaške vesti: Klin s klinom«, *Edinost* (18. 5. 1903): 2.

Narodnega doma, na katero so bili izjemno ponosni, a prav ta ponos jih je verjetno opogumil, da se niso pustili »zafrkavati« v lastnem mestu, v katerem so se počutili že dovolj zapostavljene.

Naj zaključimo, da so bile tega leta spet na vrsti volitve, ki so tokrat imele posebno težo. Avstro-ogrsko cesarstvo je namreč uvedlo splošno (moško) volilno pravico, kar je za tržaške Slovane pomenilo novo priložnost, da potrdijo svojo prisotnost. Deset let po Nabergojevem volilnem porazu so 14. maja 1907 slavili zmago Otokarja Rybářja (1865–1927), ki je bil izvoljen v državni zbor. Tri mesece po izgredih v gledališču Teatro Filodrammatico je tako ponovno zadonela pesem *Hej, Slovani* – tokrat na Borznem trgu, »v srcu mesta tržaškega«. <sup>74</sup>

### »Noi siamo gente avvezza alle piccole cose«: *Madama Butterfly*, 1913

Podatki o predvideni izvedbi<sup>75</sup>

Delo: Giacomo Puccini, opera *Madama Butterfly* (prvič izvedena v Milanu, gledališče Teatro alla Scala, 17. februarja 1904)

Kraj in datum napovedane izvedbe: Narodni dom, 5. oktobra 1913 (prva slovenska izvedba v Trstu)

Zasedba: Judita Fritz (Čo Čo san), Marijan Dura (F. B. Pinkerton), Maša Plitzova (Suzuki), Robert Primožič (Sharpless), Mirko Polić (dirigent), Leon Dragutinović (režiser)

Leta 1904, ko se je Narodni dom pripravljal na odprtje, so slovanski umetniki v Avstriji postali tarče najrazličnejših izgredov. Na Dunaju je skupina nemških nacionalistov, ki naj bi jih po mnenju časopisa *Edinost* naščuval kontroverzni dunajski župan Karl Lueger, sredi marca vdrla v koncertno dvorano in prekinila nastop slavnega češkega violinista Jana Kubelíka. <sup>76</sup> Podobne nevšečnosti so v naslednjih mesecih beležili še v Linzu in Innsbrucku, kjer sta koncertirala češka violinista František Ondříček in Jaroslav Kocian. <sup>77</sup> Trst ni bil izjema, čeprav so bile nestrpnosti v primerjavi z omenjenimi incidenti precej mile:

74 [Neznani avtor], »Državnozbornske volitve: V Trstu in okolici«, *Edinost* (15. 5. 1907): 1.

75 Za *Madama Butterfly* nimamo zanesljivih podatkov glede izvajalcev, saj je škandal povsem zasenčil priprave na izvedbo. Imena smo črpali iz podlistka, v katerem je Slovensko gledališče leta 1913 predstavilo svoj novi operni ansambel, in kratke napovedi, ki je izšla le nekaj dni pred predvideno premiero. Naj omenimo, da se je samo baritonist Robert Primožič (1893–1943) rodil v Trstu, drugi pevci so bili doma na Hrvaškem (prva operna pevka Judita Fritz por. Kovač), Češkem (druga operna pevka in operetna subreta Maša Plitzova) in Poljskem (operni in operetni tenorist Marijan Dura). Prim. [Neznani avtor], »Podlistek: Pred otvoritvijo sezone slovenskega gledališča v Trstu«, *Edinost* (23. 9. 1913): 1; [Neznani avtor], »Slovensko gledališče v Trstu«, *Edinost* (3. 10. 1913): 4; Lida Debelli Turk, »Primožič, Robert (1893–1943)«, v *Slovenska biografija*, dostop 6. avgusta 2023, <http://www.slovenska-biografija.si>; Nataša Leverić Špoljarić, »Kovač, Dita (1891–1976)«, v *Hrvatski biografski leksikon*, dostop 7. avgusta 2023, <https://hbl.lzmk.hr/>.

76 [Neznani avtor], »Z bojišča v – Avstriji«, *Edinost* (17. 3. 1904): 2.

77 [Neznani avtor], »Nemška brutalnost proti umetnosti«, *Edinost* (2. 5. 1904): 1–2.

glasbeni kritik časopisa *L'Indipendente* Gian Giacomo Manzutto je na primer sestri Černecki po njenem koncertu v dvorani Schillerjevega društva označil za barbarki umetnosti (»due 'barbare' dell'arte«). Njegova ocena je pritegnila pozornost časopisa *Edinost*, ker je očitno izstopala med navdušenimi odzivi, ki so polnili lokalne časopise. Tako izvemo, da sta bili ruski umetnici po mnenju glasbenega kritika preveč eksotični (»troppo esotiche«), da bi ju tržaška (mišljena je italijanska) publika lahko sprejela.<sup>78</sup> Časopis *Edinost* je bil seveda ogorčen, vendar dogodku ni pripisal pretiranega pomena, ker je menil, da je Manzutto v resnici ščitil le svoje interese: v mestu, v katerem je dobro sklenjen posel obveljal nad vse, je bilo skoraj sprejemljivo, da je glasbeni kritik očrnil tuje umetnike, samo da bi lahko koval v zvezde svoje varovance. Sestrama Černecki, ki sta nastopili 4. decembra 1907, je namreč le nekaj tednov kasneje sledil slavni pianist Ferruccio Busoni, v bistvu domačin, saj je bila njegova mati Anna Weiss po rodu Tržačanka. Busonijeva »elitna« koncerta, ki sta se vršila 17. in 27. januarja 1908 v redutni dvorani Verdijevega gledališča, naj bi po mnenju *Edinosti* organiziral prav omenjeni Manzutto.<sup>79</sup>

Razvidno je torej, da so se nacionalistične težnje pogosto prekrivale z osebnimi interesi, vendar to še ne pomeni, da si je človek lahko oddahnil. Tržaški Slovani so se na primer odločili, da bo selitev v novo stavbo na Vojaškem trgu potekala postopoma in predvsem »brez vsacega pompa«, tako da so se v bistvu odpovedali uradnemu odprtju.<sup>80</sup> V naslednjih letih so poskrbeli, da so vsem omenjenim češkim in ruskim glasbenikom – z izjemo Kubelika – organizirali koncert v Narodnem domu.<sup>81</sup>

78 Prim. oceno koncerta Vere in Nadežde Černecki v Trstu: M. [Gian Giacomo Manzutto], »Teatri e concerti: Il Concerto delle sorelle Tschernetzki«, *L'Indipendente* (5. 12. 1907): 3.

79 Prim. [Neznani avtor], »Književnost in umetnost: Koncert sester Černecki«, *Edinost* (4. 12. 1907): 4; [Neznani avtor], »Književnost in umetnost: Koncert sester Černecki«, *Edinost* (5. 12. 1907): 4; [Neznani avtor], »Književnost in umetnost: Glasovi tržaških listov o koncertu sester Černecki«, *Edinost* (6. 12. 1907): 3; [Neznani avtor], »Dnevne vesti: 'Indipendentova' kritika o sestrah Černeckih«, *Edinost* (8. 12. 1907): 2; [Neznani avtor], »Concerto élite del celebre pianista Ferruccio Busoni«, koncertna sporeda za 17. in 27. januar 1908 (osebni arhiv).

80 [Neznani avtor], »Domače vesti: O našem 'Narodnem domu'«, *Edinost* (28. 10. 1904): 3. Prim. Sandi Volk, »Živiljenjski utrip Narodnega doma v dnevni kroniki«, v *Narodni dom v Trstu: 1904–1920*, ur. Marko Pozzetto, Marko Kravos, Cveta Stepančič, Jaro Mihelač in Andrej Furlan (Trst: Založba Devin, 1995), 83–84.

81 Češki violinist František Ondříček je v Narodnem domu nastopil najpogosteje, in sicer kar trikrat (1. aprila 1905 in 1906, 16. aprila 1910), sledil je njegov sonarodnjak Jaroslav Kocian (25. oktobra 1913 in 20. maja 1918), nato pa še ruski sestri Vera in Nadežda Černecki (7. decembra 1907). Prim. [Neznani avtor], »Domače vesti: Veliki koncert Ondříček«, *Edinost* (26. 3. 1905): 3; [Neznani avtor], »Književnost in umetnost: František Ondříček«, *Edinost* (22. 3. 1906): 3; [Neznani avtor], »Književnost in umetnost: Gregorčičev večer«, *Edinost* (7. 12. 1907): 3; [Neznani avtor], »Domače vesti: Vspored velikega orkestralnega koncerta«, *Edinost* (13. 4. 1910): 3; [Neznani avtor], »Domače vesti: Koncert Jaroslava Kociana v Trstu«, *Edinost* (23. 10. 1913): 2; [Neznani avtor], »Domače vesti: Spored Kocianovega koncerta«, *Edinost* (19. 5. 1918): 4.

Prvi koncert v Fabianijevi stavbi je bil na sporedu 10. decembra 1904, ko je Slovanska čitalnica priredila glasbeno druženje za svoje člane.<sup>82</sup> Nekaj dni kasneje sta sledila zborovska koncerta ruske skupine Nadine Slavjanski, ki sta slovesno otvorila koncertno delovanje Narodnega doma.<sup>83</sup> Prve sezone so bile skoraj izključno posvečene slovanski glasbi, znotraj katere so Čehi in Rusi predstavljali levji delež. Šele kasneje so izvajalci in organizatorji začeli vključevati tudi druge skladatelje, na kar je verjetno vplivalo delovanje Slovenskega gledališča (to je Dramatičnega društva, ki se je leta 1907 profesionaliziralo) in Glasbene matice (ustanovljene leta 1909 pod imenom Pevsko in glasbeno društvo v Trstu).<sup>84</sup>

Seveda ni izključeno, da so bili poslušalci tisti, ki so pritisnili na izvajalce in organizatorje. Že nekaj let po postavitvi Narodnega doma, s katerim so Slovenci in Hrvati dokončno potrdili svoj obstoj na tržaških tleh, so se začele širiti zahteve, naj slovanska skupnost izstopi iz svojega začrtanega kroga. O tem priča pismo iz leta 1910, v katerem se je neznani »ljubitelj glasbe« obrnil na uredništvo *Edinosti*. V njem je zaprosil, naj se vsaj na koncertih v središču mesta izvajajo tudi neslovanski avtorji, saj so bile zadnja desetletja na sporedu skladbe »navadno in skoraj izključno iz 'Prodane neveste', 'Slovanske uverture', 'Venčka narodnih pesmi', 'Nikole Šubića Zrinjskega', 'Mladih vojakov' in s tem smo tudi pri koncu.«<sup>85</sup> Lahko si predstavljamo, da nepodpisana prošnja ni bila zgolj glas vpijočega v puščavi: omikana slovanska publika, ki je živela sredi mednarodnega vrveža tržaškega pristanišča, si je gotovo želela, da bi na koncertih prisluhnila tudi novim ali priljubljenim skladbam, ne glede na njihov narodnostni predznak. Spodnji odlomek jasno dokazuje, kako sta se med poslušalci vedno bolj uveljavljala kriterija mednarodnosti in umetniške lepote:

*Jaz ne morem razumeti, zakaj se na raznih vabilih in plakatih vedno in konsekvntno povdarja, da se bodo igrale izključno slovanske skladbe. Jaz ne vem, kaj se hoče doseči s tem? Ako se to dela v svrbo reklame, se meni tako sredstvo ne zdi ravno primerno. Morda se hoče s tem apelirati na narodni čut obiskovalcev. Dobro! Prav je, da gojimo v prvi vrsti lastno slovansko glasbo, a gotovo ni prav, da se proti tuji, neslovanski glasbi hočemo obdajati s kitajskim zidom! Umetnost je mednarodna. Ako nikjer ne priznavamo pojma mednarodnosti, ga moramo priznavati na tem polju.*

*V včerajšnji in predvčerajšnji »Edinosti« čitamo, da bo na otvoritveni predstavi v našem gledališču igrala vojaška godba izključno slovanske skladbe, kakor da bi vojaška godba napravila smrten greh, ako bi igrala kaj neslovanskega poleg slovanskih skladb.*<sup>86</sup>

82 [Neznani avtor], »Domače vesti: 'Slovanska Čitalnica' v Trstu«, *Edinost* (9. 12. 1904): 2.

83 [Neznani avtor], »Dva velika koncerta ruskega narodnega vokalnega zbora Nadjezde Slavjanske«, *Edinost* (14. 12. 1904): 3.

84 Prim. Pavle Merku, »Glasba med domoljubjem in ambicijami«, v *Narodni dom v Trstu: 1904–1920*, ur. Marko Pozzetto, Marko Kravos, Cveta Stepančič, Jaro Mihelač in Andrej Furlan (Trst: Založba Devin, 1995), 69–71; Volk, »Življenjski utrip«, 83–84.

85 Ljubitelj glasbe, »Književnost in umetnost: Poglavje o slovanski glasbi«, *Edinost* (3. 10. 1910): 3.

86 Nejasno je, na kateri koncert se nanaša anonimni pisec, saj omenjeni številki *Edinosti* ne napovedujeta nobenega otvoritvenega koncerta s slovansko glasbo. Domnevno je med nastankom pisma in njegovo

*Zame vsaj ne leži v tem povdarjanju nikake reklamne privlačnosti. Narobe. Zelo bi me veselilo, ako bi na predstavah v našem gledališču čul kak potpourri iz »Carmen«, ali »Madame Butterfly« ali »Tosca«, ali iz nemške glasbene literature itd. –*

*Saj je našim širšim krogom neslovanska glasba še bolj tuja in neznana. Moj nasvet bi bil torej ta: gojimo na naših prireditvah v prvi vrsti slovansko glasbo, a poleg tega tudi dobro neslovansko!! Ne postavljajmo se na ozkosrčno stališče s tem, da izključujemo vse, kar ni slovanskega, a je vendar lepo. Ne pozablajmo na splošno priznani princip v mednarodnosti umetnosti in kulture!*

*To je moje mnenje: ako ima kdo drugo – svobodno mu.<sup>87</sup>*

Prošnja neznanega ljubitelja glasbe je bila kmalu uslišana. Dve leti kasneje je Telovadno društvo Sokol priredilo dva družabna večera, na katerih so zazvene Bizetove in Puccinijeve skladbe: 16. marca 1912 je vojaški orkester 4. bosansko-hercegovskega pehotnega polka zaigral fantazijo z melodijami iz opere *Madama Butterfly* (1904), na tradicionalnem miklavževanju 7. decembra 1912 pa je vojaški orkester 32. pehotnega polka izvedel še priljubljene glasbene motive iz opere *Tosca*. V sklopu istega večera je sopranistka Rezika Thaler ob klavirski spremljavi Mirka Polića zapela še Micaëlino arijo iz Bizetove opere *Carmen* in romanco iz Puccinijeve opere *Madama Butterfly*.<sup>88</sup>

Sokolova nastopa sta prvi dokaz, da se je Slovensko gledališče počasi usmerjalo v oblikovanje redne operne sezone. Leta 1910 je njegovo umetniško vodstvo prevzel hrvaški igralec in režiser Leon Dragutinović (1873–1917), ki se je takoj povezal z mladim tržaškim dirigentom Mirkom Polićem, da bi okreplil glasbeno-gledališko ponudbo. Med letoma 1910 in 1913 sta s skupnimi močmi uprizorila naslednje operete iz pretežno nemškega, a tudi francoskega in slovenskega repertoarja:

1. **Hervé** (Florimond Ronger), *Mam'zelle Nitouche* (premiera 25. decembra 1910);
2. **Oscar Straus**, *Valčkov čar* (*Ein Walzertraum*, premieri 2. februarja 1911 in 5. decembra 1912);
3. **Robert Planquette**, *Korneviljski zvonovi* (*Les cloches de Corneville*, premiera 2. aprila 1911);
4. **Carl Zeller**, *Ptičar* (*Der Vogelhändler*, premiera 9. novembra 1911);

objavo preteklo nekaj časa, saj so bili izključno »slovanski« večeri (češki, ruski in podobno) značilni za prva leta delovanja Narodnega doma, prim. Merku, »Glasba med domoljubjem in ambicijami«, 69.

87 Ljubitelj glasbe, »Književnost in umetnost: Poglavje o slovanski glasbi«, *Edinost* (3. 10. 1910): 4.

88 Prim. [Neznani avtor], »Domače vesti: Telovadno društvo 'Sokol' v Trstu«, *Edinost* (15. 3. 1912): 3; [Neznani avtor], »Domače vesti: 'Miklavžev večer Trž. Sokola'«, *Edinost* (5. 12. 1912): 3; [Neznani avtor], »Domače vesti: Sokolov Miklavžev večer«, *Edinost* (9. 12. 1912): 3.

Mirko Polić (1890–1951) je glasbeno debitiral leta 1909, ko mu je bilo šele devetnajst let, in sicer v Hahnovi burki s petjem *Čevljar baron* (*Er ist Baron*). Slovensko gledališče jo je uprizorilo 6. januarja 1909, da bi proslavilo svojo stoto predstavo od ustanovitve Dramatičnega društva leta 1902. Ob tej priložnosti je mladi glasbenik vodil zbor šentjakobske čitalnice. Prim. [Neznani avtor], »Podlistek: Ob 100. predstavi slov. gledališča v Trstu«, *Edinost* (6. 1. 1909): 1; V. B., »Naše gledališče«, *Edinost* (8. 1. 1909): 3.

5. **Edmond Audran, *Punčka*** (*La poupée*, premiera 25. decembra 1911);
6. **Viktor Parma, *Caričine Amaconke*** (premiera 28. januarja 1912);
7. **Emmerich Kálmán, *Jesenski manevri*** (*Ein Herbstmanöver*, premiera 29. februarja 1912);
8. **Franz Lehár, *Grof Luksemburški*** (*Der Graf von Luxemburg*, premiera 7. aprila 1912);
9. **Johann Strauss ml., *Cigan baron*** (*Der Zigeunerbaron*, premiera 20. oktobra 1912);
10. **Leo Fall, *Ločena žena*** (*Die geschiedene Frau*, premiera 14. novembra 1912);
11. **Jean Gilbert, *Čednostna Suzana*** (*Die keusche Susanne*, premiera 16. januarja 1913);
12. **Leo Fall, *Dolarska princesa*** (*Die Dollarprinzessin*, premiera 9. marca 1913);
13. **Jacques Offenbach, *Lepa Helena*** (*La belle Hélène*, premiera 24. marca 1913);
14. **Georg Jarno, *Logarjeva Krista*** (*Die Försterchristl*, premiera 23. oktobra 1913).<sup>89</sup>

Iz seznama je razvidno, da je Slovensko gledališče želelo prestopiti prag Narodnega doma in se obrniti tudi na širše občinstvo. Temu primerno sta se Dragutinović in Polić odločila, da se v sezoni 1912/1913 preizkusita še v operi. Umetnika se pri tem nista želela prenačiti, zato sta se najprej lotila tistih del, ki so jih v slovanskem okolju že poznali in izvajali: 22. decembra 1912 je bila tako uprizorjena zgodovinsko obarvana opera *Nikola Šubić Zrinjski*, ki jo je hrvaški skladatelj Ivan Zajc komponiral leta 1876, sledila je Parmova operna enodejanka *Ksenija* (premiera 9. februarja 1913), nato pa še Smetanova komična opera *Prodana nevesta* (premiera 13. aprila 1913).<sup>90</sup>

Med omenjenimi deli je predstavljala poustvarjalni presežek opera *Prodana nevesta* (1866), saj se je prvič zgodilo, da je italijanski tisk poročal o glas-

89 Prim. Ciril Cvetko, *Mirko Polić: Dirigent in skladatelj* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995), 165; »Repertoar Slovenskega gledališča«, v *Narodni dom v Trstu: 1904–1920*, ur. Marko Pozzetto, Marko Kravos, Cveta Stepančič, Jaro Mihelač in Andrej Furlan (Trst: Založba Devin, 1995), 126–127; Bogomila Kravos, *Un teatro per la città: Breve storia del Teatro sloveno di Trieste dal 1850 al 2000* (Trieste: Slovenski raziskovalni inštitut, Slovensko stalno gledališče; Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2015), 44–50. Vsi sezname omenjajo tudi opereto *Gejša* (*The Geisha*, 1896) Sidneya Jonesa, vendar v časopisu *Edinost* ni bilo mogoče zaslediti točnega datuma premiere. Jonesovo opereto so vsekakor uprizorili, ker sta bili njeni reprizi na sporedu 6. in 11. januarja 1914. Prim. [Neznani avtor], »Slovensko gledališče v Trstu«, *Edinost* (6. 1. 1914): 2; [Neznani avtor], »Slovensko gledališče v Trstu«, *Edinost* (8. in 10. 1. 1914): 3.

90 Prim. Leon Dragutinović, »Podlistek: Nikola Šubić Zrinjski«, *Edinost* (22. 12. 1912): 2; –r., »Slovensko gledališče«, *Edinost* (24. 12. 1912): 3; –r., »Slovensko gledališče«, *Edinost* (25. 12. 1912): 7–8; Leon Dragutinović, »Podlistek: Ksenija«, *Edinost* (9. 2. 1913): 2–3; –r., »Slovensko gledališče«, *Edinost* (10. 2. 1913): 3.

beno-gledališki predstavi v Narodnem domu. Slovensko gledališče je pri tem pokazalo nenavadno odprtost: časopis *L'Arte* namreč potrjuje, da so italijanski novinarji prejeli prijazno povabilo na operno premiero, in lahko si predstavljamo, da so se nekateri odzvali iz gole radovednosti, saj je šlo za prvo celovito izvedbo tega Smetanovega dela v Trstu. O premieri v Narodnem domu sta tako poročala tržaška časopisa *L'Osservatore triestino* in *L'Arte*:<sup>91</sup>

*»La sposa venduta« a Trieste. Iersera nella sala teatrale del »Narodni Dom« si rappresentò l'opera comica »La sposa venduta« di Federico Smetana.*

*Il geniale musicista boemo, del quale gli amatori della buona musica conoscono parecchie pagine sinfoniche e brani delle opere »Libussa«, »Dalibor« e »Sposa venduta« si è affermato in quest'ultima con una straordinaria ricchezza di ispirazione spontanea, individuale e di nobilissimo metallo.*

*A cominciare dalla bella »ouverture« il canto e l'orchestra svolgono una ininterrotta serie di melodie gareggianti fra loro in freschezza, profondità di sentimento, espressione appropriata e purezza di linee. Cori, duetti, terzetti, romanze, arie e infine il celebre sestetto del terzo atto sono altrettante gemme. V'ha di più nell'orchestra una caratterizzazione spicata che talvolta ricorda l'autore del »Boris«, tale altra precorre lo Charpentier della »Luisa«.*

*Il commento strumentale sgorga, a parte qualche spezzatura per il taglio dei pezzi, senza soluzione di continuità ed è di rara efficacia sia nel giocoso che attinge alle fonti più pure, sia nel lirico, dove lo Smetana rivela particolarmente il suo genio.*

*L'esecuzione dell'opera era affidata alla prima donna signorina Richter, al tenore Harfner Karas e al basso Križai [sic] che cantavano in boemo, nonchè a coristi ed artisti sloveni di qui e di Lubiana, quali il Požar, la Toplak, l'Odžić, la Lepuš, lo Svagelj, il Dragutinović, la Krešević e il Dobčnik; direttore di scena era il signor Leone Dragutinović; concertatore e direttore d'orchestra era il maestro Mirko Polić.*

*Le condizioni della sala quanto a spazio ed acustica sono poco propizie a uno spettacolo d'opera, ma tuttavia e per la disciplina e per l'affiatamento la rappresentazione si svolse in modo lodevolissimo. Il migliore elemento è la Richter che ha una voce di rara freschezza e canta e declama egregiamente; l'assecondano con lode il tenore Harfner Karas che ha una bella mezzavoce, il basso Križai [sic], non tanto ricco di mezzi vocali, quanto di tutte le altre risorser; ottimo lo Svagelj nella parte dello »scemo« e buoni tutti gli altri e il coro.*

*La rappresentazione trascorse fra continui applausi ed evocazioni e si volle anche la replica di un duetto.*

*Alla fine dell'opera quasi tutti gli artisti e il maestro Polić furono richiamati alla ribalta una decina di volte.*

*L'opera dello Smetana, conosciuta anche in Italia dove si diede qualche anno fa, si replicherà domenica prossima.<sup>92</sup>*

91 Časopis *Edinost* omenja, da je o predstavi poročal tudi časopis *Corriere Adriatico*, ki je v Trstu izhajal med letoma 1910 in 1914. Knjižnica Mestnih zgodovinskih in umetnostnih muzejev hrani samo eno številko iz leta 1913, datirano 12. junij 1913, posledično ne vsebuje omenjene glasbene ocene. Prim. [Neznani avtor], »Slovensko gledališče: Intendantovo poročilo na XI. občnem zboru Dramatičnega društva«, *Edinost* (20. 7. 1913): 8.

92 Časopis *Edinost* je prevedel le nekaj odlomkov, ki jih v ležečem tisku navajamo v dopolnjenem prevodu: »Prodana nevesta v Trstu. Sinoči so v gledališki dvorani Narodnega doma uprizorili komično opero *Prodana nevesta* Bedricha Smetane. Genialni češki glasbenik, ki ga ljubitelji dobre glasbe poznajo po številnih simfoničnih delih in operah *Libuše*, *Dalibor* in *Prodana nevesta*, se je v



»*La sposa venduta*« di Smetana. – *Gentilmente invitati, abbiamo assistito nella sala teatrale slava ad una ottima edizione della opera comica La sposa venduta, del celebrato compositore boemo Federico Smetana, e possiamo ben affermare con compiacenza che lo spartito del geniale musicista, per la ricca vena melodica e la soavissima nostalgica bellezza è stato degnamente eseguito, imponendosi all'attenzione e all'ammirazione dell'uditorio. Sul piccolo palcoscenico, la preparazione e l'effetto dei vari quadri nel movimento delle masse e nelle disposizioni dei gruppi, specie nell'episodio dei saltimbanchi, apparvero ispirati ad un puro ed alto sentimento artistico e curati con buon gusto. In tutto infine si è rilevato l'intuito felice d'una direzione artistica valorosa e sincera. Come abbiamo già accennato, l'opera di stile giocoso, dall'istrumentale cristallino, moderno nella ideazione ma non appesantito da una sonorità eccessiva, avvivato da una collana rutilante di gemme melodiche, piacque superlativamente. L'esecuzione perfetta contribuì al magnifico esito. L'orchestra valente e disciplinata sotto la sicura bacchetta del m.o Mirko Polić, diede il miglior rilievo al commento musicale. Sul palcoscenico il primato nella lode aspetta alla Richter, cantatrice di vero valore, e che fece ampio sfoggio delle sue magnifiche qualità vocali, coadiuvata ottimamente dal tenore Harfner Karas e dal basso Krizai [sic], artista disinvolto e divertente e dotato di voce voluminosa. Degni di lode tutti gli altri, ed in specie lo Svagelj nella difficile parte dello scemo-balbuziente. Speciale encomio infine all'infaticabile Leone Dragutinovic, che guidato da raro senso d'arte, ebbe a curare il perfetto andamento dello spettacolo lirico.*<sup>93</sup>

slednji izkazal z izrednim bogastvom spontane inspiracije individualnega in najplemenitejšega kova. Petje in orkester vsebutaj neprekinjen tok melodij, ki med seboj tekmujejo v svežini, globokem občutju, primernem izrazu in čistih linijah, in to že od lepe uverture dalje. Tudi zbori, dueti, terceti, romance, arije in končno slavni sekstet v tretjem dejanju so pravi biseri. V orkestru je poleg tega prisotna izrazita karakterizacija, ki včasih spominja na skladatelja *Borisa Godunova*, spet drugič pa napoveduje Charpentierja v operi *Louise*. Instrumentalna spremljava se odvija neprekinjeno, razen pri nekaterih točkah, kjer se prilega obliki skladbe, in je zelo učinkovita tako v komičnih prizorih, kjer se napaja pri najčistejših virih, kot v liričnih, v katerih se Smetana še najbolj odlikuje. Opero so izvedli prva operna pevka gospodična [Jana] Richter, tenorist [Anton] Harfner Karas in basist [Josip] Krizaj, ki so peli v češčini, nato še slovenski pevci in igralci iz Trsta in Ljubljane, kot so [Anton] Požar, [Evelina] Toplak, [Milan] Odžič, [Štefanija] Lepuš, [Svagej], [Leon] Dragutinovič, Krečević in Dobčnik. Režiser je bil gospod Leon Dragutinovič, dirigent pa maestro Mirko Polić. *Dvorana pa ni [sic] niti glede na prostor niti na akustiko ni najugodnejša za uprizoritev opere, a vzhlic temu je vprizoritev i glede na disciplino i skupno igro uspela najhvalevrednejše.* Richterjeva je najbolj izstopala, saj je njen glas nenavadno svež, zelo dobro pa tudi poje in deklamira. Pohvalno sta jo spremljala tenorist Harfner Karas, ki lepo izkorišča svoj mezzavoice, in basist Krizaj, ki ne blesti toliko po pevskih kot pa po drugih sposobnostih. Svagej je bil odličen v vlogi bebca, izkazali so se tudi ostali nastopajoči in zbor. *Predstava se je vršila ob neprestanem odobravanju in pozivi in zahtevala se je tudi ponovitev nekega dueta. Ob koncu opere so bili skoraj vsi igralci in maestro Polić poklicani na oder kakih desetkrat. Smetanova opera, ki jo poznajo tudi v Italiji, kjer jo pojo že nekaj let, se ponovi prihodnjo nedeljo.*« Prim. nepodpisana ocena prve tržaške izvedbe opere *Prodana nevesta* Bedřicha Smetane: [Neznani avtor], »Cronaca: 'La sposa venduta' a Trieste«, *L'Osservatore triestino* (14. 4. 1913): 2; [Neznani avtor], »Domače vesti: 'Osservatore' o 'Prodani nevesti'«, *Edinost* (15. 4. 1913): 2. Glede imen izvajalcev, prim. Leon Dragutinovič, »Podlistek: Slovensko gledališče v Trstu«, *Edinost* (5. 9. 1912): 2; [Neznani avtor], »Ljubljanske novice: Slovensko gledališče v Ljubljani«, *Slovenec* (17. 9. 1912): 3–4; [Neznani avtor], »Prosveta: Slovensko gledališče v Ljubljani«, *Slovenski narod* (17. 9. 1912): 4–5; [Neznani avtor], »Domače vesti: Operni pevec g. Josip Krizaj«, *Edinost* (27. 4. 1913): 2; [Neznani avtor], »Slovensko gledališče v Trstu«, *Edinost* (18. 9. 1913): 3.

93 Navajamo slovenski prevod, ki ga je časopis *Edinost* v celoti objavil le nekaj dni kasneje: »Vljudno povabljeni smo prisostvovali v slovenski gledališki dvorani jako dobri uprizoritvi komične opere 'Prodane neveste', dela slovitega češkega skladatelja Friderika Smetane in moremo z zadovoljstvom konstatirati, da se je delo genijalnega glasbenika s svojo bogato melodično žilo in najslajšo

Obe glasbeni oceni, ki ju je časopis *Edinost* deloma navedel v slovenskem prevodu, sta se pohvalno izrazili glede natančne in disciplinirane izvedbe. *Osservatore* je bil sicer nekoliko kritičen do akustike in premajhne dvorane. Tudi *Edinost* je opozorila na nekatere pomanjkljivosti, kot so na primer nepopolna orkestralna zasedba, nekatere izvajalske netočnosti in predvsem slaba akustika, vendar je obenem izpostavila dirigenta Mirka Polića in mu pripisala največjo zaslug za uspeh.<sup>94</sup> Izid je bil torej še kar spodbuden, tako da je slovenski časopis ponosno izjavil, da se »na pragu romanske kulture [...] pojavlja nova, mlajša slovanska umetnost, ki se jej klanjajo tudi drugorodci.«<sup>95</sup>

Izjava je bila mogoče nekoliko prenačljiva, a tak je bil zanos tržaških Slovanov (o tem je leta 1909 pisal celo Scipio Slataper, ko je v članku za revijo *La Voce* opozoril tržaške Italijane, da bi se lahko zgledovali po svojih someščanih),<sup>96</sup> da so že septembra 1913 objavili novico o novem opernem ansamblu. Napovedana sezona se je tokrat dotaknila tudi italijanskega repertoarja, saj je poleg Moniuszkove opere *Halka* (1848) in Smetanove opere *Poljub* (*Hubička*, 1876), Webrove romantične opere *Čarostrelec* (*Der Freischütz*, 1821) in Goldmarkove opere *Cvrček za ognjiščem* (*Das Heimchen am Herd*, 1895), predvidevala še Verdijevo *Traviato* (1853) in Puccinijevo *Madama Butterfly* (1904).<sup>97</sup> Slednja je bila tudi prva opera na sporedu, premiera pa je bila napovedana že za naslednji mesec, 5. oktobra 1913.

Na tem mestu se je vredno vprašati, zakaj se je gledališko vodstvo odločilo prav za to Puccinijevo delo. Težko si namreč predstavljamo, da bi mlademu opernemu ansamblu (izvajalci so bili stari približno dvajset let in večinoma neizkušeni) uspelo pripraviti tako zahtevno opero v tako kratkem času. Če

---

domotožno lepoto izvajalo dostojno ob napeti pazljivosti in občudovanju poslušalstva. Na malem odru se je izkazala priprava in učinek raznih slik v kretnjah ansambla in v razporedbi skupin, zlasti v nastopu komedijantov, kot navdahnjena s čistim in globokim umetniškim čutom in urejena z dobrim ukusom. V vsem se je končno kazala srečna roka izbornega in res umetniškega vodstva. Kakor smo že omenili, je opera šaljivega značaja s svojo kristalno čisto glasbo, moderno v zamisli, a ne preobremenjeno z ekusivno sonornostjo, oživiljeno z blestečim nizom melodičnih biserov, ugajala kar najboljše. Dovršena izvedba je prispevala svoje k sijajnemu uspehu. Vrli in disciplinirani orkester je pod sigurno taktirko kapelnika Mirka Polića podal najboljši [*sic*] muzikalni komentar. Na odru gre v prvi vrsti priznanje Richterjevi, pevki resnične vrednosti, ki je razvila obsežno bogastvo svojih sijajnih glasovnih zmognosti, v čemer sta jo podpirala kar najbolje tenor Harfner-Karas in bas Križaj, neprisiljen in zabaven igralec, obdarjen z voluminoznim glasom. Hvale vredni so vsi ostali in posebej Švagelj v težki uloži jecljajočega bebca. Posebno priznanje gre končno neutrudnemu Leonu Dragutinoviču, ki je z redkim umetniškim čutom vodil dovršeno vpriporitev opere.« Prim. nepodpisano oceno prve tržaške izvedbe opere *Prodana nevesta* Bedřicha Smetane: [Neznani avtor], »Gazzettino di Trieste: 'La sposa venduta' di Smetana«, *L'Arte* (30. 4. 1913): 2; [Neznani avtor], »Domače vesti: 'L'Arte' o našem gledališču«, *Edinost* (9. 5. 1913): 2–3.

94 Prim. –r., »Slovensko gledališče«, *Edinost* (14. 4. 1913): 4; [Neznani avtor], »Slovensko gledališče«, *Edinost* (30. 4. 1913): 3; –r., »Slovensko gledališče: Častni večer kapelnika g. Mirka Polića«, *Edinost* (1. 5. 1913): 4.

95 [Neznani avtor], »Slovensko gledališče«, *Edinost* (23. 4. 1913): 3.

96 Gl. Slataperjev članek »La vita dello spirito« v Slataper, *Lettere triestine*, 53–66.

97 Prim. [Neznani avtor], »Slovensko gledališče v Trstu«, *Edinost* (18. 9. 1913): 3; [Neznani avtor], »Podlistek: Pred otvoritvijo sezone slovenskega gledališča v Trstu«, *Edinost* (23. 9. 1913): 1.

pomislimo, da je pri tem sodeloval vojaški orkester 4. bosansko-hercegovskega pehotnega polka, za katerega vemo, da že za *Prodano nevesto* ni premogel vseh glasbil,<sup>98</sup> se res poraja vprašanje, kako je Slovensko gledališče lahko računalo na Ricordijevo dovoljenje.

Zataknilo se je namreč že med pogajanji za partituro, ki bi jo morala poslati milanska založba Ricordi. Sočasni časopisni članki, ki jih v nadaljevanju le povzemamo, namreč omenjajo, da se je Slovensko gledališče na začetku septembra (torej zgolj mesec dni pred premiero) obrnilo na gospoda Giovannija Simonettija, direktorja časopisa *L'Arte*, če bi lahko povprašal po partiturah oper *Madama Butterfly* in *Traviata* v slovenskem jeziku. Ricordijev posrednik v Trstu je bil tržaški založnik Carlo Schmidl, ki je 23. septembra 1913 pisno sporočil Simonettiju, da je milanska založba prošnjo zavrnila. Pri tem navaja motivacijo, ki zveni precej dvoumno. Stavek »per precedenti impegni, non poteva prender atto della richiesta« (zaradi predhodnih obveznosti ni mogla ustreči prošnji) se namreč lahko interpretira na dva načina: 1) da je bila najpomembnejša italijanska založba preveč zaposlena, da bi se ukvarjala s prošnjo malega gledališča; ali 2) da trenutno ni mogla izročiti partiture, ker jo je že nekemu obljubila.<sup>99</sup> Pravega odgovora ne poznamo, saj se korespondenca med Simonettijem, Schmidlom in Ricordijem v Trstu ni ohranila, zato nam ne preostane drugega, kot da se opiramo na pristransko poročanje tržaških časopisov.

Iz vsega tega vsekakor sledi, da Slovensko gledališče konec septembra še ni imelo dovoljenja, da bi uprizorilo Puccinijevo opero. Deset dni pred premiero sta se k Schmidlu zato podala neimenovan gospod, za katerega lahko samo domnevamo, da je bil Leon Dragutinović, saj se je predstavil kot vodja Dramatičnega društva (»uno che si presentò per direttore della Società teatrale slovena«), in neimenovana gospa iz gledališkega odbora Narodnega doma (»una signora, la quale disse che faceva parte del comitato del teatro del 'Narodni Dom'«).<sup>100</sup> Oba sta dobila zagotovilo, da bosta obveščena, če si bo založba premislila. Dragutinović naj bi takrat izrazil sum, da naj bi dovoljenja ne izdali iz političnih razlogov. Po vsej verjetnosti je tej izjavi sledila ostra izmenjava mnenj, saj je *Edinost* že v prvem članku o »kulturnem škandalu« prepričano

98 Neznani novinar je po premieri *Prodane neveste* podal naslednje mnenje o orkestru: »Ouvertura, ki v vsej svoji zgradbi kaže velikega mojstra, nas je zagotovila, da je orkester popolnoma na svojem mestu. Vršil je svojo nalogo prav častno ne le v ouverturi, temveč vseskoz. Diskretnost orkestra je omogočila, da so v kljub neakustičnosti naše gledališke dvorane prišle do veljave vse finese pevskega izvajanja. Seveda pa bi bil uspeh gotovo še popolnejši, ko bi se orkester še primerno popolnil z nekaterimi manjkajočimi instrumenti in tudi sploh ter tako pridobil na vsebini.« Glasbena ocena v *Edinosti* je že leta 1911 omenila, da je vojaški orkester 97. pehotnega polka pogrešal angleški rog, harfo in klavir, tako da so nekatere skladbe morali prirediti. Prim. M. [Josip Mandić?], »Akademija v proslavo 50-letnice 'Slov. Čitalnice' v Trstu (dne 4. 3. 1911)«, *Edinost* (7. 3. 1911): 2; -r., »Slovensko gledališče«, *Edinost* (14. 4. 1913): 4.

99 [Neznani avtor], »Metuljček«, *Il Piccolo* (8. 10. 1913): 2.

100 Prav tam.

trdila, da so opero prepovedali, ker se v italijanskem Trstu ne sme izvajati italijanske opere v slovenščini.<sup>101</sup> Sporna motivacija pa ni zaustavila Slovenskega gledališča, ki je v naslednjih dneh začelo reklamirati opero neznanega avtorja z naslovom *Metuljček*.<sup>102</sup> Na tej točki je posegel Schmidlov pooblaščenec Ario Tribel,<sup>103</sup> ki je zadevo prijavil policiji in tako preprečil premiero. *Piccolo* še dodaja, da naj bi med preiskavo odkrili, kako so opero vadili s pomočjo klavirskega izvlečka, kateremu so dodali slovenski prevod libreta.<sup>104</sup>

V naslednjih dneh je časopis *Edinost* zaradi prepovedi zagnal vik in krik. V številnih in prekomerno dolgih člankih je skušal na vse načine braniti Slovensko gledališče, tako da se je skliceval na laskavi oceni italijanskih časopisov o njegovem delovanju, obenem pa skušal dokazati, da je ta »kulturni škandal« le ponoven dokaz o italijanski mržnji do Slovanov. Italijanska časopisa *Il Piccolo* in *L'Indipendente* nista ravnala nič bolje, saj sta le izzivala slovenski časopis in se posmehovala mali dvorani v Narodnem domu.<sup>105</sup> Med tržaškimi časopisi se je torej vnel pravi boj, ki je imel dolgoročne posledice: slovenski (*Dan*, *Slovenec*, *Slovenski narod*, *Zarja*), hrvaški (*Nаша sloga*, *Hrvat*), češki (*Národní listy*) in nemški časopisi (*Agramer Tagblatt*, *Südslavische Rundschau*) so stopili v bran *Edinosti*,<sup>106</sup> glasbena prepoved je pridobila poteze diplomatskega incidenta in na začetku decembra 1913 so iz Dubrovnika sporočili, da je zaradi gostovanja italijanske operne skupine prišlo do nasilnih izgrediv, na katerih so demonstranti kričali »Dol z Ricordijem« in »Živel jugoslovanski Trst!«.<sup>107</sup>

Glasbena prepoved je tako neusmiljeno razkrila razpoke, ki so se iz Trsta širile po vsem avstro-ogrskem cesarstvu. Dogodek sam po sebi si namreč ni

101 r., »Domače vesti: Kulturni škandal«, *Edinost* (5. 10. 1913): 2. Prim. [Neznani avtor], »Slovensko gledališče v Trstu«, *Edinost* (5. 10. 1913): 10–11; [Neznani avtor], »Domače vesti: Kulturni škandal«, *Edinost* (6. 10. 1913): 3.

102 [Neznani avtor], »Slovensko gledališče v Trstu«, *Edinost* (3. 10. 1913): 4. Napoved so brez sprememb objavili tudi naslednjega dne, gl. [Neznani avtor], »Slovensko gledališče v Trstu«, *Edinost* (4. 10. 1913): 3.

103 Prim. *Guida generale* 21 (1914), 339.

104 Prim. [Neznani avtor], »Metuljček«, *Il Piccolo* (8. 10. 1913): 2.

105 Prim. [Neznani avtor], »Domače vesti: Kulturni škandal«, *Edinost* (6. 10. 1913): 3; [Neznani avtor], »Madame Butterfly' mancata al Narodni-Dom«, *L'Indipendente* (7. 10. 1913): 2; [Neznani avtor], »Domače vesti: Naravnost v živo«, *Edinost* (8. 10. 1913): 2; [Neznani avtor], »Metuljček«, *Il Piccolo* (8. 10. 1913): 2; [Neznani avtor], »Domače vesti: Še o kulturnem škandalu«, *Edinost* (10. 10. 1913): 2; [Neznani avtor], »Sfarfallata slava«, *Il Piccolo* (11. 10. 1913): 2; [Neznani avtor], »L'impedita slavizzazione di 'Mad. Butterfly'«, *Il Piccolo* (11. 10. 1913): 2; [Neznani avtor], »Odmevi afere Butterfly«, *Edinost* (12. 10. 1913): 1.

106 Prim. [Neznani avtor], »Afera 'Butterfly'«, *Edinost* (10. 10. 1913): 1–2; [Neznani avtor], »Domače vesti: Še o kulturnem škandalu«, *Edinost* (10. 10. 1913): 2; [Neznani avtor], »Odmevi afere Butterfly«, *Edinost* (12. 10. 1913): 1; [Neznani avtor], »Odmevi afere Butterfly«, *Edinost* (14. 10. 1913): 2.

107 Prim. [Neznani avtor], »Ultima ora: Dimostrazioni a Ragusa contro una compagnia italiana«, *Il Piccolo della sera* (2. 12. 1913): 6; [Neznani avtor], »Brzozjavne vesti: Revanša za Trst v Dubrovniku«, *Edinost* (2. 12. 1913): 1; [Neznani avtor], »Domače vesti: Odmevi afere Butterfly«, *Edinost* (3. 12. 1913): 2.

zaslužil take pozornosti: založba Ricordi zelo verjetno ni zaupala malemu gledališču, ki je komaj začelo delovati in ni razpolagalo niti z lastnim orkestrom. Dvorana Narodnega doma je bila dejansko pretesna: na podlagi rekonstrukcije arhitekta Marka Pozzetta je parter premogel 350 sedežev, galerija pa samo 80.<sup>108</sup> Po svoji velikosti se torej še zdaleč ni mogla kosati z mestnimi gledališči, kjer so redno uprizarjali opere in operete: Verdijevo gledališče je okrog leta 1913 lahko gostilo 2000 gledalcev, gledališče Fenice 2400, Rossettijevo gledališče pa skoraj 5000 gledalcev. V tako majhne dvorane so prej spadali komorni koncerti, kot dokazuje dvorana Schillerjevega društva, ki je lahko sprejela med 424 in 640 poslušalcev.<sup>109</sup> Nič čudnega torej, da so celo v slovanskih krogih začeli razmišljati o postavitvi novega gledališča. Okrog leta 1913 so celo pripravili načrte, vendar je zamisel ostala na papirju, ker je medtem izbruhnila prva svetovna vojna.<sup>110</sup>

Dogodek je vsekakor imel resne posledice za Slovensko gledališče. Nekaj let kasneje, ko se je želela pokloniti skladatelju Giacomu Pucciniju ob njegovi smrti, je *Edinost* priznala, da sta si nakano o »alternativni« operi *Metuljček* izmislila Leon Dragutinović in Mirko Polić.<sup>111</sup> Sodelavca sta pred koncem leta 1913 pripravila še premieri operete *Logarjeva Krista* (23. oktobra 1913) in opere *Čarostrelec* (9. novembra 1913). Januarja 1914 sta dobila odpoved, medtem ko je bil operni ansambel razpuščen. Razlogi niso povsem jasni, menda je na odločitev vplival finančni deficit, o katerem so poročali že ob koncu sezone 1912/1913.<sup>112</sup> Režiser in dirigent sta se zatekla v Osijek, kjer je Dragutinović po nekaj letih umrl, medtem ko je Polić nastopil kariero, ki ga je kasneje ponela v Zagreb, Beograd in Ljubljano.<sup>113</sup>

Za Slovensko gledališče je njun odhod pomenil konec delovanja, saj sta zmanjkala tista nosilna stebra, ki bi mu omogočala nadaljnji razcvet. V naslednjih letih so se razmere še poslabšale: slovanska kultura je zaradi prve svetovne vojne, priključitve Trsta k Italiji in predvsem požiga Narodnega

108 Marko Pozzetto, »Fabianijeva palača – dom in dobro utečen stroj«, v *Narodni dom v Trstu: 1904–1920*, ur. Marko Pozzetto, Marko Kravos, Cveta Stepančič, Jaro Mihelač in Andrej Furlan (Trst: Založba Devin, 1995), 29.

109 [Neznani avtor], »Piante dei teatri«, *Guida generale* 21 (1914): 738–743.

110 Milan Pahor omenja, da je prva zamisel o samostojnem gledališču padla že 2. julija 1905, ko so na občnem zboru društva Narodni dom predlagali, da bi zgradili gledališko stavbo na Vojaškem trgu, torej nasproti Narodnega doma. Arhiv Slovenskega stalnega gledališča v Trstu naj bi še hranil mapo z načrti: v njej se nahajajo skice za stavbo, ki po videzu zelo spominja na ljubljansko Opero. Prim. [Neznani avtor], »Domače vesti: Občni zbor društva 'Narodni dom' v Trstu«, *Edinost* (9. 7. 1905): 2; Milan Pahor, »'Zrno do zrna, pogača, kamen do kamna, palača!': Društvo 'Narodni dom v Trstu' 1900–2000«, *Zgodovinski časopis* 53 (1999): 344–348.

111 [Neznani avtor], »Znanost in umetnost: Giacomo Puccini«, *Edinost* (11. 12. 1924): 4.

112 Prim. [Neznani avtor], »Slovensko gledališče: Intendantovo poročilo na XI. občnem zboru 'Dramatičnega društva'«, *Edinost* (20. 7. 1913): 8–9; [Neznani avtor], »Domače vesti: Skrajna brezbriznost«, *Edinost* (25. 1. 1914): 2.

113 Prim. Cvetko, *Mirko Polić*, 20–21, 136–137, 146–147.

doma začela umirati na obroke. Dramsko gledališče se je obnovilo šele po drugi svetovni vojni, medtem ko kratki in neizpeti sezoni 1912/1913 ter 1913/1914 predstavljata še danes osamljen poskus opernega delovanja med tržaškimi Slovani.

Pri tem ostaja še vedno odprto vprašanje, zakaj so si v Slovenskem gledališču tako prizadevali, da bi uprizorili opero *Madama Butterfly*. Že omenjeni članek v *Edinosti* iz leta 1924 namreč priča, da je neuspela izvedba predstavljala boleč spomin. Vredno se je torej poglobiti, kaj naj bi ta opera lahko pomenila za tržaške Slovane.

Trst je že od samega začetka spremljal Puccinijevo operno produkcijo. V Občinskem (danes Verdijevem) gledališču so namreč že 5. februarja 1887 uprizorili njegov operni prvenec *Le villi* (*Vile*, 1884), v katerem je vsebina povzeta po starodavni slovanski vraži. Lahko si predstavljamo, da je opera že zaradi naslova pritegnila pozornost slovanskega meščanstva, vendar nimamo podatkov, ki bi nam pomagali potrditi ali ovreči to domnevo. Skladatelj je vsekakor obiskal Trst in se udeležil toplo sprejete izvedbe.<sup>114</sup>

V naslednjih letih so se Puccinijeve opere redno vračale na tržaške odre. Opera *Madama Butterfly* je bila prvič izvedena 16. oktobra 1909, in sicer v večnamenskem gledališču Rossetti, kjer jo je publika tako navdušeno sprejela, da so jo uvrstili tudi v naslednjo sezono (gl. Primera 5 in 6).<sup>115</sup> Vsi pa se niso strinjali: tržaška glasbena kritika je bila zelo zadržana do tega Puccinijevega dela, saj mu je nepodpisana glasbena ocena v časopisu *Il Piccolo* očitala anemičnost in fragmentarnost (»un lavoro anemico e frammentario«).<sup>116</sup> Na poslušalce je verjetno naredila večji vtis japonska umestitev, kajti tudi Trst je, tako kot velik del Evrope, zapadel čarom Daljnega vzhoda. Njegov položaj ob morju je tej strasti dajal trdno podlago: leta 1912 je avstrijski Lloyd vzpostavil hitro linijo (t. i. *Eiillinie*) Trst–Šanghaj, ki je potnikom omogočala, da so na Kitajsko pripluli v 34 dneh.<sup>117</sup> Toda tesne povezave so obstajale že prej, kot dokazujejo številni japonski lesorezi in dragocene kitajske keramike iz 18. in 19. stoletja, ki še danes krasijo Miramarski grad in Mestni muzej orientalske umetnosti v Trstu.<sup>118</sup>

114 Ugo Falcone, »Le prime del Puccini nelle città italiane dell'Impero Austro-Ungarico: 'Le Villi' a Trieste (1887) e la 'Manon Lescaut' a Trento (1893)«, v *Giacomo Puccini nei teatri del mondo: Cronache dalla stampa periodica estera*, uredila Istituto Storico Lucchese in Centro Studi Giacomo Puccini, Atti del Convegno internazionale di studi, Lucca, 11, 12 e 13 dicembre 2008, 1. knj. (Lucca: Istituto Storico Lucchese, 2013), 363–374.

115 Prim. Bremini, »Il Politeama Rossetti di Trieste«, 31–32, 174, 180.

116 Nepodpisana ocena druge tržaške izvedbe *Madame Butterfly* Giacomo Puccinija: [Neznani avtor], »Teatri e Concerti: 'Madame Butterfly' al Politeama Rossetti«, *Il Piccolo* (27. 10. 1910): 4.

117 Prim. [Neznani avtor], »Österreichischer Lloyd, Triest«, *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 38 (1912): 20, 40, 60, 84, 104, 120, 140.

118 Prim. Luisa Crusvar, *Il Civico museo d'arte orientale di Trieste* (Trieste: Rotary Club Trieste, 2002), 9–35; Luisa Crusvar, *Giappone: Stampe e surimono; Dalla Collezione Orientale dei Civici Musei di*

**POLITEAMA ROSSETTI**

Turno Palchi D  
**Sabato 16 Ottobre 1909 alle ore 8 precise**  
**Prima Rappresentazione**  
della tragedia giapponese in 3 atti di L. ILLICA e G. GIACOSA

# Madame Butterfly

di John L. Long e David Belasco  
Musica del Maestro S. PUCCHINI  
**NUOVA PER TRIESTE**  
(Proprietà dello spettacolo: Ricordi & Co. di Milano, rappresentata in Italia da C. Schmidl & Co. di Trieste)

**PERSONAGGI:**

|  |                      |
|--|----------------------|
| MADAME BUTTERFLY (Cio-Cio-San)                       | CEVRI CAROLI ERSILDE |
| SUZUKI, servente di Cio-Cio-San                      | GIAMINA GIUSEPPINA   |
| KATE PINKERTON                                       | LOMBARDI MARIA       |
| B. F. PINKERTON, tenente nella marina degli S. U. A. | PIVITUCI ANGELO      |
| SHARPLESS, Console degli S. U. A. a Nagasaki         | RAMBI ERNESTO        |
| GORO, sakado   | ZUCCHI DANTE         |
| IL PRINCIPE YAMADORI                                 | NOIA GIULIO          |
| LO ZIO BONZO   | BAEDI GIOVANNI       |
| YAKUSHIJO  | BOTTIGHELLI ERNESTO  |
| Il Commissario Imperiale                             | CHERUBINI LEOPOLDO   |
| L'Ufficiale del Registro                             | S. S.                |
| La madre di Cio-Cio-San                              | PROTTI VIRGINIA      |
| La zia   | LINA GRISOVELLI      |
| La cugina  | N. N.                |
| Dolore   | LINA GRISOVELLI      |

Paranti, amici ed amici di Cio-Cio-San, Servi  
A Nagasaki - Epoca presente.

Fra il primo e il secondo atto 20 minuti d'intervallo.

Maestro concertatore e direttore d'orchestra  
**CAU. GIACOMO ARMANI**

|                     |                     |                       |
|---------------------|---------------------|-----------------------|
| Maestro del coro    | Maestro suggeritore | Direttore di scena    |
| Giuseppe Ramboschek | Emilio Carlet       | Sigismondo Pellizzoni |

**Le Signore intervengono nelle poltrone e scanni senza cappello.**

**PREZZI:**

|                         |                     |                   |                            |
|-------------------------|---------------------|-------------------|----------------------------|
| Ingresso Platea, Palchi | Cor. 2 <sup>a</sup> | Scanni            | Cor. 2 <sup>a</sup>        |
| " " " " " "             | per ragazzi = 1,20  | Palchi pianissimi | " " " " " "                |
| Poltrone                | " " " " " "         | " " " " " "       | 1 <sup>a</sup> ordine = 25 |

Loggione indistintamente cent. 80

100 MILITARI E L. 1909.

**POLITEAMA ROSSETTI**

Mercoledì 26 Ottobre 1910 alle ore 8 pom.  
(Turno Palchi A)

**PRIMA RAPPRESENTAZIONE**  
della tragedia giapponese da John L. Long e David Belasco in 3 atti di  
L. Illica e G. Giacosa

# MADAME BUTTERFLY

Musica del Maestro Giacomo Puccini  
(Lo spettacolo è di proprietà della ditta G. RICORDI & Co. di Milano, rappresentata dalla ditta C. SCHMIDL & Co. di Trieste)

**PERSONAGGI:**

|  |                      |
|--|----------------------|
| MADAME BUTTERFLY (Cio-Cio-San)                       | CEVRI CAROLI ERSILDE |
| SUZUKI, servente di Cio-Cio-San                      | ZIOLI DA LUPI TINA   |
| KATE PINKERTON                                       | PAROLA ANGELO        |
| B. F. PINKERTON, Tenente nella marina degli S. U. A. | MONTESANTO LUIGI     |
| SHARPLESS, Console degli Stati Uniti a Nagasaki      | MAINI PRIMO          |
| GORO, sakado   | DONAGIO LUIGIANO     |
| IL PRINCIPE YAMADORI                                 | SANTOLINI ARMANDO    |
| YAKUSHIJO  | DE GIORGI GIANNI     |
| Il Commissario Imperiale                             | SANTOLINI ARMANDO    |
| L'Ufficiale del Registro                             | N. N.                |
| La Madre di Cio-Cio-San                              | PROTTI VIRGINIA      |
| La Cugina  | GRISOVELLI LINA      |
| Dolore   | N. N.                |

Paranti, Amici ed Amiche di Cio-Cio-San, Servi.  
A Nagasaki - Epoca presente.

Maestro Concertatore e direttore d'orchestra  
**ICILIO NINI BELLUCCI**

|                     |                  |                    |                       |
|---------------------|------------------|--------------------|-----------------------|
| Maestro sostituto   | Maestro del coro | Maestro Suggestore | Direttore di scena    |
| Giuseppe Ramboschek | Romano Bartoli   | Emilio Carlet      | Sigismondo Pellizzoni |

**LE SIGNORE INTERVENGONO NELLA PLATEA SENZA CAPPELLO.**

**PREZZI PER QUESTA SERA:**

|                              |                     |                           |                            |
|------------------------------|---------------------|---------------------------|----------------------------|
| Ingresso alla Platea, Palchi | Cor. 2 <sup>a</sup> | Scanni (oltre l'ingresso) | Cor. 1 <sup>a</sup>        |
| " " " " " "                  | per ragazzi = 1,20  | Palchi pianissimi         | " " " " " "                |
| Poltrone (oltre l'ingresso)  | " " " " " "         | " " " " " "               | 1 <sup>a</sup> ordine = 16 |

**Loggione indistintamente centesimi 80**

I posti prenotati dovranno essere ritirati il giorno avanti dalla rappresentazione.  
La vendita delle poltrone e palchi ha luogo giornalmente nel Comitato escursuale del Teatro Corso L. pianoterra.

Escluse tutte le entrate di favore.

100 MILITARI E L. 1909.

Primeria 5 in 6: Letaka za premieri Puccinijeve opere *Madama Butterfly* v Trstu (1909 in 1910). (Trieste, Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl«, CMT, Programmi Politeama Rossetti, PR PR 1/456 in PR PR 1/480)

Časopisni prispevki v *Edinosti* pričajo, da so bili tržaški Slovani na tekočem s svetovnim dogajanjem in tesno vpeti v mestno življenje, zato si lahko predstavljamo, da so gojili podobna zanimanja kot njihovi someščani. Leta 1913 je društvo Česká beseda na primer organiziralo predavanje, ki je očiten poklon bližajoči se slovenski premieri *Madame Butterfly*:

*Česka Beseda vabi svoje in člane Slovanske Čitalnice k predavanju o Severni Ameriki, (posebno Kaliforniji), Polineziji in Japonski, ki se bo vršilo jutri v petek [26. septembra 1913], ob 8 30 zvečer, v prostorih Slovanske Čitalnice v Nar. domu. Pri predavanju se uprizore originalne skioptične slike, ki se niso bile nikjer objavljene.*<sup>119</sup>

Izkoristili bi omembo češkega društva in opozorili na citat, ki ga je Giacomo Puccini črpal iz opere *Prodana nevesta*. Italijanski skladatelj je namreč prevzel motiv iz Smetanove uverture in ga obdelal v krajšem fugatu takoj na začetku opere *Madama Butterfly* (prim. Glasbena primerja 2 in 3). Na ta način je hotel

*Storia ed Arte di Trieste* (Trieste: Comune di Trieste, Assessorato alla Cultura – Civici musei di Storia ed Arte, 1998).

119 [Neznani avtor], »Domače vesti: Česká Beseda«, *Edinost* (25. 9. 1913), 3.

poudariti intertekstualno povezavo med obema deloma, saj sta obe naslovni junakinji (Mařenka v *Prodani nevesti* in Čo čo san v *Madami Butterfly*) predani svojima ženinoma za vsoto denarja.



Glasbeni primer 2: Bedřich Smetana, *Prodana nevesta*, uvertura (takti 9–14).



Glasbeni primer 3: Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, prvo dejanje (takti 1–8).

Vse kaže, da je Giacomo Puccini prišel v stik s Smetanovo uverturo po zaslugi Artura Toscaninija, ki naj bi jo prvič dirigiral leta 1895.<sup>120</sup> Naj omenimo, da jo je italijanski dirigent predstavil tudi v Trstu, kjer je 3. in 4. maja 1900 nastopil v Občinskem (danes Verdijevem) gledališču. Na sporedu sta bili dve češki deli: prvi večer so izvajali Smetanovo uverturo, naslednjega dne pa še Dvořákovo *Deveto simfonijo v e-molu*, op. 95, z naslovom »Iz novega sveta« (1893).<sup>121</sup> Tržaški poslušalci so bili sprva prepričani, da bo Smetana doživel polom, saj so ga izvajali takoj po Beethovnovi *Šesti simfoniji v F-duru*, op. 68 (1806). Toda živahna in dinamična skladba jih je tako prevzela, da je »občinstvo, elektrizirano, prodrlo [...] na zvršetku v dolg in frenetičen aplavz

120 Michele Girardi, »Giacomo Puccini, Madama Butterfly e l'intertestualità: un prologo, tre casi e un epilogo«, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario svizzero di musicologia* 33 (2013): 159–160.

121 Prim. nepodpisani oceni prvega oz. drugega Toscaninijevega koncerta v Trstu: [Neznani avtor], »Cronaca locale e fatti vari: Teatro Comunale – Il primo concerto dell'Orchestrale milanese«, *Il Piccolo* (4. 5. 1900): 2; [[Neznani avtor], »Cronaca locale e fatti vari: Teatro Comunale – Secondo concerto dell'Orchestrale milanese«, *Il Piccolo* (5. 5. 1900): 2; Levi, Botteri in Bremi, *Il Comunale di Trieste*, 241.



učitelju [*sic*] in orkestru«. <sup>122</sup> Tudi Dvořákovo simfonijo so sprejeli z ovacijami, tako da je časopis *Edinost* zadovoljno ugotovil, da slovanski duh »prodira [*sic*] tudi najtrše stene«. <sup>123</sup>

Ne vemo, v kolikšni meri so bili Puccinijevi sodobniki sposobni prepoznati citate, s katerimi je skladatelj prepredel svojo partituro. <sup>124</sup> Glasba namreč vsebuje izvirne japonske in kitajske melodije, da bi pričarala eksotično vzdušje, po drugi strani pa namiguje na Smetanovo opero *Prodana nevesta* (1866), na Wagnerjevo glasbeno dramo *Tristan in Izolda* (1865) in na Debussyjevo lirično dramo *Pelej in Melisanda* (1902), da bi poudarila protagonistkino osamljenost. Celotna opera je zgrajena kot izredno premišljena mešanica med zahodnimi in vzhodnimi glasbenimi vplivi, s katerimi je skladatelj želel ponazoriti spopad med dvema kulturama (»lo scontro fra le due culture«). <sup>125</sup> Prvo dejanje se tako začne s citatom iz Smetanove uverture, s katerim se poudarja finančna transakcija, na kateri temelji zveza med Čo čo san in ameriškim poročnikom Pinkertonom, zaključí pa z erotično kitajsko pesmijo 十八摸 *Shibā mō* (*Osemnajst dotikov*), ko se protagonist po lažni poroki odpravita v svojo hišico. Drugo dejanje vsebuje citat iz Wagnerjeve glasbene drame, in sicer iz prizora, ko smrtno ranjeni Tristan hrepeni po ljubljeni Izoldi. Puccinijev glasbeni namig želi na način orisati mučno pričakovanje glavne junakinje, ki že tri leta zvesto čaka na svojega moža. Njeno tragično usodo zapečati japonska pesem *Suiryo-bushi*, v kateri subtilna intertekstualna povezava poudarja bolečino slovesa. <sup>126</sup>

Ta igra simetriji (»gioco delle simmetrie«), <sup>127</sup> kot jo je definiral muzikolog Michele Girardi, ima predvsem nalogo, da poudarja in izpostavlja nesrečni položaj Čo čo san. Protagonistka se je namreč znašla na presečišču dveh svetov, vendar je nihče ne priznava: Japonska se ji je odrekla, Amerika pa je ni nikoli sprejela, tako da ji nazadnje ne preostane drugega kot samomor.

122 Cit. po [Neznani avtor], »Tržaške vesti: Slavlje slovanskega genija v 'Teatro Comunale', *Edinost* (4. 5. 1900): 2. Prevod italijanske ocene je dobeseden, beseda *učitelj* se v resnici nanaša na italijanski glasbeni naziv *maestro*. Prim. nepodpisano oceno prvega Toscaninijevega koncerta v Trstu: [Neznani avtor], »Cronaca locale e fatti vari: Teatro Comunale – Il primo concerto dell'Orchestrale milanese«, *Il Piccolo* (4. 5. 1900): 2.

123 [Neznani avtor], »Tržaške vesti: Slavlje slovanskega genija v 'Teatro Comunale', *Edinost* (4. 5. 1900): 2.

124 Italijanski muzikolog Fausto Torrefranca je Puccinijeve opere zaničljivo označeval za reciklaže starejših del (»rifiutture da lavori precedenti«), ne da bi nam razkril, če je dejansko razumel številne glasbene namige, ki jih vsebuje Puccinijeva glasba. Prim. Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* (Torino: Fratelli Bocca, 1912), 43.

125 Michele Girardi, *Giacomo Puccini: L'arte internazionale di un musicista italiano* (Venezia: Marsilio, 1995), 215.

126 Prim. Girardi, »Giacomo Puccini, Madama Butterfly e l'intertestualità«, 159–164; W. Anthony Sheppard, »Puccini and the Music Boxes«, *Journal of the Royal Musical Association* 140 (2015): 52–83.

127 Girardi, *Giacomo Puccini*, 239.

Nimamo podatkov, ki bi nam pojasnili vzroke dovzetnosti tržaških Slovanov za to Puccinijevo opero, so pa nedvomno imeli veliko skupnega z njeno protagonistko. Tudi sami so živeli v mestu, ki jim ni priznavalo obstoja: italijanski tisk je večkrat uporabljal izraze, kot je »colonia slava« (slovanska kolonija), da bi poudaril pristno italijansko okolje, v katero se je prikradel slovanski tujek.<sup>128</sup> Taki in podobni primeri zanikanja ali omalovaževanja slovanskega meščanstva so bili včasih tako skrajni, da so pridobivali tragikomične razsežnosti. Glasbeni založnik Carlo Schmidl je leta 1913 na primer zavrnil stranko, ki ga je spraševala po slovanskih skladbah, s trditvijo, da slovanska glasba sploh ne obstaja.<sup>129</sup>

Ta zaničevalna drža se je po prvi svetovni vojni in nastopu fašizma še okrepila. Ko se je Franz Lehár leta 1925 vrnil v Trst, da bi predstavil svojo opereto *Frasquita* (1922), je časopis *Il Piccolo* osvežil spomin na izgrede iz leta 1907. Mario Nordio je v članku napisal, da je takrat večja skupina Črnogorcev (»uno stuolo di montenegrini«) zasedla galerijo in začela kontestirati skladatelja.<sup>130</sup> Časopis *Edinost* je takoj objavil popravek, v katerem je tudi obrazložil, zakaj tržaški časopisi nikoli ne omenjajo Slovencev in Hrvatov:

»*Piccolo*« potvarja resnico

*Te dni je prišel v Trst znani skladatelj operet Fran Lehar [sic], da bo sam dirigiral svojo zadnjo opereto »Frasquitta« [sic], ki je za Trst novost. To prilikom je porabil »Il Piccolo«, da osveži nekoliko spominov na bivanje in glasbeno delovanje Leharja [sic] v Trstu v letih 1897–1898 kot vojaškega kapelnika. Tu je zaključil to svojo vojaško kariero. Nato je začel triumfalni pohod njegovih operet, ki ga je menda napravil – milijonarja.*

*»Piccolo« pripoveduje o viharnem dogodku v letu 1905. [sic] v gledališču »Filodrammatico« [sic] povodom uprizoritve Leharjeve [sic] prve operete »Vesela vdova«. Med predstavo je prišlo do viharne demonstracije s krikom, žvižganjem, protesti, ki ni botela prenehati, dokler ni posegnila policija vmes z vso energijo. Vzrok tej demonstraciji je bil v nekaterih prizorih skrajno žaljivih za črnogorsko vladarsko hišo in Jugoslovene sploh. Tu pa si je »Piccolo« dovolil drzno potvorbo. Pravi namreč, da je rečeno demonstracijo priredila neko [sic] skupina Črnogorcev. To ni res, ker so jo priredili številni tržaški Slovani, predvsem Slovenci in Hrvati, v svojem ogorčenju proti takemu žaljenju našega naroda. Na vprašanje, čemu zagreša »Piccolo« to potvorbo resnice, je odgovor: namen je v – tisti politiki, ki za vse na svetu noče priznati obstoja Slovanov v Trstu. Zato je namesto tržaških Slovanov postavil – »črnogorsko skupino«! Zanimivo in značilno pa je, da z ene strani potajujejo naš življenj, z druge pa kriče o njegovi nevarnosti, njegovi upornosti in celo njegovih iredentističnih naklepih. Pri tem pa pozabljajo, da eno izključuje drugo.<sup>131</sup>*

128 Prim. [Neznani avtor], »Teatri e concerti: Concerto Tchernetzki«, *Il Piccolo* (5. 12. 1907): 4; [Neznani avtor], »Dnevne vesti: Slovani tržaški – kolonija!«, *Edinost* (7. 12. 1907): 2; [Neznani avtor], »Una dimostrazione al Filodrammatico«, *L'Indipendente* (28. 2. 1907): 2; [Neznani avtor], »Dnevne vesti: Odmev predsinočnje demonstracije«, *Edinost* (1. 3. 1907): 2; [Neznani avtor], »L'impedita slavizzazione di 'Mad. Butterfly'«, *Il Piccolo* (11. 10. 1913): 2.

129 Prim. [Neznani avtor], »Domače vesti: 'Musica slava non esiste'«, *Edinost* (21. 10. 1913): 2.

130 m. n. [Mario Nordio], »Franz Lehár a Trieste«, *Il Piccolo della sera* (21. 3. 1925): 2.

131 [Neznani avtor], »Dnevne vesti: 'Piccolo' potvarja resnico«, *Edinost* (24. 3. 1925): 1.

Anekdota o črnogorski kontestaciji se je ohranila do danes, tako da italijanski časopisi še vedno (nenamerno) vztrajajo pri svoji napaki.<sup>132</sup> Podobna usoda je doletela t. i. »afero Butterfly«, za katero se je v italijanskem tisku kmalu izgubila vsaka sled. Aprila 1914, to je le šest mesecev po prepovedi v Narodnem domu, je Verdijevo gledališče v Trstu uvrstilo na spored svoje spomladanske sezone Puccinijevo opero *Madama Butterfly*. Ob tej priložnosti je časopis *Il Piccolo* suho komentiral, da opera »že precej let ni bila ponujena naši publiki« (»da parecchi anni non fu più offerta al pubblico nostro«).<sup>133</sup> Med 12. in 23. aprilom 1914 se je tako zvrstilo devet predstav, ki so žele veliko odobravanja zaradi izjemne kvalitete pevskih solistov. Pravijo, da je bil z izvedbo zadovoljen celo skladatelj, saj naj bi iz svoje vile v kraju Torre del Lago poslal pismo dirigentu Arturu Vigni in se mu osebno zahvalil za uspeh.<sup>134</sup>

## Zaključek

... *quest'estrema sponda d'Italia, ove la vita è ancora guerra ...*  
*Umberto Saba, Il molo (zbirka Trieste e una donna, 1910–1912)*<sup>135</sup>

Opisani glasbeni incidenti so le trije izmed številnih sorodnih primerov, ki so se stopnjevali do požiga Narodnega doma in drugih grozot 20. stoletja. Če jih obravnavamo posamično, nimajo velike teže, kajti samo v povezavi eden z drugim razkrivajo svoj globlji pomen. V širšem kontekstu jih lahko razumemo kot sosledje vzrokov in posledic: tržaški iredentizem se je po letu 1882 počutil izdanega in se je zato še bolj radikaliziral ter začel izpodrivati tuje kulture; slovanski prebivalci so se uprli italijanski asimilaciji, a so nazadnje tudi sami postali napadalnejši. Opisana napetost namreč narašča iz leta v leto: če bi izgrede v Rossettijevem gledališču leta 1888 lahko še razumeli kot spontan izraz domoljubja, pa nam je na začetku 20. stoletja precej jasno, da so prekinjene, prepovedane ali kakorkoli že preprečene izvedbe pridobivale čedalje bolj nacionalistične poteze.

Trenja pa imajo to prednost, da razkrivajo podtalne procese, ki bi jih drugače povsem prezrli. Tak primer je Lehárjeva opereta *Vesela vdova*: nejasni razlogi, ki jih tržaški Slovani navajajo po demonstraciji v gledališču Teatro Filod-

132 Članek v *Piccolu* iz leta 2002 na primer omenja malo tržaško črnogorsko kolonijo (»la piccola colonia montenegrina della città«), kar dokazuje, da se je spomin na kontestacijo ohranil le na podlagi italijanskih virov. Prim. [Neznani avtor], »La contestazione di 95 anni fa«, *Il Piccolo* (27. 2. 2002): 27.

133 [Neznani avtor], »Teatri: Verdi«, *Il Piccolo* (11. 4. 1914): 4.

134 Prim. [Neznani avtor], »Teatri: Verdi«, *Il Piccolo* (4. 4. 1914): 4; [Neznani avtor], »Teatri: 'Madame Butterfly' al Verdi«, *Il Piccolo* (13. 4. 1914): 2; [Neznani avtor], »Teatri e concerti: Verdi«, *Il Piccolo* (19. 4. 1914): 4; Levi, Botteri in Bremini, *Il Comunale di Trieste*, 257.

135 Umberto Saba, *Antologia del 'Canzoniere'* (Torino: Giulio Einaudi editore, 1969), 42.

rammatico, spodbujajo opazovalca, da se poglobi v čas skladateljevega bivanja v Trstu v letih 1897–1898. Glede na to, da je mogoče dokazati potencialne stike med Franzem Lehárjem in slovanskimi društvi, bi bilo vredno še vztrajati v tej smeri in ugotoviti, v kolikšni meri je tržaško obdobje vplivalo na Lehárjevo ustvarjalnost. Prav tako zanimiv je razvojni lok, ki ga je Slovensko gledališče začrtalo v kratkem obdobju 1910–1913. Dovzetnost za širjenje repertoarja in oblikovanje redne operne sezone sta znak, da so se tržaški Slovani želeli kulturno uveljaviti: če je bila opera za Italijane sredstvo za kulturno poenotenje, se je v primeru Slovencev in Hrvatov spremenila v kulturno priznanje, s katerim bi potrdili svojo polnopravno prisotnost na tržaškem ozemlju. Toda prepoved Puccinijeve opere je tako zamajala temelje slovenskega gledališča v tržaškem prostoru, da si je deloma opomoglo šele po drugi svetovni vojni. Vredno bi bilo torej poglobiti – seveda z ozirom na redko ohranjene vire –, kako so si tržaški Slovani zamišljali njegovo nadaljnje delovanje, ko bi ne nastopila kriza.

Pričujoča raziskava je skušala osvetliti tržaško glasbeno življenje na prelomu 20. stoletja in pri tem ugotovila dvoje: 1) da je bilo glasbeno delovanje tesno povezano s političnimi, gospodarskimi in družbenimi premiki; in 2) da je bila slovenska vpetost v tržaško življenje mnogo globlja, kot smo pričakovali. Izvajani repertoar je bil skupen tako Slovanom kot Italijanom – prvi so dajali večji poudarek slovanskim skladateljem, ker so si šele oblikovali svoje kulturno zaledje. Po letu 1907, ko je Dramatično društvo preraslo svoje društvene spono in se preimenovalo v Slovensko gledališče, pa so omilili svoje stališče in se odprli tudi tujim vplivom. Slovanska imena so se v nemških in italijanskih gledališčih vsekakor pojavljala že pred letom 1900 – na podlagi časopisnih poročil lahko ugotovimo, da so bile skladbe dobro sprejete, zato bi se splačalo preveriti, kako so italijanski glasbeniki vrednotili slovansko glasbo izven političnih okvirov. Ni izključeno, da so prav Smetanove skladbe vzpostavile plodovit dialog med obema kulturama, kot dokazujejo Toscaninjevi koncertni sporedi in Puccinjevi citati.

Prerez obdobja 1880–1914 tako ne razkriva le manj znanih imen in sodelovanj, ki so zaznamovala glasbeno življenje tržaških Slovanov, ampak izpostavlja predvsem številne povezave s svetovno glasbeno sceno, ki še čakajo podrobne obravnave. Trst se je vedno odpiral svetu, tudi ko je bil na bojni nogi, saj so mu prav zunanji stiki omogočali preživetje. Njegovo pristanišče je dolga stoletja skupaj s tovari uvažalo tudi številne kulturne vplive. Vredno bi bilo razumeti, kako je prevzemanje tujih elementov poživilo tržaško glasbeno (po)ustvarjalnost in tako pripomoglo k tisti rasni mešanici (»crogiuolo di razze«),<sup>136</sup> ki po mnenju pesnika Umberta Sabe tvori samo bistvo mesta Trst.

136 Saba, *Tutte le prose*, 982.

## Viri in literatura

### *Rokopisno in arhivsko gradivo*

Trieste, Archivio del Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl«:

- Archivio Carlo Schmidl, Manoscritti;
- Franz Lehár (časopisni članki);
- Giacomo Puccini, *Madama Butterfly* (časopisni članki);
- Politeama »Rossetti« dal 1878 al 1906 (časopisni članki);
- Programmi Politeama Rossetti;
- Programmi Teatro Filodrammatico;
- Teatro Filodrammatico, Rassegna stampa 1852–1916;
- Teatro Verdi 1914 (časopisni članki).

### *Periodika*

*L'Arte: Rassegna di teatri, scienze e lettere* (1870–1933).

*Edinost: Glasilo slovenskega političnega društva tržaške okolice* (1876–1928).

*Guida generale di Trieste, il Goriziano, l'Istria, Fiume e la Dalmazia* (1894–1915).

*L'Indipendente: Giornale politico, economico, letterario, commerciale marittimo* (1877–1923).

*L'Osservatore triestino* (1783–1933).

*Il Piccolo* (1881–).

### *Objavljeno gradivo*

Baranello, Micaela. »Die lustige Witwe and the Creation of the Silver Age of Viennese Opera.« *Cambridge Opera Journal* 26, št. 2 (2014): 175–202.

Beghelli, Marco. »Lingua dell'autocaricatura nel 'Falstaff'.« V *Opera & Libretto II*, uredili Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro in Giovanni Morelli, 351–380. Firenze: Leo S. Olschki, 1993.

Bianconi, Lorenzo. »Introduzione.« V *La drammaturgia musicale*, uredil Lorenzo Bianconi, 7–49. Bologna: Società editrice il Mulino, 1986.

Bremini, Ireneo. »Il Politeama Rossetti di Trieste: Dalla sua inaugurazione ai giorni nostri: Cenni storici e statistici.« Tipkopolis. Trieste: Ireneo Bremini, 1957. Trieste, Archivio del Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl«.

Cattaruzza, Marina. »Sloveni e Italiani a Trieste: La formazione dell'identità nazionale.« *Clio: Rivista trimestrale di studi storici* 25, št. 1 (1989): 27–58.

Crusvar, Luisa. *Giappone: Stampe e surimono; Dalla Collezione Orientale dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*. Trieste: Comune di Trieste, Assessorato alla Cultura – Civici musei di Storia ed Arte, 1998.

Crusvar, Luisa. *Il Civico museo d'arte orientale di Trieste*. Trieste: Rotary Club Trieste, 2002.

Cvetko, Ciril. *Mirko Polič: Dirigent in skladatelj*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995.

Debelli Turk, Lida. »Primožič, Robert (1893–1943).« V *Slovenska biografija*. Dostop 6. avgusta 2023. <http://www.slovenska-biografija.si>.

- Dolcetti, Carlo de (Amulio). *Trieste nelle sue canzoni: 60 anni di storia delle canzoni popolari triestine collegate con gli avvenimenti più notevoli della difesa nazionale (1890–1950)*. Rocca San Casciano: Cappelli, [1951].
- Falcone, Ugo. »Le prime del Puccini nelle città italiane dell'Impero Austro-Ungarico: 'Le Villi' a Trieste (1887) e la 'Manon Lescaut' a Trento (1893).« V *Giacomo Puccini nei teatri del mondo: Cronache dalla stampa periodica estera*, uredila Istituto Storico Lucchese in Centro Studi Giacomo Puccini, 363–391. Atti del Convegno internazionale di studi, Lucca, 11, 12 e 13 dicembre 2008. 1. knjiga. Lucca: Istituto Storico Lucchese, 2013.
- Girardi, Michele. *Giacomo Puccini: L'arte internazionale di un musicista italiano*. Venezia: Marsilio, 1995.
- Girardi, Michele. »Giacomo Puccini, *Madama Butterfly* e l'intertestualità: un prologo, tre casi e un epilogo.« *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales suisses de musicologie / Annuario svizzero di musicologia* 33 (2013): 153–170.
- Gossett, Philip. »Becoming a Citizen: The Chorus in 'Risorgimento' Opera.« *Cambridge Opera Journal* 2, št. 1 (1990): 41–64.
- Gossett, Philip. »Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento.« *Proceedings of the American Philosophical Society* 156, št. 3 (2012): 271–282.
- Hugo, Victor. *Ermani; Il re si diverte; Ruy Blas*. Prevedel Enrico Groppali. Milano: Garzanti, 1988.
- Jevnikar, Martin, in Martin Grum. »Abram, Josip (1865–1952).« V *Slovenska biografija*. Dostop 13. avgusta 2023. <http://www.slovenska-biografija.si>.
- Kravos, Bogomila. »Madama Butterfly v Trstu pred 110 leti prepovedana.« *Primorski dnevnik* (23. 7. 2023): 13.
- Kravos, Bogomila. *Un teatro per la città: Breve storia del Teatro sloveno di Trieste dal 1850 al 2000*. Trieste: Slovenski raziskovalni inštitut, Slovensko stalno gledališče; Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2015.
- Kuret, Primož. *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919: Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2005.
- Lamb, Andrew. »Lehár, Franz.« V *Grove Music Online*. Dostop 25. julija 2023. <http://www.grovemusic.com>.
- Lamb, Andrew. »Operetta.« V *Grove Music Online*. Dostop 25. julija 2023. <http://www.grovemusic.com>.
- Leverić Špoljarić, Nataša. »Kovač, Dita (1891–1976).« V *Hrvatski biografski leksikon*. Dostop 7. avgusta 2023. <https://hbl.lzmk.hr/>.
- Levi, Vito, Guido Botteri in Ireneo Bremi. *Il Comunale di Trieste*. Udine: Del Bianco Editore, [1962].
- Manzoni, Alessandro. *Le tragedie, gl'inni sacri e le odi*, uredil Michele Scherillo. Milano: Ulrico Hoepli, 1907.
- Mazzini, Giuseppe. *Filosofia della musica*, uredil Stefano Ragni. Pisa: Domus Mazziniana, 1996.
- Merkù, Pavle. »Glasba med domoljubjem in ambicijami.« V *Narodni dom v Trstu: 1904–1920*, uredili Marko Pozzetto, Marko Kravos, Cveta Stepančič, Jaro Mihelač in Andrej Furlan, 69–71. Trst: Založba Devin, 1995.
- Pagannone, Giorgio, ur. *Insegnare il melodramma: Saperi essenziali, proposte didattiche*. Lecce: Pensa MultiMedia, 2010.
- Pagnini, Cesare. *I giornali di Trieste: Dalle origini al 1959*. [Milano]: Centro studi, 1959.
- Pahor, Milan. »Nacionalno in politično zorenje Slovencev v Trstu.« V *Narodni dom v Trstu: 1904–1920*, uredili Marko Pozzetto, Marko Kravos, Cveta Stepančič, Jaro Mihelač in Andrej Furlan, 37–43. Trst: Založba Devin, 1995.

- Pahor, Milan. »'Zrno do zrna, pogača, kamen do kamna, palača!': Društvo 'Narodni dom v Trstu' 1900–2000.« *Zgodovinski časopis* 53 (1999): 325–350.
- Podlesnik Tomášiková, Lidija. »Od *contredansa* in *Deutscherja* do salonskega kola in četvorke: skupinski družabni plesi, plesne prireditve in glasba za ples.« V *Zgodovina glasbe na Slovenskem III: Glasba na Slovenskem med letoma 1800 in 1918*, uredila Aleš Nagode in Nataša Cigoj Krstulović, 139–191. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete in Založba ZRC, 2021.
- Pozzetto, Marko. »Fabianijeva palača – dom in dobro utečen stroj.« V *Narodni dom v Trstu: 1904–1920*, uredili Marko Pozzetto, Marko Kravos, Cveta Stepančič, Jaro Mihelač in Andrej Furlan, 27–31. Trst: Založba Devin, 1995.
- Radole, Giuseppe. *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750–1950)*. Trieste: Edizioni Italo Svevo, 1988.
- »Repertoar Slovenskega gledališča.« V *Narodni dom v Trstu: 1904–1920*, uredili Marko Pozzetto, Marko Kravos, Cveta Stepančič, Jaro Mihelač in Andrej Furlan, 124–129. Trst: Založba Devin, 1995.
- Russell, Charles Coulter. »Italo Svevo's Trieste.« *Italica* 52, št. 1 (1975): 3–36.
- Saba, Umberto. *Antologia del »Canzoniere«*. Torino: Arnoldo Mondadori, 1969.
- Saba, Umberto. *Tutte le prose*, uredil Arrigo Stara. Milano: Giulio Einaudi, 2001.
- Sheppard, W. Anthony. »Puccini and the Music Boxes.« *Journal of the Royal Musical Association* 140 (2015): 41–92.
- Slataper, Scipio. *Lettere triestine: 11 febbraio 1909 – 22 aprile 1909*. Roma: Historica Edizioni, 2018.
- Staffieri, Gloria. *Un teatro tutto cantato: Introduzione all'opera italiana*. Roma: Carocci, 2012.
- Stamatov, Peter. »Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s.« *American Sociological Review* 67, št. 3 (2002): 345–366.
- Stendhal, Henry Beyle. *Vita di Rossini*, uredila Mariolina Bongiovanni Bertini, prevedel Ubaldo Peruccio. Torino: EDT, 1992.
- Sturman, Robi. *Le associazioni e i giornali sloveni a Trieste dal 1848 al 1890*. Trieste: Krožek za družbena vprašanja Virgil Šček, 1996.
- Taruskin, Richard. »Nationalism.« V *Grove Music Online*. Dostop 31. julija 2023. <https://www.grovemusic.com>.
- Tocchini, Gerardo. »'Opera without Politics?': Per una interpretazione storica (e politico-contestuale) della *Tosca* di Giacomo Puccini.« *Studi pucciniani* 6 (2020): 43–72.
- Torre Franca, Fausto. *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*. Torino: Fratelli Bocca, 1912.
- Umek, Ivan. *Moderni plesalec: Zbirka raznih narodnih in drugih najnovejših, navadnih in sestavljenih plesov*. Trst: samozaložba, 1904.
- Umek, Ivan. *Slovenski plesalec: Zbirka raznih narodnih in navadnih plesov*. Trst: samozaložba, 1893.
- Volk, Sandi. »Življenjski utrip Narodnega doma v dnevni kroniki.« V *Narodni dom v Trstu: 1904–1920*, uredili Marko Pozzetto, Marko Kravos, Cveta Stepančič, Jaro Mihelač in Andrej Furlan, 83–99. Trst: Založba Devin, 1995.
- Verdi, Giuseppe, in Francesco Maria Piave. *Ernani: Dramma lirico in quattro parti*. Milano: G. Ricordi & C., 1942.
- Verdi, Giuseppe. *Lettere*, uredil Eduardo Rescigno. Torino: Giulio Einaudi editore, 2012.
- Zupančič, Maruša. *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem od začetka 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013.

*Notno gradivo*

- Lehár, Franz. *Die lustige Witwe*. Klavirski izvleček. Wien: Musikverlag Doblinger, 1906.  
 Lehár, Franz. *Die lustige Witwe*. Partitura. Wien: Ludwig Doblinger, 2005.  
 Lehár, Franz. *Sangue Triestin: Marcia sopra motivi popolari (Sangue Triestin – Maschereta che ti giri – Il canto del cucù): op. 56*. Trieste: Edizioni Carlo Schmidl, b. l.  
 Puccini, Giacomo. *Madama Butterfly*. Klavirski izvleček. Milano: G. Ricordi & C., 1904.  
 Puccini, Giacomo. *Madama Butterfly*. Partitura. Milano: Casa Ricordi, 1907.  
 Verdi, Giuseppe. *Ernani*. Partitura. Milano, G. Ricordi & Co., b. l. Ponatis. New York: E. F. Kalmus, b. l.

## SUMMARY

**“The Butterfly Affair”: A Triestine Tragedy in Three Acts**

The present essay attempts to portray the rather tense atmosphere that permeated the city of Trieste on the turn of the twentieth century. Political and ethnic divisions between the Italian irredentism and the Slavic claim for recognition were, in fact, so profoundly entrenched that even musical performances resulted in a turmoil at the slightest perceived insult. Starting from Giuseppe Verdi's opera *Ernani* that provoked fierce manifestations of Italian patriotism, forcing the Austrian government to ban it twice (in 1888 and 1903), to the riots that were organised by Slavic activists at the first production of Franz Lehár's operetta *The Merry Widow* in 1907 to defend their national honour, it attempts to give an insight into the actual reasons that may have influenced the public by delving into the local newspapers, music scores and librettos. The essay comes to the conclusion that Trieste was actually a battlefield several years before the Great War and that music was often used as a political weapon in order to control the narrative. For the irredentists, Trieste was an Italian city under foreign rule, whose Italian identity had to be protected at every cost; meanwhile, a growing percentage of Slavs (especially Slovenes and Croats) refused to be assimilated and tried to establish their presence and influence by raising their voice. The conflict eventually led up to the infamous scandal in 1913, when a Slovenian production of Giacomo Puccini's opera *Madama Butterfly* was forbidden on the slippery pretence that an Italian opera cannot be sung in Slovenian in an Italian city. Among omissions, contradictions and ambiguous phrasing, the reader has the clear perception that even in music nationalism was paving the way to the catastrophes of the twentieth century.



## O AVTORICI

**SARA ZUPANČIČ** (sarazpn@gmail.com) je diplomirala iz klavirja na Glasbenem konservatoriju Giuseppeja Tartinija v Trstu (Italija). Kasneje se je posvetila študiju muzikologije na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kjer je ob zaključku študija leta 2016 predstavila magistrsko delo o dvojezični operi *Kačji pastir – La Libellula* skladatelja Pavleta Merkuja. Za svoje raziskovalno delo je prejela študentsko Prešernovo nagrado in prvo nagrado na nagradnem natečaju Urada Vlade RS za Slovence v zamejstvu in po svetu, leta 2018 pa je njena raziskava doživela še knjižno izdajo pri Znanstveni založbi Filozofske fakultete. Svoje zanimanje za glasbeno dramaturgijo je izpopolnila na univerzah v Bologni in Benetkah, kot strokovna glasbena sodelavka pa je dejavna pri najrazličnejših slovenskih in italijanskih kulturnih ustanovah. Trenutno je vpisana na doktorski študij muzikologije na Univerzi v Ljubljani.

## ABOUT THE AUTHOR

**SARA ZUPANČIČ** (sarazpn@gmail.com) pursued her music studies at the Music Conservatory “Giuseppe Tartini” in Trieste (Italy), where she graduated in piano. She subsequently earned her Bachelor’s and Master’s degrees at the Faculty of Arts in Ljubljana (Slovenia), culminating in her graduation in 2016 with a Master’s thesis on the bilingual opera *Kačji pastir – La Libellula* composed by Pavle Merku. Her extensive research garnered recognition from the University of Ljubljana and the Government Office for Slovenians Abroad, resulting in its publication by the Ljubljana University Press, Faculty of Arts, in 2018. In recent years, she has further enriched her understanding of operatic dramaturgy through studies at the Universities of Bologna and Venice. Additionally, she actively contributes her expertise to various Slovenian and Italian cultural organizations as a freelancer. Sara Zupančič is currently enrolled in the PhD program of Musicology at the University of Ljubljana.





DOI: 10.4312/mz.59.1-2.347-365  
UDK: 782(497.4Ljubljana)"1918-1922"

# Med odrom in zaodrjem: prva leta delovanja po- vojne Opere Narodnega gledališča v Ljubljani (1918–1922)

Katarina Bogunović Hočevar

*Univerza v Ljubljani*

## IZVLEČEK

Razprava osvetljuje prva leta delovanja Opere Narodnega gledališča v Ljubljani po prvi svetovni vojni. Na osnovi obstoječih virov delno rekonstruira organizacijski in umetniški ustroj ustanove. Zaradi pomanjkanja primarnih virov oz. dokumentacije, ki bi razkrila notranje delovanje opernega ansambla, se naslanja na dnevnikriška pričevanja glasbenih protagonistov takratnega časa.

**Ključne besede:** Opera Narodnega gledališča v Ljubljani, Slovenski gledališki konzorcij, Friderik Rukavina, Marij Kogoj, Friderik Juvančič

## ABSTRACT

The article sheds light on the first years of operation of the Opera National Theatre in Ljubljana after the First World War. Based on available sources, it partially reconstructs the organisational structure and artistic interrelation of the institution. In the absence of primary sources or documentation revealing the inner life of the opera ensemble, the article relies on everyday critical testimonies of the musical protagonists of the time.

**Keywords:** Opera National Theater in Ljubljana, Theatre Consortium (Gledališki konzorcij), Friderik Rukavina, Marij Kogoj, Friderik Juvančič

## I

Ob pogledu na zapise o zgodovini inštitucije slovenskega gledališča ne moremo mimo osrednje ugotovitve, da so ti zapisi, študije in raziskave osredinjeni predvsem na zgodovino inštitucije drame. Živa, aktivna in polemična zavest o delovanju slovenskega gledališča in njegove zgodovine je obstajala že med osrednjimi akterji slovenske gledališke (dramske) tradicije med obema vojnama. Režiser in igralec Ciril Debevec jo je (že) leta 1926 strnil celo v diplomsko delo z naslovom »Razvoj slovenskega gledališča in slovenske drame v zadnjih treh desetletjih«. Na bogatem izročilu in virih, ki neposredno pričajo o delu slovenskih gledališč (še posebej osrednjega slovenskega gledališča), je Dušan Moravec v sedemdesetih letih preteklega stoletja izpeljal svoji temeljni deli: *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe* in *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Moravec je razgrnil kompleksen pogled na gledališče (dramo), razčlenjen v posamezna poglavja, ki v kronološkem preseku ločeno problematizirajo organizacijsko delo oz. notranji ustroj ustanove, ključne protagoniste, repertoar, igralce, režiserje, scenografijo, publicistiko, kritiko itd. – torej opazujejo delovanje gledališča večplastno in v soodvisnosti številnih dejavnikov. Bolj kot metodološki koncept stopa v ospredje spoznanje, da se za repertoarno podobo skrivajo zapletena ozadja, pogojena s finančnimi, umetnostnimi, družbenimi, političnimi, kulturnimi, zgodovinskimi in drugimi vzroki, ki onemogočajo, da bi le na osnovi abstrahiranega repertoarnega skeleta in dnevno-kritičskih odzivov na posamezna dela mogli stvarno misliti zgodovino delovanja in umetniške vloge inštitucije.

Pričujoči raziskovalni pristop se najbolj približa rekonstrukciji umetnostnih vprašanj in nenazadnje dosežkov, iz katerih so se rojevale nove umetniške pobude, dileme, vprašanja in provokacije, ob tem pa ne pozablja temeljnega dejstva, da obravnava nepreverljivi umetniški akt.

Raziskave o slovenski oziroma ljubljanski glasbeno-gledališki preteklosti se že v svojem izhodišču ne morejo primerjati z raziskavami o zgodovini gledališča. Razlogov za to je nemara več: res je, da je bilo gledališče pred prvo svetovno vojno »zabavišče« malo boljše vrste kulturno in gledališko še neomikanemu in neprebujenemu občinstvu,<sup>1</sup> a je med posameznimi literati in dramatikami vendarle obstajala zavest o umetnostni vlogi gledališča, medtem ko je sočasno glasbeno življenje šele iskalo pot k poustvarjalni in ustvarjalni afirmaciji. Predvojno gledališče je svojo podobo gradilo ob domačem repertoarju, ta pa je botroval odzivom v publicistiki in kritiki, med katerimi odločilno izstopa znamenita polemika med Ivanom Cankarjem in tedanjim intendantom Deželnega gledališča v Ljubljani Franom Govekarjem (1908–1912; »Krpanova kobila«). Narava vsebin sočasne glasbene publicistike se je sukala med potre-

1 Štefan Vevar, »Sem, torej igram: Prispevki za psihosociološki portret slovenskega igralstva«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 32, št. 66–67 (1996): 13.

bo po profesionalizaciji, vsesplošnim spodbujanjem domače ustvarjalnosti in izobraževanjem. Kljub pionirskim prizadevanjem Gojmira Kreka je bila ta v primerjavi z literaturo še v povojih.

Drugi razlog je nemara logična posledica prvega: glasbeno okolje je v osnovi večjo pozornost namenjalo samemu (po)ustvarjalnemu glasbeniškem aktu, ki so ga določali (in ga še danes določajo) kompleksnejši pogoji kot sam gledališki akt, glasbena publicistika pa je bila v zavesti takratne glasbeniške mentalitete le sporadičen in korekten odziv na glasbeni dogodek ali delo.

Vprašanje glasbene publicistike med obema vojnama je z vstopom nekaterih ključnih protagonistov (Kogoj, Škerjanc, Adamič, Vurnik, Osterc, Lipovšek) dobilo povsem nove oblike, a je teh zapisov neprimerno manj kot primerljivih besedil na področju dramske literarne ustvarjalnosti oz. dramskega gledališča. Glasba in z njo glasbeno gledališče je šele med obema vojnama, natančneje v tridesetih letih, začinjalo ozaveščati umetnostna, glasbeno-slobovna in glasbeno-estetska vprašanja.

Vprašanja o tem, zakaj so se zavest o delovanju slovenske opere in same raziskave slovenske operne preteklosti prebudile z zamudo (glasbeno-gledališka vprašanja so se začela postopno odpirati šele z institucionalizacijo slovenske muzikologije), pa tudi o tem, zakaj muzikološka stroka še ni ponudila temeljite raziskave slovenske oz. ljubljanske glasbeno-gledališke oz. operne preteklosti, so pomembna in relevantna. A še bolj smiselno se zdi poudariti dejstvo, da je gradivo dramskega dela gledališke preteklosti sistematično urejeno in ohranjeno, medtem ko zajeten del gradiva, ki bi ponudil relevantno rekonstrukcijo delovanja opere, danes pogrešamo.

Raziskave slovenske operne preteklosti so se doslej pretežno osredotočale na čas do dvajsetega stoletja in v ospredje postavljale bodisi (1) domačo operno tvornost v luči kronološkega glasbenozgodovinskega in slogovno determiniranega loka,<sup>2</sup> bodisi (2) so raziskovale repertoarne podobe »institucij«, ki so v devetnajstem stoletju skrbele za reprodukcijo glasbeno-gledaliških del.<sup>3</sup> Slednje so na osnovi kritičnih zapisov osvetljevale razlago poustvarjalne ravni, do določene mere prikazale ustroj organiziranja opernih sezon in le na obrobju naznačile institucionalni in družbenozgodovinski kontekst opernega poustvarjanja.

2 Prim. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, III (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958–1960); Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere = Two hundred years of the Slovene opera* (1780–1980) (Ljubljana: Opera in balet SNG, 1981); Jože Sivec, *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja: Izbrana poglavja*, ur. Metoda Kokole in Klemen Grabnar (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010).

3 Prim. Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861* (Ljubljana: Slovenska matica, 1971); Jože Sivec, »Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875«, *Muzikološki zbornik* 8 (1972): 86–111; Jože Sivec, »Italijanske operne družbe na odru ljubljanskega gledališča v obdobju romantike«, *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* 2 (1997): 49–66; Špela Lah, »Nemško glasbeno gledališče v Ljubljani (1875–1914)«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 1 (2012): 181–182; Špela Lah, »Struktura repertoarja glasbeno-gledaliških del novega Deželnega gledališča (1892–1903)«, *Muzikološki zbornik* 41, št. 1 (2005): 71–79.

Obdobje med obema vojnama zastopajo le parcialne raziskave in še te postavljajo v središče vodilne protagoniste inštitucije – Poliča, Štritofa in Betetta.<sup>4</sup>

Repertoarna podoba je nedvomno najbolj reprezentativen vidik zgodovine glasbenogledališke inštitucije, nepogrešljivi del oz. vizitka umetniških tendenc hiše skupaj z mnogimi zaslužnimi umetniki, a je po drugi strani vse prej kot edino in zadostno izhodišče za interpretacijo in vrednotenje delovanja glasbenoumetniške inštitucije v specifičnem družbenozgodovinskem kontekstu. Okoliščine, v katerih je določen repertoar nastajal, so torej določali tako umetniški kot finančni vidiki, estetska in duhovna obzorja glasbenih umetnikov, kultura poslušalcev in nenazadnje dotedanja operna tradicija.

Razprava postavlja pod drobnogled prva štiri povojna leta delovanja ljubljanske opere (do prihoda Mateja Hubada na intendantsko mesto leta 1922). Osvetljuje njene začetke, glasbene akterje, repertoar, odnose med umetniki, referenčne kritiške zapise in kulturno klimo tistega časa. Postavlja osnovo za analizo in razumevanje poznejšega Hubadovega intendantskega obdobja in nakazuje na kompleksnost opazovanja zgodovine glasbenogledališke ustanove.

## II

Začetki delovanja gledališča na Slovenskem leta 1918 so povezani z ustanovitvijo Slovenskega gledališkega konzorcija, zasebnega podjetja, ki je s svojim zajetnim finančnim vložkom edino ob vseh aktualnih interesentih (Dramatično društvo, Glasbena matica, Leonovo društvo itd.) lahko omogočilo, da je deželni odbor vrnil gledališko stavbo njegovemu prvotnemu namenu, saj je med prvo svetovno vojno v prostorih gledališča obratoval kino Central.

Celoten proces ustanavljanja, delovanja in ukinitve konzorcija oz. poddržavljenja gledališča je podrobno s prikazom primarnih dokumentov (sej zapisnikov direktorija, umetniškega sveta, korespondence ipd.) razgrnil Mirko Mahnič.<sup>5</sup> Iz njegove razprave med drugim izvemo, da so hotenja o obnovi gledališča vsekakor obstajala med slovenskimi kulturniki, a jih je (preuranjeno) uresničila pobuda domačih podjetnikov, imetnikov domačega kapitala ter nekdanjega intendanta gledališča Frana Govekarja.<sup>6</sup> Gledališki konzorcij je ustvaril tako imenovani gospodarski čudež, na osnovi katerega je zlasti Govekar snubil

4 Prim. Borut Loparnik, »Poličeva doba slovenske opere: ozadja in meje«, v *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snop in Darja Frelih (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000), 193–204; Ciril Cvetko, *Mirko Polič: dirigent in skladatelj* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995); Ciril Cvetko, *Dirigent Niko Štritof in sopranistka Zlata Gjunjenac v ljubljanski Operi* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1999); Ciril Cvetko, *Julij Betetto, umetnik, pedagog in organizator glasbenega šolstva* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1990).

5 Mirko Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij (1917–1920) [nadaljevanje I]«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 2, št. 6–7 (1966): 93–128; Mirko Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij (1917–1920) [nadaljevanje II]«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 2, št. 8–9 (1966): 196–230.

6 Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij [I]«.

umetniški kader za novo gledališče, komuniciral z Zagrebom in Prago, zvalil iz Zagreba v Ljubljano igralca Hinka Nučiča, ta pa je poleg igralcev in pevcev pripeljal tudi dirigenta Friderika Rukavino.<sup>7</sup> Natančnih podatkov o procesu pridobivanja glasbenikov ni. Izvemo le, da je ravnatelj opere oz. »šef prvi kapelnik« postal Friderik Rukavina, operni in operetni režiser Vladimir Marek ter da so bili pri operi angažirani »3 tenorji, 4 baritoni in 2 basista. Poleg teh je sodelovalo še 6 dam. Pri opereti sta sodelovala gg. Marek in Povhe kot režiserja in še 5 igralcev in 5 dam. Pri baletu je bil angažiran baletni mojster g. Vlček, 3 soloplesalke in 10 članic baletnega zbora. Orkester je imel 38 članov, operni zbor 24 moških in 24 ženskih članov.«<sup>8</sup> Z današnjega vidika pogrešamo dokumentacijo, ki bi izpričala konkretno organizacijsko ureditev in način delovanja opere v konzorcijskem obdobju.<sup>9</sup>

Dušan Moravec je v začetnih prizadevanjih gledališkega konzorcija razbral željo po čimprejšnjem odpiranju gledaliških vrat. Ker se je vse slovensko življenje začelo urejati šele po razsulu Monarhije, se mu je ustanovitev gledališča zdela preuranjena in kot taka ni mogla omogočiti revolucionarne prelomnice v slovenskem kulturnem življenju.<sup>10</sup> Zaradi težav pri pridobivanju glasbenikov se je tudi operna sezona začela dva meseca pozneje in ne, kot je bilo sprva načrtovano, ob uradni otvoritvi gledališča.<sup>11</sup>

Poleg direktorija oz. vodstva, sestavljenega primarno iz lastnikov konzorcija in odgovornega za finančne zadeve, je vzporedno deloval gledališki svet (med glasbeniki je sprva deloval le Matej Hubad, pozneje se mu je priključil še Anton Lajovic), ki naj bi skrbel za repertoar in umetniška vprašanja. Mahničeva razprava o gledališkem konzorciju pokaže, da si je direktorij jemal pravico do popolne avtonomije, umetniško vodenje pa sta neodvisno od sveta vodila dramski in operni ravnatelj. V odzivih sveta na delo konzorcija jasno izstopa nezadovoljstvo, tako v pogledu repertoarnih kakor kadrovskih vprašanj. Med drugim beremo: »Način kako se je v letošnji sezoni postavil operni šef dirigent in na drugi strani, kako so se pri opernem gledališču uporabljali naši domači glasbeniki za kapelnike, kaže, da je gledališki konzorcij prezrl velik in silno

---

7 Prav tam.

8 Prav tam, 127.

9 Mahnič je drugi del razprave o konzorcijskem času gledališča zaključil z mislijo: »Gradivo nam je ponudilo precej pregledno podobo upravnega mehanizma novega gledališča v prvi sezoni, dosledno pa je molčalo o njegovih umetniških namenih in duhovni vsebini. Morda bi nam lahko o tem kaj več povedali zapisniki in dopisi gledališkega sveta – če bi bili ohranjeni. Iz le dveh ohranjenih dopisov spoznamo, da je gledališki svet nekoliko drugače gledal na nalogo gledališča, saj si je upal direktoriju zasoliti tisto o dobičkarstvu, na koncu sezone pa je zaradi očitnega nesoglasja z njim tudi odstopil.« Prav tam, 128.

10 Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980), 14–15.

11 Gledališče je svoja vrata odprlo 29. septembra 1918, medtem ko so prvo opereto uprizorili 21. novembra 1918, prvo opero pa 3. decembra 1918. Prav tam, 13–17.

važen del svoje naloge.«<sup>12</sup> S to mislijo prihajamo do vprašanja opere, opernega ravnatelja, repertoarja, izbire glasbenikov, pevcev, dirigentov, korepetitorjev itd., še natančneje do vloge, ki jo je Rukavina kot operni pooblaščenec lastnikov konzorcija opravljal.

Da je imel Rukavina številne zasluge pri rekrutiranju glasbenikov (Betetto, Drvota, Levar, Rijavec in drugi) v ljubljansko gledališče, je dokumentirano dejstvo.<sup>13</sup> Veliko zaupanje v njegovo delo je vodstvo konzorcija dokazovalo z (za ljubljanske gledališke razmere) eno najboljših plač.<sup>14</sup> V drugi sezoni mu je pri delu in odločitvah celo priznalo povsem proste roke in popolno avtoriteto na polju režije in inscenacije. Takšna odločitev se zdi po eni strani razumljiva, saj je Rukavina prišel v Ljubljano iz aktivnega opernega dogajanja kot edini izkušen dirigent z naborom glasbenogledališkega repertoarja. V Zagrebu je med letoma 1914 in 1918 premierno dirigiral v nadaljevanju naštetih operna dela, pomenljivo pa je, da tam ni nikoli nastopil v vlogi režiserja, da se je s svojim delom potrjeval ob Krešimiru Baranoviću, Srečku Albiniju, Milanu Sachs in drugih hrvaških dirigentih, in nenazadnje, da je bil eden od razlogov prihoda v Ljubljano njegov spor s takratnim ravnateljem zagrebske Opere Srečkom Albinijem.<sup>15</sup>

Seznam del, ki jih je Friderik Rukavina krstno dirigiral v Zagrebu pred prihodom v Ljubljano v obdobju delovanja v zagrebski operi med letoma 1913 in 1918, je sledeč:<sup>16</sup>

Jules Massenet: *Manon*  
 Johann Strauss: *Netopir*  
 Giacomo Puccini: *Tosca*  
 Richard Strauss: *Saloma*  
 Božidar Širola: *Novela od stanca*  
 Karel Weiss: *Poljski Žid*  
 Richard Strauss: *Kavalir z rožo*  
 Giacomo Puccini: *Deklica z zahoda*  
 Georges Bizet: *Carmen*  
 Petar Konjović: *Miloševa ženitev*  
 Peter Iljič Čajkovski: *Pikova dama*  
 Ivan Zajc: *Ban Leget*

12 Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij [I]«, 108.

13 Prav tam, 96.

14 Prav tam, 114.

15 Prim. Dragotin Cvetko, »Delež F. Rukavine v delu ljubljanske Opere 1918–1925«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 15, št. 32 (1979): 48.

16 Branko Hečimović in Vladimir Obelić, ur., *Repertoar hrvaških kazališta*, 1 (Zagreb: Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti: 1990–2002), 203–205.



Rukavinov zagrebški repertoar kaže, da je v primerjavi z ostalimi hrvaškimi dirigenti izvajal reprezentativna operna dela, prav tako pa je komaj opazna prisotnost operete.

Z nastopom dela v ljubljanski Operi je resda prevzel obsežne dolžnosti in organizacijske težave ob uresničevanju prve glasbenogledališke sezone, a je imel obenem neposreden vpliv na oblikovanje operne ustanove. Na kakšnih osnovah je nastala prva ljubljanska operna sezona, ne vemo.<sup>17</sup> Jasno je, da je gledališče moralo na novo zbrati umetniški personal, obnoviti arhiv, garderobo in fundus, zato se zdi, da je ob takšnih izzivih in neučakanem čimprejšnjem začetku sezone nastal repertoar, ki je bil sinteza Rukavinovih opernih estetskih preferenc (Puccini, Leoncavallo, Massenet, Čajkovski), Govekarjeve naveze s Češko (Smetana)<sup>18</sup> in vključevanja lahkega žanra, nepogrešljivega repertoarja domala vseh provincialnih gledališč takratnega časa. Ker dokumentacija, ki bi osvetljevala organizacijsko in umetniško delo opere v prvih letih njenega delovanja, ni ohranjena, sloni nadaljnja izpeljava razprave na obstoječih virih oz. maloštevilnih sočasnih dnevnikritičkih zapisih.

Tabela 1: Repertoar prve sezone Opere Narodnega gledališča v Ljubljani (1918/19)

| 1918/1919                                     |           |              |
|---|-----------|--------------|
| opera   | dirigent  | št. predstav |
| <i>Prodana nevesta</i> (Smetana)              | Rukavina  | 40           |
| <i>Evgenij Onjegin</i> (Čajkovski)            | Rukavina  | 13           |
| <i>Manon</i> (Massenet)                       | Rukavina  | 16           |
| <i>La bohème</i> (Puccini)                    | Rukavina  | 19           |
| <i>Glumaci</i> (Leoncavallo)                  | Rukavina  | 23           |
| <i>Žongler naše preljube gospe</i> (Massenet) | Rukavina  | 9            |
| <i>Madama Butterfly</i> (Puccini)             | Rukavina  | 12           |
| <i>Postiljon iz Lonjumeauja</i> (Adam)        | Brezovšek | 9            |

- 17 Primerjava z repertoarjem predvojnega ljubljanskega opernega gledališča kaže, da je povojno gledališče oblikovalo repertoar, ki ga je slovenska publika dobro poznala. Reprodukcijska ustaljenih opernih del devetnajstega stoletja francoske, italijanske in slovanske tradicije (Gounod, Massenet, Offenbach, Donizetti, Leoncavallo, Mascagni, Verdi, Puccini, Čajkovski, Smetana in Dvořak) je pomenila zgolj nadaljevanje znanega. Opazno je zmanjšanje števila operetnih predstav. Prim. Dušan Moravec, ur., *Repertoar slovenskih gledališč: 1867–1967: Popis premier in ponovite* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967).
- 18 Prim. Dušan Moravec, »Novo gradivo o Govekarjevi vlogi v slovenskem gledališču«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 8, št. 19 (1972): 1–18; Jaroslav Pánek, »Pisma Frana Govekarja Čehom«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 11, št. 25 (1975): 27–47.

|  |        |       |
|--|--------|-------|
| = 8 postavitev oper                      |        | = 141 |
| <b>opereta</b>                           |        |       |
| <i>Michujevi hčerki</i> (Messenger)      | Ravnik | 11    |
| <i>Cornevillski zvonovi</i> (Planquette) | Ravnik | 13    |
| <i>Mam'zelle Nitouche</i> (Hervé)        | Ravnik | 15    |
| <i>Slovaška princesa</i> (Piskaček)      | Čerin  | 13    |
| <i>Madam Favart</i> (Offenbach)          | Perič  | 6     |
| = 5 postavitev operet                    |        | = 58  |
| <b>balet</b>                             |        |       |
| <i>Ugrabljena Evelina</i> (Weinberger)   | Perič  | 11    |
| (14 postavitev skupaj)                   |        | = 210 |

Bolj kot repertoar prve sezone zbuja pozornost razdelitev predstav med dirigenti – ob Rukavini so delovali še Janko Ravnik, Ivan Brezovšek, Josip Čerin in Hubert Perič –, oziroma dejstvo, da je z izjemo Adamovega dela vse operne predstave vodil Rukavina, medtem ko je bila opereta domena slovenskih dirigentov. Nenavadno razmerje namiguje na nesporen ravnatelj primat, do katerega se je že med prvo sezono kritično opredelil umetniški svet konzorcija.

Vprašljivost Rukavinovega ravnateljskega in umetniškega delovanja so dopolnjevali in poudarjali notranji spori, konflikti z dirigenti, režiserji, korepetitorji in pevci, zlasti tistimi, ki so bili člani konzorciju nenaklonjenega Združenja gledaliških igralcev in so odpirali vprašanja o poddržavljenju gledališča. A dokler je bilo gledališče v rokah zasebnega kapitala, je Rukavinov položaj ščitil direktorij konzorcija, pripravljen celo intervenirati, da bi »M. Kogoj prenehal z napadi v časopisju na Opero in njenega ravnatelja Rukavino«. <sup>19</sup>

Mimo dnevnikritičkih zapisov o posameznih opernih izvedbah so Kogojevi zapisi pravzaprav morda najočitnejši odzivi na začetna umetniška prizadevanja ljubljanske Opere. <sup>20</sup> Nestrinjanje z delom Rukavine je skladatelj izrekel ob polovici druge sezone in ravnatelju očital najprej pomanjkanje slovenskih del. Po naravnost skopi repertoarni opazki (»Iz slovenskega repertoarja se ni dalo nič. To zadostuj!«) je njegovo dirigentsko delo označil za »muzikalno anarhijo«, nato pa Rukavino primerjal z Brezovškom in priznal orkestru kakovost, ki je pod Brezovškovo taktirko celo preseгла soliste. <sup>21</sup> Ob zaključku iste sezone je

19 Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij [II]«, 221.

20 Prim. Marij Kogoj, »Slovensko operno gledališče«, *Slovenec* 47, št. 234 (11. oktober 1919): 1–3; Marij Kogoj, »Slovensko operno gledališče«, *Slovenec* 47, št. 235 (12. oktober 1919): 1–3.

21 Marij Kogoj, »Glasba«, *Dom in svet* 33, št. 7–8 (1920): 202.

bila Kogojeva ost brezkompromisno in celo osebno uprta v Rukavinovo slabo ekonomijo izrabljanja pevskih moči:

*Vlogo Fausta je poveril nekemu Ševiću, ki se mu je tako podala, kakor da bi jaz predstavljal Falstaffa v »Veselih ženskab«. G. R. je kot strokovnjak takoj po treh, štirih predstavah spoznal pravo vrednost pevca, ki je z njim korepetiral že kake tri mesece. Vlogo Valentina je ves čas učil g. Wawrzynieckiego, potem pa je vlogo moral peti g. Levar itd. Z drugimi besedami povedano, g. R. sploh ne ve kaj angažira; jasno mu postane šele, ko ga vse občinstvo obsodi.<sup>22</sup>*

Rukavinovo delo je razvrednotil celo do te mere, da je za dirigenta priznal zgolj Brezovška in Maksa Ungerja.

Kogojevi napadi, ki so potekali tudi na ravni dnevnega časopisja,<sup>23</sup> so potegnili za seboj še časopisno polemiziranje. Dopis članov Opere je stopil v obrambo opernemu ravnatelju,<sup>24</sup> to pa je sprožilo Bevkov zagovor (Kogojeve) kritiške in strokovne avtonomije.<sup>25</sup> V *Maski* se je istega leta oglašil Zorko Prelovec in v bolj taktini obliki parafraziral Kogojeva stališča.<sup>26</sup>

Nekoliko bolj obziren je bil istega leta v svojem glasbenem pregledu Lucijan Marija Škerjanc, a je tudi on izpostavil nesistematično podeljevanje vlog ter opozoril na »nepojasnjene, očitno koruptne razmere« ter Rukavini očital »površnost pri naštudiranju, ki se javlja pri vsaki predstavi – razen prve v seziji«.<sup>27</sup>

Sezona 1919/20 je bila v repertoarnem pogledu podaljšek prve: novitete so širile obstoječi nabor del francosko-italijanske romantike, Smetani se je pridružil še Dvořak, število novih operet pa je bilo primerljivo s prvo sezono. Novost je bila Parmova *Ksenija*, ki pa je bila na sporedu marca 1920, torej po Kogojevih repertoarnih intervencijah. Jasno je, da je bila nova sezona vsaj na videz bogatejša in bolj razgibana, saj so se ob novem repertoarju izvajala tudi dela predhodne sezone.

V novi sezoni je opazna enakomernejša distribucija opernih del med dirigenti, zlasti med »rivaloma« Rukavino in Brezovškom. Z nastopom nove službe sta opero zapustila Ravnik in Čerin, dirigentski zasedbi pa sta se pridružila Anton Balatka in Maks Unger.

22 Prav tam.

23 Prim. Marij Kogoj, »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 32 (10. februar 1920): 3–4; Marij Kogoj, »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 44 (24. februar 1920): 6; Marij Kogoj, »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 46 (26. februar 1920): 3; Marij Kogoj, »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 48 (28. februar 1920): 4–5.

24 Člani opere, »Kultura: Iz gledališke pisarne«, *Slovenski narod* 53, št. 37 (15. februar 1920): 4.

25 France Bevk, »Prosveta: Naše gledališče – posebno opera«, *Slovenec* 48, št. 51 (3. marec 1920): 4.

26 Zorko Prelovec, »Ljubljanska opera v minuli sezoni«, *Maska: Gledališka revija* 1, št. 1 (1920): 9.

27 Lucijan Marija Škerjanc, »Glasbeni pregled«, *Ljubljanski zvon* 40, št. 5 (1920): 346–351.

Tabela 2: Repertoar druge sezone Opere Narodnega gledališča v Ljubljani (1919/20)

| <b>opera</b>                                   | dirigent  | št. predstav |
|--|-----------|--------------|
| <i>Pikova dama</i> (Čajkovski)                 | Rukavina  | 12           |
| <i>Hoffmannove pripovedke</i> (Offenbach)      | Brezovšek | 18           |
| <i>Rigoletto</i> (Verdi)                       | Rukavina  | 19           |
| <i>Rusalka</i> (Dvořak)                        | Balatka   | 18           |
| <i>Mignon</i> (Thomas)                         | Brezovšek | 15           |
| <i>Faust</i> (Gounod)                          | Rukavina  | 40           |
| <i>Ksenija</i> (Parma)                         | Brezovšek | 8            |
| <i>Glumači</i> (Leoncavallo)*                  | Brezovšek | 8            |
| <i>Žongler naše preljube gospe</i> (Massenet)* | Rukavina  | 7            |
| <i>Trubadur</i> (Verdi)                        | Unger     | 69           |
| <i>Vesele žene Windsorske</i> (Nicolai)        | Brezovšek | 18           |
| <i>Evgenij Onjegin</i> (Čajkovski)*            | Perič     | 9            |
| = 12 postavitve opere (3 iz pretekle sezone*)  |           | = 241        |
| <b>opereta</b>                                 |           |              |
| <i>Dijak prosjak</i> (Millöcker)               | Unger     | 12           |
| <i>Lepa Helena</i> (Offenbach)                 | Unger     | 9            |
| <i>Netopir</i> (Johann Strauss)                | Brezovšek | 9            |
| <i>Poljska kri</i> (Nedbal)                    | Unger     | 9            |
| = 4 postavitve operete                         |           | = 39         |
| <b>balet</b>                                   |           |              |
| <i>Coppelia</i> (Delibes)                      | Balatka   | 10           |
| <i>Kraljica Lutk</i> (Bayer)                   | Balatka   | 13           |
| <i>Sanje</i>                                   | Balatka   | 6            |
| = 3 postavitve baleta                          |           | = 29         |
| (19 postavitve skupaj)                         |           | = 309        |

S tem ko je gledališki konzorcij v drugi sezoni podelil opernemu ravnatelju še večja pooblastila, je vzporedno z ravnateljevo močjo naraščala netoleranca glasbenikov do njegovega dela. A vse te intrige in spori (Rukavina je terjal, da

konzorcij odpusti režiserja Vladka Wuršerja in kapelnika Brezovška)<sup>28</sup> so bili v senci vzporedne fronte, ki jo je vodil ljubljanski Pododbor Združenja gledaliških igralcev Srbov, Hrvatov in Slovencev.

V Ljubljani delujoči Pododbor interesne skupine s sedežem v Beogradu je zagovarjal pravice in dolžnosti svojih članov, med katerimi so bili praviloma tudi operni solisti, ter si brezkompromisno prizadeval za poddržavljenje gledališča. Osrednji protagonisti Pododbora so izhajali iz Drame in si na vseh ravneh prizadevali, da bi gledališče čim prej prešlo pod okrilje države. Jesen 1919 je bila tako v znamenju zagovornikov in nasprotnikov poddržavljenja, ki so svoje poglede izražali v polemikah, na sestankih, v sporih ter številnih časopisnih člankih. V tem turbulentnem dogajanju je Pododbor februarja 1920 dosegel poddržavljenje Narodnega gledališča v Ljubljani, ki je bilo dotlej le po imenu državno.<sup>29</sup>

*Igralci obeh slovenskih gledališč vedo, da gledališče ni privatna last konzorcija ampak last vsega slovenskega naroda, ki je dobrohotno pripomogel z izdatnimi denarnimi prispevki. Zato si dovoljujemo opozoriti slovensko javnost na sledeče: Vsem je znano, da je operno gledališče vedno razprodano; dramsko gledališče (ki ima zelo malo stroškov) je razprodano povprečno za 85 %! Vseh članov v obeh gledališčih pa je 110 (+ orkester 50 mož). Razen 20–25 solistov imajo vsi ostali gažo brez državnih doklad od 200–500 kron mesečno (čujte in strmite), večina solistov pa ima manj kot 1000 K.*

*Operno gledališče igra šestkrat na teden, dramsko pa sedemkrat na teden. Dovoljujemo si vprašati gledališki konzorcij, koliko predstav bi zahteval, da bi mu dohodki zados-tovali? (»Ker sedaj so premajhni«).<sup>30</sup>*

Pričujoči citat ne razkriva zgolj nezadovoljstva Pododbora nad dohodki zaposlenih, ki jih je uravnaval in vrednotil konzorcij, pač pa ob podatkih o številu zaposlenih razbiramo družbeno vlogo Opere kot zelo zaželenega družabnega in kulturnega prostora takratnega časa. Nič manj ne preseneča število igranih dni, z repertoarjem dveh sezon. Hiperprodukcija opernih ponovitev z nenehnim menjavanjem sporeda je slonela na omejenem številu solistov in komaj afirmiranih orkestru in zboru. Vprašanje recepcije oper se je resda sukalo predvsem okoli bolj ali manj uspešnih solistov, vendar je Kogoj v drugi sezoni odprto priznal, da je imela opera »toliko dobrih moči v orkestru in med solisti, da bi v pravih rokah lahko bila – upam si trditi – izvrstna. Gospodična Zikova, Richter, Thierry, Medvedova, gospodje Stapniowski, Drvota, Kovač, Levar, Rumpel so vsi zato dovoljno jamstvo.«<sup>31</sup> V svojem pregledu sezone se je Škerjanc spotaknil tudi ob revnost repertoarja: »v vsem se je na novo uprizorilo v desetih mesecih devet oper, štiri operete in povrh še tri baletne scene, ki so

28 Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij [II]«, 199–200.

29 Prav tam.

30 Prav tam, 203.

31 Marij Kogoj, »Opera v prvi polovici sezone 1919/20«, *Dom in svet* 33, št. 3–4 (1920): 97–98.

se odlikovale po pravcati babilonski zmešnjavi.<sup>32</sup> Ni povsem jasno, ali se je ta revnost nanašala na število, na izbor opernih del ali pa morda na oboje.

Vsekakor so bila konzorcijska leta za Opero čas vzpostavljanja poustvarjalne profesionalne ravni ter čas organizacijske afirmacije. V obzorju začetnega delovanja Opere še ni nastopil čas umetniških vprašanj oz. so bila ta omejena na vključevanje izbranih svetovnih del pretežno italijansko-francoske tradicije v repertoar. Operno vodstvo je ohranjalo družbeno vlogo inštitucije, kot jo je imela Opera pred vojno. Takšno tradicijo je poznalo opere lačno ljubljansko občinstvo in, kar je še pomembneje, iz takšne tradicije je izšel tudi novi operni ravnatelj Rukavina, zato o novi družbeni in umetniški vlogi Opere v tem času ne moremo govoriti.

Ob vrednotenju repertoarne podobe obeh sezon prav tako ne moremo mimo ravnateljeve vloge in njegovih glasbeno estetskih preferenc ter številnih zunanjih vplivov, kot so dosegljivost notnega gradiva, izvajalsko-tehnične zmožnosti ansamblov ter nenazadnje tržna naravnost repertoarja. Pod repertoarno kopreno se razkriva zapleten konglomerat organizacijskih, finančnih, interesnih, personalnih, strokovnih in glasbenoestetskih vidikov, na osnovi katerih sploh moremo opazovati konzorcijska leta delovanja Opere.

O obstoju dnevniške operne kritike lahko govorimo le pogojno in tudi ta je v nekaterih primerih premalo otipljiva ali pa skrčena na posplošene sodbe. Približek nekoliko bolj stvarnemu glasbenokritičskemu pogledu v celotno sezono sta (še) leta 1920 v revijah *Dom in svet* in *Ljubljanski zvon* prispevala Kogoj in Škerjanc. Pri pisanju obeh pa izstopata dve ravni: kritičnost do opernega ravnatelja ter presojanje pevskih vlog osrednjih opernih pevcev. Nasploh je bilo publicističnih odzivov na operno (in glasbeno) življenje neprimerljivo manj kot na področju drame.

### III

V procesu podržavljenja Narodnega gledališča v Ljubljani si je konzorcij pridržal vpliv pri določanju vodstva in na mesto intendanta imenoval Friderika Juvančiča. Ta je bil že v predvojnem času povezan z gledališčem, v obdobju konzorcija pa je deloval kot član jugoslovanske mirovne delegacije v Parizu ter bil mimogrede »še nekakšen kulturni ataše slovenskega gledališča« – v domovino je namreč pošiljal dramska in operna dela.<sup>33</sup>

Poleg Juvančiča je konzorcij v novo vodstvo gledališča imenoval še Rukavino za ravnatelja Opere, Pavla Golio za ravnatelja Drame ter Otona Župančiča na mesto dramaturga. Podržavljenje je prineslo zanesljivo in trajno financiranje, s tem pa tudi (vsaj na videz) manj moteno umetniško delo. Vzpostavil se je sistem ureditve zaposlenih po (plačnih) razredih na način, ki je veljal tudi za

32 Škerjanc, »Glasbeni pregled«, 350.

33 Mahnič, »Slovenski gledališki konzorcij [II]«, 198.

druge državne službe. Poleg članov, ki so dobili stalno zaposlitev, je obstajala tudi cela vrsta pogodbenikov.

Stabilizirana organizacijska in finančna ureditev sezone 1920/21 je v Operi pokazala svoje razkošje z angažmajem tujih opernih pevcev, članov opernih hiš iz Zagreba, Varšave in Češke,<sup>34</sup> ni pa prinesla vidnih repertoarnih sprememb. V repertoarnem pogledu je vztrajala pri dotedanem programu. Maloštevilne premiere so bile razpete med Rukavinov repertoar (Puccini, *Tosca*; Massenet, *Thaïs*; Bizet, *Carmen*) in preostanek, razdeljen med Brezovška in Balatko (Wingartner, *Vaška sola*; Auber, *Fra Diavolo*). Zavzetost za poustvarjanje domačega izročila, do katerega operni ravnatelj ni izkazoval posebnega interesa, je z dvema slovenskima operama nadaljeval Brezovšek (Savin, *Lepa Vida*; Parma, *Zlatorog*).

Brezovškov dirigentski potencial ni navduševal le Kogoja, pač pa tudi kritika *Slovenskega naroda* Emila Adamiča.<sup>35</sup> V tej naklonjenosti Brezovšku in nenaklonjenosti Rukavini nedvomno izstopa prav Kogoj s svojimi brezkompromisnimi kritikami v *Slovenecu* leta 1920. Da si je s tem nakopal dodatni gnev članov Opere in postal priljubljen med tistimi glasbeniki, ki se z delom opernega ravnatelja niso strinjali, potrjujejo nekatera dogajanja v opernem zaodrju nove sezone.

V *Slovenecu* z dne 1. oktobra 1920 beremo: »Brezovšek, Zikova in Kogoj so se združili v to, da prirede tekom prihodnjih mesecev koncert s sporedom, ki bo sestavljen izključno iz skladb komponista Marija Kogoja [...]«. <sup>36</sup> Koncert sta mesec dni pozneje (6. novembra 1920) priredila Kogoj in Zikova.<sup>37</sup>

April in maj 1921 sta bila v znamenju afere Kovač–Kogoj. Afera je bila posledica Kogojeve kritike, objavljene v *Jugoslaviji* 13. aprila 1921, v kateri je skladatelj z lahkoto ovrigel Rukavinove obrambne zagovore, medtem ko dela pevca Leopolda Kovača sploh ni polemiziral.<sup>38</sup> Ker naj bi kritika tako razjarila pevca, je ta istega dne fizično pred gledališčem obračunal s Kogojem. Zadeva je dobila svoj epilog na sodišču. Pomenljivo je, da je omenjena afera imela svoje ozadje še v dogodkih leto poprej, ko je bil isti pevec zaradi žaljenja časti Marija Kogoja obsojen na denarno kazen.<sup>39</sup>

Zaodrška obračunavanja, konflikti in nenazadnje pravnici spori ne govorijo le o samozadostnosti in samovšečnosti nekaterih opernih članov, temveč govorijo tudi o duhovnem obzorju glasbeniškega (opernega) okolja, ki v povprečnem duhu še ni premoglo drznejše kritiške refleksije. Res je, da je Kogoj

34 Prim. *Gledališki list* 1, št. 1 (1920/21).

35 Gl. Emil Adamič, »Kultura«, *Slovenski narod* 53, št. 223 (30. september 1920): 4.

36 [Neznani avtor], »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 224 (1. oktober 1920): 3.

37 [Neznani avtor], »Ljubljanske novice«, *Slovenec* 48, št. 254 (6. november 1920): 4.

38 Marij Kogoj, »Kr. Narodna opera: K sedmim točkam g. Rukavine«, *Jugoslavija* 4, št. 86 (13. april 1921): 3.

39 [Neznani avtor], »Ljubljanske novice«, *Slovenec* 48, št. 148 (3. julij 1920): 4.

s svojimi odzivi na Rukavino (Rukavina kot »splošno znani kapelnik z garancijo gotovega neuspeha«)<sup>40</sup> prestopil prag pričakovanega in dotlej ustaljenega kritiškega odziva – nemalokrat iz njegovega pisanja veje močno osebni izraz – ter je z osvetljevanjem (zanj) akutnega problema morda zanemaril nekatere ostale segmente opernega delovanja, a je obenem kot prvi začel živo sprožati poustvarjalna, repertoarna in nenazadnje umetniška vprašanja.

Dokumentacija, ki bi neposredno razkrivala notranje delovanje prvega in drugega leta podržavljene Opere na sistemski ravni, ni ohranjena. Posamezne informacije o delu v hiši so pricurjale v glasbeniško javnost (Brezovšek – Kogoj) in, kot se je kasneje pokazalo, vplivale na prihodnje odzive strokovnega glasbenega okolja. Vprašanja o (ne)pristranskosti Kogoja in o njegovem ponekod kar osebnem obračunavanju z ravnateljem opere niso zanemarljiva, zlasti ker naj kritika po Škerjančevem mnenju ne bi imela »vpogleda v notranje razmere naših glasbenih zavodov«,<sup>41</sup> a po drugi strani je bilo repertoarnih, dirigentskih, tehničnih in interpretacijskih očitkov Rukavini preveč, da ne bi mogli iz Kogojevih zapisov rekonstruirati vsaj dela resnice.

Rukavina je v slovenski prostor vstopil kot izkušen glasbenik ter hkrati kot nastavljenec Slovenskega gledališkega konzorcija in Frana Govekarja, njegov položaj pa se v Juvančičevi kratki dobi ni spremenil: umetniško je vztrajal na obstoječem, institucionalno pa v polju varnega zaledja.

Juvančičev niti dve leti trajajoči intendantski mandat (od februarja 1920 do januarja 1922) je spodkopala sinteza dogajanj v zaodrju Drame in družbenopolitičnih sprememb (z vidovdansko ustavo je bil uzakonjen centralizem),<sup>42</sup> posledice pa so vplivale na poslabšan umetniški in socialni položaj gledaliških delavcev, v katerem opazujemo zametke finančne krize.

Imenovanje Mateja Hubada za novega intendanta Narodnega gledališča je med strokovno glasbeno javnostjo in tudi Združenjem igralcev prineslo novo upanje. Po dvoletni tišini v *Domu in svetu* je o gledaliških razmerah ponovno spregovoril Kogoj:

*Po večletnem mrtvilu se je končno zgodil mali dogodek, ki bo mogel v kratkem v temelju spremeniti in urediti naše glasbeno življenje. [...] S tem, da je prišla intendantca v roke g. Hubada – g. Govekar se je tudi zanimal zanjo (glej Slovenski narod) – je prišlo vodstvo gledališč v roke človeka, ki nima tako neumnih ambicij kakor edino mogoči bivši intendant sedmega reda. Sedaj je mogoče, da postane v gledaliških predmet zanimanja stvar sama. [...] Zavedati se moramo nepobitnega dejstva, da imamo lahko v Ljubljani dobro dramo in naravnost sijajno opero.*<sup>43</sup>

40 Marij Kogoj, »Prosveta«, *Slovenec* 48, št. 118 (27. maj 1920): 3.

41 Škerjanc, »Glasbeni pregled«, 351.

42 Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, 79–93.

43 Marij Kogoj, »Glasba«, *Dom in svet* 35, št. 3 (1922): 143.



Hubadov takratni položaj lahko na kratko strnemo takole: (1) ob Lajovicu je veljal za osrednjo glasbeno avtoriteto, (2) bil je član strokovnega sveta gledališkega konzorcija in po razpadu le-tega leta 1919 ob Lajovicu, Kimovcu in Kreku član gledališke komisije »pri poverjeništvu za uk in bogočastje za vsa umetniška vprašanja v Sloveniji«; (3) ni bil več člen verige nastavljenecv konzorcija; (4) dejstvo, da neposrednih izkušenj z delom v gledališču ni imel, kakor pred njim Juvančič in konzorcij, je bilo morda celo zaželeno; (5) delo Opere je spremljal kot strokovni opazovalec, ni ga pa javno komentiral.

Na seji uprave 14. marca 1922 je novi intendant navzoče – oba ravnatelja Rukavino in Golio, dramaturga Župančiča ter tajnika Milana Puglja – pozdravil z mislijo, da želi voditi gledališče umetniško. Poudaril je »harmonijo delovanja v upravi, pravilnost, točnost, popolno odkritost, pravičnost in mirnost«. <sup>44</sup> Hubadova začetna drža je nedvomno slonela na viziji drugačnega gledališča, a se je moral prav prav kmalu soočiti z neizprosno birokracijo, temelječo na težnji po vse bolj centralistično urejeni državi. Že Juvančič je vlado v Beogradu obveščal o celotnem delovanju obeh hiš, s Hubadom pa je postajala (finančna) avtonomija Narodnega gledališča in upravnika, posledično pa finančna zmožnost zavoda, eno najbolj perečih vprašanj.

Zanimivo je, da je v *Slovencu* še pred zasedanjem nove uprave izšla notica o »čiščenju« zavoda:

*Dediščina, ki jo je prevzel g. Hubad ni ravno taka, da bi ga človek zavidal: nad enomilijonski deficit, kopica nezmožnih in neuporabnih moči tako v operi kakor v drami. Takoj ob nastopu je pričel g. Hubad s čiščenjem. Kakor čujemo, je odpustil precejšnje število »solistov« in »igralcev«, predvsem pa je znatno zmanjšal številno armado baletk. Poznavajoč avtoriteto g. Hubada, smo prepričani, da je odstranil vsaj del balasta, ki našemu gledališču nikakor ni bil v korist in ne v čast.<sup>45</sup>*

Načrt kadrovske sanacije očitno ni bil skrivnost, in je bil, kot se je izkazalo, ena od prioritet novega upravnika, v kateri zasledujemo tudi postopno težnjo k profesionalizaciji opernega ansambla.

Hubadov čas odpira nadaljevalno (in pogojno novo) poglavje o zgodovini ljubljanskega opernega gledališča. Bolj kot repertoarne ga določajo finančne, organizacijske in kadrovske spremembe v času negotovih družbenopolitičnih dogajanj.

<sup>44</sup> Slovenski gledališki inštitut, SNG Uprava, Sejni zapisniki 1920–1924, rokopis.

<sup>45</sup> [Neznani avtor], »Za naša gledališča«, *Slovenec* 50, št. 40 (18. februar 1922): 4.

## Viri in literatura

- Adamič, Emil. »Kultura.« *Slovenski narod* 53, št. 223 (30. september 1920): 4.
- Bevk, France. »Prosveta: Naše gledališče – posebno opera.« *Slovenec* 48, št. 51 (3. marec 1920): 4.
- Cvetko, Ciril. *Dirigent Niko Štritof in sopranistka Zlata Gjungenac v ljubljanski Operi*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1999.
- Cvetko, Ciril. *Julij Betetto, umetnik, pedagog in organizator glasbenega šolstva*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1990.
- Cvetko, Ciril. *Mirko Polič: Dirigent in skladatelj*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995.
- Cvetko, Dragotin. »Delež F. Rukavine v delu ljubljanske Opere 1918–1925.« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 15, št. 32 (1979): 48–61.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, III. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958–1960.
- Člani Opere. »Kultura: Iz gledališke pisarne.« *Slovenski narod* 53, št. 37 (15. februar 1920): 4.
- Gledališki listi Narodnega gledališča v Ljubljani (Opera). Sezone 1920/21–1922/23.
- Hečimović, Branko, in Vladimir Obelić, ur. *Repertoar hrvatskih kazališta*, 1. Zagreb: Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti: 1990–2002.
- Kogoj, Marij. »Glasba.« *Dom in svet* 33, št. 7–8 (1920): 202.
- Kogoj, Marij. »Glasba«, *Dom in svet* 35, št. 3 (1922): 143.
- Kogoj, Marij. »Kr. Narodna opera: K sedmim točkam g. Rukavine.« *Jugoslavija* 4, št. 86 (13. april 1921): 3.
- Kogoj, Marij. »Opera v prvi polovici sezone 1919/20.« *Dom in svet* 33, št. 3–4 (1920): 96–99.
- Kogoj, Marij. »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 32 (10. februar 1920): 3–4.
- Kogoj, Marij. »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 44 (24. februar 1920): 6.
- Kogoj, Marij. »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 46 (26. februar 1920): 3.
- Kogoj, Marij. »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 48 (28. februar 1920): 4–5.
- Kogoj, Marij. »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 118 (27. maj 1920): 3.
- Kogoj, Marij. »Slovensko operno gledališče.« *Slovenec* 47, št. 234 (11. oktober 1919): 1–3.
- Kogoj, Marij. »Slovensko operno gledališče.« *Slovenec* 47, št. 235 (12. oktober 1919): 1–3.
- Lah, Špela. »Nemško glasbeno gledališče v Ljubljani (1875–1914).« *Muzikološki zbornik* 48, št. 1 (2012): 181–182.
- Lah, Špela. »Struktura repertoarja glasbeno-gledaliških del novega Deželnega gledališča (1892–1903).« *Muzikološki zbornik* 41, št. 1 (2005): 71–79.
- Loparnik, Borut. »Poličeva doba slovenske opere: Ozadja in meje.« V *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, uredila Jurij Snój in Darja Frelih, 193–204. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000.
- Mahnič, Mirko. »Slovenski gledališki konzorcij (1917–1920) [nadaljevanje I].« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 2, št. 6–7 (1966): 93–128.
- Mahnič, Mirko. »Slovenski gledališki konzorcij (1917–1920) [nadaljevanje II].« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 2, št. 8–9 (1966): 196–230.
- Moravec, Dušan. »Novo gradivo o Govekarjevi vlogi v slovenskem gledališču.« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 8, št. 19 (1972): 1–18.
- Moravec, Dušan, ur. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967: Popis premier in ponovitev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- [Neznani avtor.] »Ljubljanske novice.« *Slovenec* 48, št. 148 (3. julij 1920): 4.

- [Neznani avtor.] »Ljubljanske novice.« *Slovenec* 48, št. 254 (6. november 1920): 4.
- [Neznani avtor.] »Prosveta.« *Slovenec* 48, št. 224 (1. oktober 1920): 3.
- [Neznani avtor.] »Za naša gledališča.« *Slovenec* 50, št. 40 (18. februar 1922): 4.
- Pánek, Jaroslav. »Pisma Frana Govekarja Čehom.« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 11, št. 25 (1975): 27–47.
- Prelovec, Zorko. »Ljubljanska opera v minuli sezoni.« *Maska: Gledališka revija* 1, št. 1 (1920): 9–11.
- Sivec, Jože. *Dvesto let slovenske opere = Two Hundred Years of the Slovene Opera (1780–1980)*. Ljubljana: Opera in balet SNG, 1981.
- Sivec, Jože. »Italijanske operne družbe na odru ljubljanskega gledališča v obdobju romantike.« *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* 2 (1997): 49–66.
- Sivec, Jože. »Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875.« *Muzikološki zbornik* 8 (1972): 86–111.
- Sivec, Jože. *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja: Izbrana poglavja*, uredila Metoda Kokole in Klemen Grabnar Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010.
- Sivec, Jože. *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*. Ljubljana: Slovenska matica, 1971.
- Slovenski gledališki inštitut. SNG Uprava. Sejni zapisniki 1920–1924. Rokopis.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Glasbeni pregled.« *Ljubljanski zvon* 40, št. 5 (1920): 346–351.
- Vevar, Štefan. »Sem, torej igram: Prispevki za psihosociološki portret slovenskega igralstva.« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 32, št. 66–67 (1996).

## SUMMARY

**Between Stage and Backstage: The First Years of the Post-War Opera of the National Theater in Ljubljana (1918–1922)**

The discussion deals with the first four post-war years of the Ljubljana Opera House (until the arrival of Matej Hubad as artistic director in 1922), shedding light on the beginnings, the musical participants, the repertoire, the relationships between the artists, the critical performance reviews, and the cultural climate of the time.

It lays the groundwork for analysing and understanding Hubad's period of governance and demonstrates the complexity of considering the history of the institution of musical theatre. The conception of repertoire is undoubtedly the most representative aspect of the history of the musical theatre institution and, along with many deserving artists, is an indispensable part of the artistic tendencies of the opera house. On the other hand, it is far from being the only starting point, or an adequate starting point, for interpreting and evaluating the functioning of the musical and artistic institution in the specific socio-historical context: the circumstances under which a particular repertoire was created were determined by both artistic and financial aspects, the aesthetic and intellectual horizons of the music makers, the culture of the audience and, last but not least, the operatic tradition of the time.

The beginnings of the theatre business in Slovenia in 1918 are connected with the establishment of the Slovenian Theatre Consortium, a private company that, with a considerable financial investment, enabled the regional administration to restore the theatre building to its original purpose (the theatre was operated as Kino Central during the First World War).

Although we lack documents testifying to the specific organisation and functioning of the Opera in the first four years, we can reconstruct the first years of its operation based on the conversations of Mirko Mahnič and Dušan Moravec, the simultaneous daily critical notes, an analysis of the repertoire, and the distribution of performances among conductors.

## O AVTORICI

**KATARINA BOGUNOVIĆ HOČEVAR** (katarina.bogunovichocevar@ff.uni-lj.si) je docentka na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer deluje znanstvenoraziskovalno in pedagoško. Njeno področje raziskovanja je zgodovina glasbe 19. in prve polovice 20. stoletja, zgodovina slovenske glasbe, zgodovina glasbenih inštitucij na Slovenskem ter analiza in estetika glasbe. Znanstvene izsledke objavlja v domačih in tujih revijah, deluje tudi kot urednica in avtorica znanstvenih in strokovnih publikacij. Kot glasbena publicistka sodeluje s pomembnejšimi domačimi glasbenimi ustanovami, za katere pripravlja strokovna besedila, strokovne publikacije, glasbene in dokumentarne oddaje ter razstave. Med letoma 2017 in 2021 je bila predsednica Slovenskega muzikološkega društva.

## ABOUT THE AUTHOR

**KATARINA BOGUNOVIĆ HOČEVAR** (katarina.bogunovichocevar@ff.uni-lj.si) is an Assistant Professor at the Department of Musicology Faculty of Arts in Ljubljana. Her research field is the history of music of the 19th and the first half of the 20th century, the history of Slovenian music, the history of the Slovene music institutions, analysis and music aesthetics. She publishes scientific articles in Slovenian and international journals. She is an author and an editor of professional publications. She collaborates with all important Slovenian music institutions, for which she prepares professional publications, professional texts, music broadcast shows and exhibitions. Between 2017 and 2021 she was the President of the Slovene Musicological Society.





DOI: 10.4312/mz.59.1-2.367-385

UDK: 78.071.1(497.4)"19":929Matičič J.(443.6)

# Pariška zapuščina Janeza Matičiča – Svoboda dvojnosti

Gregor Pompe

*Univerza v Ljubljani*

## IZVLEČEK

Po smrti skladatelja Janeza Matičiča (1926–2022) je del njegove zapuščine ostal tudi v njegovem pariškem stanovanju. Ta zapuščina zaobsega skladateljeve dokumente, korespondenco, arhiv fotografij, fonoteko, notni material in nekaj osebnih ter tehničnih predmetov. Najzanimivejši del gotovo predstavlja korespondenca, v kateri prevladujejo pisma, ki so jih skladatelju pisali člani družine, nato pa tudi intimni prijatelji in glasbeniški sopotniki. Iz teh pisem je bilo mogoče izluščiti nekatere nove podrobnosti o skladateljevem pariškem vsakdanu in tudi nekaj novih razlogov, zakaj je skladatelj namesto treh mesecev v Parizu ostal nekaj desetletij. Spoznanja o skladateljevi osebnosti je bilo mogoče povezati z nekateri njegovimi osrednjimi estetskimi in kompozicijsko-tehničnimi značilnostmi.

**Ključne besede:** Janez Matičič, slovenska glasba, glasba 20. stoletja, korespondenca, zapuščina

## ABSTRACT

After the death of composer Janez Matičič (1926–2022), part of his legacy remained in his Paris apartment. In June 2022, this legacy arrived in Ljubljana in several boxes containing the composer's documents, correspondence, photo archive, sound library, sheet music and some personal and technical items. The most interesting part of the composer's Parisian legacy is represented by his correspondence, which is dominated by letters written to Matičič by family members, but also by intimate friends and fellow musicians. From these letters, it was possible to extract new details about the composer's daily life in Paris. The letters also shed fresh light on why the composer stayed in Paris for several decades instead of the planned three months. The insights into the composer's personality could be linked to some of his central aesthetic and compositional-technical characteristics.

**Keywords:** Janez Matičič, Slovenian music, twentieth-century music, correspondence, legacy

Slovenski skladatelj Janez Matičič je umrl 17. aprila 2022 v Ljubljani. Ob njegovi smrti je večina njegove skladateljske zapuščine ostala v družinski hiši na njegovem ljubljanskem naslovu, del osebnih predmetov pa tudi v pariškem prebivališču na Avenue Sacrétan, kjer je skladatelj stalno bival od konca leta 1975, medtem ko je sicer zadnji desetletji vse več ostajal tudi v Ljubljani. Pariško najemniško stanovanje je bilo potrebno ob skladateljevi smrti izprazniti, zato se je zastavilo vprašanje vrednosti oz. pomembnosti predmetov, ki jih je skladatelj hranil v francoski prestolnici. Prav zaradi posebnega umetniškega statusa pokojnika je veljalo ohraniti predvsem dokumentacijo, še posebej ob možnosti, da bi bilo v njej morda mogoče odkriti tudi kako neizdano ali zavrženo umetniško delo ali dokumente, ki bi lahko razkrivali pomembne segmente skladateljevega življenja, osebnosti, tudi poetike in estetike. Tako so bili v začetku junija 2022 v Ljubljano pripeljani vsi dokumenti iz Matičičevega pariškega stanovanja, poleg tega pa tudi njegov bogat fotografski arhiv, fonoteka, notne izdaje, nekaj tehničnih predmetov in manjši del oblačil. Celotna pariška zapuščina je bila pripeljana v enajstih škatlah, ki so bile označene glede na vsebino (Fotke, Notni zapisi, Fotke družina, Fotke nude 1, Fotke nude 2, Diasi, Obleke, Diaprojektor, Tehnika, Dokumenti, Pisma), trenutno, pred razpletom zapuščinske razprave, pa se nahajajo na skladateljevem ljubljanskem domovanju.

Za raziskovalca morejo biti najbolj zanimive prve tri škatle, v katerih so dokumenti. Ti so deloma že urejeni po posameznih raznobarnih mapah in starih pisemskih ovojnicah, ki nosijo tudi naslove, ki lahko služijo kot namig za vsebino, vendar pa ureditev ni dosledna. Pri tem najpomembnejši del pariških dokumentov predstavlja korespondenca – po pregledanem je mogoče trditi, da je skladatelj hranil večino pisem, ki so mu jih pisali člani družine in prijatelji. Celotna zbirka pisem šteje 751 enot, pri čemer pa v to številko niso vključena vsa tista pisma, kartice, vabila in voščilnice, pri katerih ni bilo mogoče identificirati pošiljatelja, torej ugotoviti njegovega imena in priimka, kar pomeni, da bi celotna številka enot morala narasti na 826. Za natančen pregled je bila sestavljena preglednica z imeni pošiljateljev, krajem pošiljanja in datumom pošiljanja, vendar pa na tem mestu zaradi varovanja osebnih podatkov še ne more biti objavljena.<sup>1</sup>

Največ informacij o Matičičevem življenju in delu prinaša monografija Jurija Snoja, v kateri so objavljeni pogovori s skladateljem.<sup>2</sup> Prav takšno (avto)biografsko sliko skuša potrditi in dopolniti pričujoči članek, v katerem

1 Zaradi varstva osebnih podatkov ni mogoče na vseh mestih razkriti, kdo so bili avtorji pisem, čeprav sem se v raziskavi dokopal do večine podatkov oz. imam podatke vsaj za vsa tista pisma, ki jih navajam v pričujočem članku. V nadaljevanju bodo pisma navajana in natančneje definirana s pomočjo kataloške oznake – vsa pisma sem namreč popisal, jih uvrstil v seznam, ki sem ga oštevilčil in priložil zapuščini (kataloška številka korespondence Janeza Matičiča oz. KŠKJM). V prihodnje bi tako bila mogoča identifikacija navedenih pisem oz. bo ta dostopna takoj, ko bodo razrešene zapreke, ki jih postavlja Zakon o varstvu osebnih podatkov.

2 Jurij Snoj, *Portret skladatelja Janeza Matičiča* (Ljubljana: Slovenska matica, 2012).



se bom opiral na informacije, ki jih je mogoče razbrati iz skladateljeve pariške zapuščine. Pri tem postaja bolj jasna podoba Matičičevega pariškega vsakdana – njegova pričakovanja, bojazni, vzpodbude, odnos z bližnjimi – iz pisem, ki so mu jih dokaj redno pošiljali domači: oče Ivan Matičič (1887–1979, Pači), mama Pavla Matičič (1896–1983, Mušica), sestri Nada Matičič (1922–2004, Naduha) in Polonca Matičič (1929, Pokica), poročena Štefanac, njen mož oz. skladateljev svak Mire Štefanac (1923–2006) ter njun sin oz. skladateljev nečak Samo Štefanac (1956).

## Življenje v Parizu

Janez Matičič se je v Pariz odpravil 28. januarja leta 1959,<sup>3</sup> kar mu je omogočila Prešernova štipendija v višini 180.000 francoskih frankov, ki mu jo je Prešernov sklad odobril že leta 1958.<sup>4</sup> Med pariško dokumentacijo je bilo zares mogoče odkriti pismo, ki ga je Prešernov sklad poslal skladatelju 2. julija leta 1958 in v katerem mu je odobril 132.000 jugoslovanskih dinarjev za študij pri Nadii Boulanger.<sup>5</sup> Skladatelj je torej svojo mentorico izbral že v Ljubljani, čeprav očitno z njo še ni imel neposrednih stikov, torej tudi ne jasnega zatrdila, da bo lahko pri njej študiral. Ob vprašanju, zakaj je izbral prav Nadio Boulanger, ki je v tistem času sicer že slovela kot izstopajoča profesorica kompozicije, skladatelj ostaja deloma skrivnosten, ko izpostavlja, da je morda »imel več zupanja zaradi tega, ker je bila ženska. Mogoče je to vplivalo na mojo odločitev, pravzaprav željo.«<sup>6</sup> S pomočjo korespondence teh vprašanj ni mogoče razrešiti, veliko bolj jasno pa postaja, zakaj je Matičič namesto načrtovanih treh mesecev (višina štipendije naj bi zadostovala za ta čas) postal stalni prebivalec francoske prestolnice za nekaj naslednjih desetletij.

Iz družinskih pisem je najprej jasno razvidno, da ga je družina nazaj v Ljubljani zares pričakovala že po treh mesecih, a ga je nato po izteku te prve dobe prav mama najbolj jasno vzpodbujala, naj sprejme ponudbo Boulanger in odide k njej na poletno šolo v Fontainebleau.<sup>7</sup> O tem, da Janez ni načrtoval daljšega bivanja, priča tudi pismo ravnateljice Srednje glasbene šole v Ljubljani Vide Jeraj Hribar (1902–2002) iz aprila 1959, v katerem poroča, da se je Matičiču iztekel trimesečni študijski dopust.<sup>8</sup> Mladi skladatelj je bil očitno pred iztekom svojega trimesečnega bivanja tudi v hudih finančnih škripcih, kar lahko sklepamo po pismu skladateljeve mame, v katerem Janezu poroča, da bo skušalo nje-

---

3 Prav tam, 152.

4 Prav tam, 150.

5 Prešernov sklad v pismu Janezu Matičiču 2. julija 1958, KŠKJM 26.

6 Snoj, *Portret skladatelja*, 151.

7 Mama ga k temu vzpodbuja v nedatiranem pismu, ki bi ga bilo mogoče po vsebini umestiti v april leta 1959. Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču aprila (?) 1959, KŠKJM 7.

8 Vida Jeraj Hribar v pismu Janezu Matičiču aprila (?) 1959, KŠKJM 12.

govo takratno dekline Mara pri Jožetu Javoršku (1920–1990) urediti, da mu bo dala »tista gospa« – misljena je Daisy Dugardin Hérve – še nekaj denarja, češ da ima Javoršek pri njej »neomejen kredit«. <sup>9</sup> Toda Janez ni potreboval veliko vzpodbud, da bi ostal v Franciji – mamino ponovno priporočilo, naj vzame študentsko stipendijo za Fontainebleau, je prišlo v pismu 13. julija 1959, <sup>10</sup> torej dober teden po tem, ko mu je Nadia Boulanger že poslala obvestilo, da mu bo dajala lekcije na Les Écoles d'art américaines v Fontainebleauju. <sup>11</sup>

Toda domačim se je nato vendarle zdelo logično, da se bo Janez po poletnem kurzu vrnil v Ljubljano, še posebej zato, ker ga je čakala služba in se je ravnateljica Jeraj Hribar oglasila celo pri Janezovi družini z vprašanjem, kako naj planira delo septembra, ko se začne pouk. A 1. septembra se je Janez vrnil v svojo hotelsko sobo na ulici Mouffetard, na Srednji glasbeni šoli pa so mu študijski dopust podaljšali do konca leta 1959, kot je to razvidno iz pisma, ki so ga poslali iz šole. <sup>12</sup> Takšno podaljšanje je gotovo vplivalo tudi na načrte Janezovega dekleta, pianistke Mare, s katero sta se prav v tem času začela dogovarjati za obisk v francoski prestolnici. <sup>13</sup> Zdi se, da je Janeza domače dogajanje v tem času vse manj zanimalo – tako v korespondenci najdemo pismo, v katerem Prešernov sklad svojega študentista opozarja, da mora poslati poročilo o opravljenem delu, <sup>14</sup> isti dan ga na to v pismu opozarja tudi oče, <sup>15</sup> enako pa mora ponoviti še enajst dni kasneje. <sup>16</sup> V času božiča leta 1959 je Mara končno obiskala Janeza. Tam je morala ostati skorajda do konca februarja 1960, prav v tem času pa se ustavijo izplačila Srednje glasbene šole, <sup>17</sup> iz nedatiranega pisma družine pa je razvidno, da svojih namenov glede službe Janez ni sporočil ravnateljici. <sup>18</sup> Po enem letu je postajalo Janezovi domači okolici vse bolj jasno, da morda mladi skladatelj v Pariz ni odšel le na kratko izpopolnjevanje – tako mu oče maja 1960 poroča, da ga bodo na Srednji glasbeni šoli bržkone odpustili, ker se ni vrnil po obdobju neplačanega dopusta. <sup>19</sup> Domači zato nanj vse bolj pritiskajo – kdaj se bo vrnil? Mama mu 18. junija 1960 pošlje odrezek z razpisom za profesorsko mesto na ljubljanski Akademiji za glasbo in pribije: »Pa tudi na sploh je že čas, da se vrneš«, <sup>20</sup> podobna pa je tudi misel očeta, ki mu prigovarja, »le pridi, le,

9 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 31. maja 1959, KŠKJM 51.

10 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 13. julija 1959, KŠKJM 55.

11 Nadia Boulanger v pismu Janezu Matičiču 4. julija 1959, KŠKJM 54.

12 Uprava Srednje glasbene in baletne šole Janezu Matičiču 15. septembra 1959, KŠKJM 66.

13 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 5. oktobra 1959, KŠKJM 68.

14 Prešernov sklad v pismu Janezu Matičiču 15. oktobra 1959, KŠKJM 70.

15 Ivan Matičič v pismu Janezu Matičiču 15. oktobra 1959, KŠKJM 71.

16 Ivan Matičič v pismu Janezu Matičiču 26. oktobra 1959, KŠKJM 72.

17 Ivan Matičič v pismu Janezu Matičiču 3. februarja 1960, KŠKJM 85.

18 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču leta 1960 (?), KŠKJM 13.

19 Ivan Matičič v pismu Janezu Matičiču 12. maja 1960, KŠKJM 98.

20 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 18. junija 1960, KŠKJM 104.

saj si se gotovo že naveličal tistega bohemstva.«<sup>21</sup> 21. junija mu s Prešernovega sklada, pri katerem je zaprosil za novo štipendijo (prošnjo mu je sestavil oče)<sup>22</sup>, sporočijo, da mu ne morejo odobriti dodatnih sredstev, medtem ko je avgusta mama<sup>23</sup> ponovno razočarana, ker se ni vrnil domov v času počitnic, še posebej zato, ker da je Jeraj Hribar obljubila, da ga bo vzela s 1. septembrom nazaj v službo. S prvim dnevom začetka šolskega leta Janeza ni v Ljubljano, zato mama prizna v pismu 27. septembra, da »smo malo spet zaprepaščeni, ko se spet nisi vrnil«,<sup>24</sup> že štirinajst dni prej pa mu sestra Polonca iz Maribora piše, da je očitno »res napravil križ čez nas. Torej – boš za vedno ostal tam. No, kakor hočeš. Vendar se mi zdi, da delaš narobe. V tisti luknji boš še leta in leta životaril.« Podobno kot oče ga opozarja, da »je čas, da nehaš z bohèmskim življenjem in da si urediš dom«, pri čemer meri tudi na njegovo razmerje z Maro. Opozarja ga, da se Mara »v Gorici grize in žre, izgubila je vso voljo do življenja, apatično zre v svet. Končno si ji vzel več let.«<sup>25</sup> Zdi se, da je sestra Polonca najboljše razumela bratovo situacijo, najbrž tudi zato, ker je obiskala Pariz v drugi polovici aprila 1960, ko je bil Janez sicer v Londonu. Glede Mare se ji zdi prav, da bi ji iskreno razjasnil situacijo: »Potem ji vsaj odločno povej, da boš tam ostal.«<sup>26</sup>

Podobno kot zgodba s službo na Srednji glasbeni šoli se je tudi razmerje z Maro očitno pretrgalo nekako samo od sebe. V pogovorih s Snojem je sicer sam skladatelj razložil, češ da naj bi prenehala prihajati Marina pisma in mama mu je najbrž januarja 1962 (pismo je nedatirano) poročala, da se je Mara poročila z nekim Italijanom, šoferjem, zaviračem pri železnici, da se je vsem od-tujila in da se bo izselila v Italijo. Toda mama po svoje razume Maro, ki da ni več odgovarjala na Janezova pisma, saj naj bi se »rada poročila, ker si je želela otroka – in zato je bila že več kot dovolj stara.«<sup>27</sup> Podobnih misli je tudi sestra Polonca: »Veš, ti si se malo preveč obiral. Saj si veliko sam kriv. Punca pa tudi ne more čakati do 30. leta.«<sup>28</sup> Toda ohranjena korespondenca kaže tudi neko-liko drugačno sliko, saj je v njej mogoče odkriti prav v istem času tudi pisma Sarah, ki jo Janez Snoju omenja kot svoje naslednje dekcle.<sup>29</sup> Prvo je prišlo na Janezov naslov že 4. januarja 1961, torej v času, ko se je Mara mudila v Parizu, nato tudi februarja, medtem ko mu je avgusta pisala v Montalivet v Biskajskem zalivu, kjer je Janez preživel počitnice v Centre Hélio-Marin, ki slovi kot prvo

21 Ivan Matičič v pismu Janezu Matičiču 18. junija 1960, KŠKJM 104.

22 Kot je to razvidno iz pisma Ivana Matičiča Janezu Matičiču 9. februarja 1960, KŠKJM 87.

23 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 3. avgusta 1960, KŠKJM 106.

24 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 27. septembra 1960, KŠKJM 109.

25 Polonca Matičič v pismu Janezu Matičiču 12. septembra 1960, KŠKJM 108.

26 Prav tam.

27 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču januarja (?) 1962, KŠKJM 16.

28 Polonca Matičič v pismu Janezu Matičiču 10. februarja 1962, KŠKJM 164.

29 Snoj, *Portret skladatelja*, 169.

naturistično turistično središče.<sup>30</sup> Pretrganje zveze z Maro torej ne pride kot nekakšno presenečenje, niti ni mogoče odtujitve razumeti enostransko.

Janez ostaja v Parizu, čeprav se mu tam sredi leta 1960 končajo redne torekove ure pri Nadii Boulanger,<sup>31</sup> pestijo pa ga tudi hude finančne težave. Iz maminega pisma je razvidno, da nima denarja ne za v kino ne za v gledališče, zato se mama sprašuje: »Zakaj pa ostajaš potlej sploh še tam?«<sup>32</sup> Oče pa mu piše v upanju, da se mu ne bo treba preživljati zgolj s konzervami, ker mu je sorodstvo iz Združenih držav Amerike poslalo 25 dolarjev.<sup>33</sup> Januarja 1961 se je sicer iz hotelske sobe preselili v sobo na Rue Gounod k madžarski pianistki Lívii Rév Aubé<sup>34</sup> (1916–2018), ki je bila znanka Janezove ljubljanske klavirske učiteljice Hilde Horak. Toda težav s tem nikakor ni bilo konec – iz pisma je razvidno, da nima postelje in da spi kar na žimnici, takšna revščina pa naj bi bila posledica izgube službe korepetiranja pri baletni skupini.<sup>35</sup> Zato ni čudno, da se domačim zdi, da bi lahko bilo Janezovo materialno stanje v Ljubljani boljše. Tako se je leta 1965 pojavila očitno realna možnost, da bi se Janez zaposlil kot profesor na ljubljanski Akademiji za glasbo, o čemer mu iz Ljubljane piše bivši profesor kompozicije Lucijan Marija Škerjanc.<sup>36</sup> Toda skladatelja ponovno očitno ne mika domovina, pri čemer se izogiba jasnim odgovorom. Tako ga mama v pismu kara, da »se redno izogibaš, da bi kaj omenil glede tukajšnje službe, ki te čaka. Menim, da je skoraj 6-letno bivanje v tujini bilo kar dovolj, da si si razširil obzorje in na sploh v marsičem veliko pridobil,«<sup>37</sup> enakega mnenja pa sta v istem pismu tudi oče in sestra Nada. Toda poleti, ko se je vse bolj bližal začetek študijskega leta, Polonca že piše, da v Ljubljani »čvekajo, da ne misli vzeti službe na Akademiji za glasbo,«<sup>38</sup> pri čemer pa nam pismo rektorja Akademije za glasbo Karla Rupnika iz 17. februarja 1965, v katerem ga ta opozarja, da se ni javil, kar razumejo kot dejstvo, da ga profesorsko mesto na Oddelku za kompozicijo ne zanima,<sup>39</sup> kaže, da je bila zgodba končana že precej prej. Namesto profesorskega statusa oče januarja 1966 sporoča, da je Janez prejel »status umetnika.«<sup>40</sup>

Seveda takšna situacija ni rešila finančnih stisk. Tako iz pisem izvemo, da si je Janez od Daisy Dugardin Hérve, pri kateri je živel na Rue de l'Université

30 »CHM Montalivet«, *Wikipedia*, dostop 27. decembra 2022, [https://en.wikipedia.org/wiki/CHM\\_Montalivet](https://en.wikipedia.org/wiki/CHM_Montalivet).

31 Snój, *Portret skladatelja*, 178.

32 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 13. decembra 1959, KŠKJM 78.

33 Ivan Matičič v pismu Janezu Matičiču 20. decembra 1959, KŠKJM 80.

34 Snój, *Portret skladatelja*, 172.

35 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 12. aprila 1962, KŠKJM 167.

36 Lucijan Marija Škerjanc v pismu Janezu Matičiču 6. marca 1965, KŠKJM 234.

37 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 19. januarja 1965, KŠKJM 229.

38 Polonca Matičič v pismu Janezu Matičiču 20. junija 1965, KŠKJM 244.

39 Karlo Rupnik Janezu Matičiču v pismu 17. februarja 1965, KŠKJM 233.

40 Ivan Matičič v pismu Janezu Matičiču 19. januarja 1966, KŠKJM 248.

od konca leta 1962, izprosil peč.<sup>41</sup> Tudi stanovanjski problem s prebivanjem v sobici za služinčad pri premožni Dugardin ni rešil vseh Janezovih tegob. Tako izvemo, da ga je aprila leta 1969 Dugardin podila iz sobe, pri čemer naj bi imel samo eno učenko, zato se mama boji, da bo ponovno zabrodil v velike finančne težave in mu kot izhod ponovno ponuja vrnitev domov.<sup>42</sup> Toda Janez ostaja, družina pa ima neštete skrbi, med drugim tudi, kaj se bo zgodilo, če Janez ponovno zboli (konec leta 1963 je res ponovno zbolel za močno tuberkulozo in se je nato skoraj leto in pol zdravil v sanatoriju Le Faucigny v kraju Plateau d'Assy).<sup>43</sup> Ob takšnih pomislekih mu mama poočita: »Pišeš, da boš morda dobil službo pri Konservatoriju. Tu si jo imel na višjem mestu, pa si odklonil.«<sup>44</sup>

Leta 1971 se je moral Janez dokončno odseliti iz sobice Daisy Dugardin, novo zatočišče pa je ponovno s pomočjo Nadie Boulanger našel v umetniškem naselju Cité des arts.<sup>45</sup> Toda tudi od tu se je bil primoran preseliti in kot to kažejo različni naslovi pisem, se je ponovno selil po majhnih najemniških sobicah. Zato ga sestra Polonca, ki mu februarja 1974 piše na Rue Saint Louis en l'Île, kjer živi pri gospodični Mestrallet, sprašuje: »Ali res nameravaš biti svobodni umetnik vse življenje? Si kdaj pomislil, od česa boš živel, ko ne boš mogel več ustvarjati?«<sup>46</sup> Ob koncu leta 1973 je Janeza ponovno obiskala mama in v prvih pismih po vrnitvi v Ljubljano je precej prizadeta nad sinovo revščino in stanovanjskimi problemi, kar potrjuje v misli, da »ima povprečna tipkarica tam sedaj že 300.000 starih frankov mesečne plače, kar spraviš ti komaj na leto«.<sup>47</sup> Kljub takšnim pozivom ostaja Janez v Parizu, stanje pa se očitno ne spreminja bistveno. Tako ga mama čez tri leta opozarja: »Zdaj pa se le kaj pobrigaj, da boš staknil kje kaj stalne službe, da bo že enkrat to vprašanje socialnega zavarovanja rešeno in boš imel kaj stalnih dohodkov. Saj je tudi tam draginja huda in se že z manjšo stalno plačo komaj preživlja, kaj šele s tistimi fioki, ki jih sem in tja kaj ujameš. Le uredi že enkrat, da ne bom zaradi tega v večnih skrbih.«<sup>48</sup> Leta 1979 se očitno ponovno napoveduje finančna stiska, saj je Janez očitno ponovno izgubil korepetitorsko službo »pri Rusinji«, mama pa sinovo stanje v pismu primerja z drugim slovenskim skladateljem v Parizu, Vinkom Globokarjem, ki da naj bi se »kopal v milijonih«, nato pa sina opominja, da »je treba včasih uporabljati tudi svoje komolce, sicer ne boš nikoli kaj napredoval«.<sup>49</sup>

41 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 16. novembra 1967, KŠKJM 271.

42 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 1. aprila 1969, KŠKJM 288.

43 Snoj, *Portret skladatelja*, 200.

44 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 31. oktobra 1973, KŠKJM 338.

45 Snoj, *Portret skladatelja*, 229.

46 Polonca Matičič v pismu Janezu Matičiču 13. februarja 1974, KŠKJM 343.

47 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 14. marca 1974, KŠKJM 346.

48 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 10. oktobra 1977, KŠKJM 419.

49 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 25. maja 1979, KŠKJM 460.

Ne more biti dvoma, da je bilo Matičičevo pariško življenje v finančnem pogledu sila nepredvidljivo, povezano s številnimi nestalnimi zaposlitvami. V prvi vrsti je šlo za privatne inštrukcije, korepetiranje pri baletnih skupinah, nekaj časa je bil zaposlen pri Group de Recherches Musical (1961/62, del leta 1964, ko se vrne iz sanatorija), ki mu da kasneje tudi kako naročilo, pomemben vir so predstavljale tudi kompozicijske nagrade – nagrada princa Rainiera III. monaškega za *Klavirsko sonato št. 1*, za katero sam skladatelj pove, da ga »je rešila za leto ali pa še več, ker sem bil prva leta v Parizu tako brez denarja, da bi šel lahko prosjačit«,<sup>50</sup> nato pa tudi zmaga na natečaju francoskega fonda Mérite culturel artistique s *Sintezami za violino in klavir*<sup>51</sup> – zaslužek pa je skladatelj iskal tudi s poučevanjem na različnih glasbenih konservatorijih. Takšno službo si je, kot smo spoznali iz maminega pisma, obetal že leta 1973, leta 1981 pa je očitno bolj dejavno iskal profesorsko službo v Parizu, saj sta se iz tega časa ohranili dve pismi, ki to potrjujeta. Najprej zavrnilno pismo iz Županstva Amiens,<sup>52</sup> kraja, ki je z vožnjo z vlakom oddaljen približno dve uri od Pariza, nato pa tudi iz Oddelka za muzikologijo pariške Sorbone, od koder mu sporočajo, da ni prostega mesta za poučevanje analize.<sup>53</sup> Prav v istem času ga je v svoje profesorske vrste skušal privabiti tudi Oddelek za muzikologijo z ljubljanske Filozofske fakultete,<sup>54</sup> toda še prej sprejme Janez francosko državljanstvo, o čemer priča dokument z datumom 3. avgusta 1982.<sup>55</sup>

Toda zdi se, da tudi ta sprememba ne prinese večje finančne neodvisnosti. Iz pisma s konca leta 1982 je razvidno, da ima devet ur inštrukcij z učenci in štirinajst ur plesnih korepeticij tedensko, kar naj bi nanese 8.000 frankov mesečno (danes bi to predstavljalo približno 1.200 €, kar seveda za življenje v francoski prestolnici ni prav veliko),<sup>56</sup> toda iz pisma leto kasneje izvemo, da ponovno ne korepetira več in da ima zato pol manj prihodkov,<sup>57</sup> v pismu le nekaj dni prej pa mama omenja, da ima Janez preveč dolgov.<sup>58</sup> Prav v tem času mu mama kupi klavir<sup>59</sup> in ga vzpodbuja, naj prevzame ponujeno mesto v Ljubljani na Oddelku za muzikologijo.<sup>60</sup> Matičič slednje dejansko sprejme in delo nastopi leta 1983, a zmore ostati Ljubljani (vmes sicer večino časa preživi

50 Snoj, *Portret skladatelja*, 162.

51 Prav tam, 222.

52 Pismo iz Županstva v Amiensu Janezu Matičiču 4. avgusta 1981, KŠKJM 493.

53 Pismo iz pariške univerze Sorbone Janezu Matičiču 30. septembra 1981, KŠKJM 494.

54 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 29. maja 1981, KŠKJM 491.

55 Uradna listina v škatli Dokumenti.

56 Polonca Matičič v pismu Janezu Matičiču 9. decembra 1982, KŠKJM 510.

57 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 13. novembra 1983, KŠKJM 518.

58 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 8. novembra 1983, KŠKJM 517.

59 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 1. marca 1983, KŠKJM 511.

60 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 14. novembra 1982, KŠKJM 508.

v Franciji) zavezan le do leta 1986, ko bi lahko dobil celo stalno mesto,<sup>61</sup> kar je pomenilo, da bi se moral za daljša časovna obdobja odpovedati Parizu, za kar pa po materini smrti (1983) očitno ni imel velike motivacije. V Parizu pa se je nadaljevalo finančno kolobarjenje – ohranjeni dokumenti kažejo, da je Janez spomladi leta 1987 ponovno zaprosil za mesto profesorja na konservatoriju,<sup>62</sup> dve leti kasneje pa je postal pogodbeni korepetitor na Konservatoriju za glasbo pariškega območja Chevilly-Laure.<sup>63</sup> Na srečo pa je bilo od konca leta 1975 rešeno vsaj stanovanjsko vprašanje – takrat prejme majhno garsonjero na Avenue Secrétan, ki se jo je po izredno ugodni, neprofitni ceni (dokument iz leta 2013 kaže, da je letna najemnina znašala zgolj kakih 650 €) oddajalo umetnikom. Leta 1995 ali 1996 se je Matičič v Franciji upokojil,<sup>64</sup> mesečna pokojnina pa je, sodeč po dokumentih, znašala približno 380 €, kar pomeni, da je dokončno finančno olajšanje prišlo šele okoli leta 1998, ko je Janez prejel slovensko umetniško štipendijo, ko sestra Nada piše: »Zdaj imaš res denarja kot pečka.«<sup>65</sup>

Iz ljubljanske perspektive se torej zdi, da so izjemne finančne težave skladatelja pestile vse do njegovega dvainsedemdesetega leta, vendar pa je povsem možno, da je bila slika iz Pariza nekoliko manj stresna. Janez je namreč domačim iz očitno osebnih razlogov zamolčal pomemben vir svojih dohodkov – poziranje v raznih umetniških ateljejih in akademijah. V tem pogledu je Matičič očitno ločil med intimno in javno sfero. Iz pisma intimne prijateljice je mogoče razbrati, da je poziral že leta 1967,<sup>66</sup> v pariški zapuščini pa je mogoče najti bančne izpiske, iz katerih je razvidno, da je denar od poziranja pritekal že leta 1968 in nato praktično neprekinjeno od leta 1974 do leta 2002, ohranjena pa je tudi pogodba s pariško ustanovo Ateliers Beaux-Arts med letoma 1983 in 1996. Razlogi za molk so bili očitno osebne in kulturne narave – v pismih domačim o tem ni besede, očitno pa so za takšno dejavnost vedele intimnejše sopotnice in tudi kak prijatelj (leta 1988 mu v pismu prijatelj piše: »Ali še vedno mirno poziraš, da ti zraven lahko razmišljaš muziko? To se mi zdi resnično luksuzna rešitev, a ni?«),<sup>67</sup> še posebej pa si je očitno želel, da ta informacija ne bi bila znana slovenskim krogom, saj je iz pisma prijateljice leta 1998 razvidno, da je bila prav možnost, da bi nekdo od ljubljanskih znancev kaj takega izvedel, povod za poslabšanje prijateljskega razmerja.<sup>68</sup> Toda v dokumentarnem filmu *Komponist*, ki ga je posnela režiserka Špela Kuclar in je bil predvajan leta 2012, je skladatelj

61 Snoj, *Portret skladatelja*, 240.

62 Konservatorij iz Pariza v pismu Janezu Matičiču 3. aprila 1987, KŠKJM 544.

63 Konservatorij območja Chevilly-Laure v pismu Janezu Matičiču 17. oktobra 1989, KŠKJM 568.

64 Snoj, *Portret skladatelja*, 239.

65 Nada Matičič v pismu Janezu Matičiču 6. marca 1998, KŠKJM 651.

66 Prijateljica v pismu Janezu Matičiču 27. novembra 1967, KŠKJM 273.

67 Prijatelj v pismu Janezu Matičiču 26. aprila 1988, KŠKJM 551.

68 Prijateljica v pismu Janezu Matičiču 20. marca 1998, KŠKJM 653.

to tudi že sam precej brezskrbno priznal, kar kaže na to, da je gotovo občutil sodobno rahljanje družbenih norm, morda pa se je osvobodil tudi lastnih spon.

Ob vprašanju podobnih omejitev se takoj zastavlja vprašanje, v kolikšni meri jih je skladatelju postavila najožja družina. Večina družinskih pisem je sicer izrazito tople narave (člani družine drug za drugega uporabljajo zabavne nadimke Pači, Mušica, Nohek, Naduha, Pokica), polnih sproščenih, zabavljivih podtonov, pri čemer pa vendarle ni mogoče spregledati bistveno bolj dominantnega tona skladateljeve mame Pavle Matičič. Ta ga že kmalu ob prihodu v Pariz, v svojem drugem pismu opozarja, da je »že čas, da se približaš tistim gospodom, za katere imaš pisma in pa musikusom«. <sup>69</sup> Podobno ga bodri tri leta kasneje, ko poroča o nagradi princa Rainiera monaškega: »Ne bodi no tako skromen, zdaj je že zares skrajni čas (saj imaš tudi to nagrado sedaj kot najlepšo priliko za to), da se kaj uveljaviš, sicer boš prišel čisto v pozabo«. <sup>70</sup> Mama določene misli celo podčrta, pri čemer postaja jasno, da ji zelo veliko pomeni družbeni uspeh in da je prepričana, da pot do njega ne vodi le prek znanja in sposobnosti, temveč tudi prek sposobnosti lastnega promoviranja. Nekakšna želja po nadzoru nad sinom se kaže tudi v želji, da bi ga večkrat obiskala, pri čemer je mogoče sklepati, da sinu takšna želja ni bila vedno najprijetnejša. Tako veje iz maminega pisma iz marca 1969 celo nekaj užaljenosti, ko sprašuje: »Kaj je z mojim potovanjem v Pariz? Nič ne omeniš v pismu. Zgleda, da nisi preveč navdušen nad mojim prihodom?« <sup>71</sup> Še veliko bolj trpko, skoraj fatalistično, pa se zdi pisanje iz leta 1971, v katerem povzema Janezov koncert v Parizu: »Prvi javni koncert, ki si ga imel v vseh teh letih v Parizu, pa tak fiasko. Ali ima vse to še kak smisel, za koga se pa potlej trudiš? Imaš pač vsepovsod hudimano smolo. Večno boš samo životaril, pač nimaš pridobitne žilice v sebi, kot drugi in sam si ne znaš pomagati.« <sup>72</sup> Seveda si je mama poleg priznanja za svojega sina želela tudi njegove finančne preskrbljenosti, zato ga je skušala utiriti v čim bolj gotove silnice in tudi k nekaterim birokratskim dejanjem, ki Matičiča očitno niso preveč veselila. Leta 1972 se tako mama huduje, da ni nič uredil glede socialnega zavarovanja, da je »nezainteresiran«. <sup>73</sup> Na srečo pa je mama poznala omejitve in se ni bistveno vtikala v skladateljeve estetske odločitve, čeprav ga v času, ko je pripravljaj filmsko glasbo za film Charlotte Dubreuil (1940) *Qu'est-ce que tu veux Julie?* (1976), ni pozabila opomniti, da je treba pri delu za film paziti na vsebino filma, <sup>74</sup> v času, ko si je prizadeval, da bi doživel izvedbo svoje skladbe *Gemini* za dva klavirja, pa ga je tudi opominjala, »si že prašal tisti dve

69 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 20. februarja 1959, KŠKJM 27.

70 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 11. junija 1962, KŠKJM 174.

71 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 12. marca 1969, KŠKJM 287.

72 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 1. junija 1971, KŠKJM 309.

73 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 3. novembra 1972, KŠKJM 326.

74 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 18. februarja 1976, KŠKJM 379. V pariški zapuščini so ohranjeni tudi odseki zapisa glasbe.



punci?»,<sup>75</sup> s čimer je merila na pogovor s slovitim pianističnim sestrskim duom Katie in Marielle Labèque, ki je obljubil izvedbo na zagrebškem Bienalu. Zdi se, da je bila morda tudi dominantnost mame in njena želja po nadzoru sinovega življenja, ki naj bi bilo čim bolj vpeto v tradicionalne predstave o družinski sreči in javnem umetniškem priznanju, tista, ki je Matičiča vedno znova motivirala, da se ni vračal domov in je ostajal zavezan tujini.

Na sploh se zdi tradicionalna predstava o družinski sreči, najbrž tudi poroki, tista, s katero se Janez najbrž ni mogel poistovetiti in ki ga je lahko deloma pestila v precej tradicionalistični domovini. V Matičičevi korespondenci ob pismih domačih močno prevladujejo pisma številnih skladateljevih prijateljic, tudi ljubimk. Iz tona teh pisem pogosto veje nežna pozornost, tudi igrivost, sentimentalnost, zato ni mogoče vedno povsem jasno ugotoviti, ali je šlo za pristne ljubezenske zveze ali morda za platonična srečevanja. Pomenljivo pa je, da ga mnoge prijateljice v osemdesetih letih pričnejo naslavljati z »draga Jana«,<sup>76</sup> kar najbrž priča o skladateljevi transspolni naravi, kar potrjujejo tudi oblačila iz pariškega stanovanja.<sup>77</sup> Prav gotovo je bila takšna spolna usmeritev v drugi polovici 20. stoletja v domovini še stigmatizirana in tabuizirana, medtem ko se je skladatelj v svetovljanskem Parizu lahko tudi v tem pogledu počutil svobodnejšega, tudi sprejetega, enakovrednega.

## Skladateljska poetika

Korespondenca nam tako v prvi vrsti razkriva odnos med skladateljem in družino, deloma razpira vpogled v njegov intimni svet, bistveno manj pa je v njej premišljevanj, v katerih bi lahko iskali sledi skladateljeve poetike in estetike. Logično je takih misli še največ v tistih pismih, ki si jih je Matičič izmenjeval z glasbeniki. Iz le-teh pa je razvidno, da je bila osnovna skladateljeva estetska pozicija nenavadno tradicionalistična,<sup>78</sup> kar se zdi v močnem nesoglasju s statusom, ki ga je skladatelj užival v slovenski glasbeni kulturi, kjer je poleg

75 Pavla Matičič v pismu Janezu Matičiču 1. avgusta 1980, KŠKJM 480.

76 Prvič srečamo tak nagovor v pismu Matičičeve pariške prijateljice 28. septembra 1987, KŠKJM 546.

77 Del oblačil se nahaja v škatli Obleke.

78 V zvezi s tem je zanimiv tudi vpogled v skladateljevo fonoteko in notni material, ki ga je hranil tako v Parizu kakor tudi na domačem ljubljanskem naslovu. V fonoteki tako najdemo predvsem »klasične avtorje« – Bacha, Mozarta, Haydna, Brahmsa, Debussyja, Ravela, Skrjabinu, med operami predvsem nekaj Wagnerja, zanimivo pa je, da umanjajo Bruckner, Mahler, Šostakovič, Prokofjev, za katere sicer Matičič na več mestih pove, da mu niso blizu (prim. Snoj, *Portret skladatelja*). Kar pomeni, da je v fonoteki zelo malo sočasne glasbe, glasbe skladateljevih sodobnikov, kolikor je je, pa je pomenljiva, saj je mogoče odkriti po eno zgoščenko z deli Bouleza in Pendereckega, bolj pa ga je očitno pritegnil Dutilleux, kar je sicer skladatelj potrdil tudi Snoju (*Portret skladatelja*, 280). Zelo podobno sliko izkazuje pregled notnega materiala, kjer skoraj v celoti prevladuje klavirska literatura, ki bi jo ponovno lahko ocenili kot »klasično«: Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Skrjabin, izjemo pa predstavlja Boulezova *Druga klavirska sonata*, torej prav tista, s katero je Nadia Boulanger prvič soočila Matičiča s kompozicijsko sodobnostjo.

Vinka Globokarja veljal za tistega skladatelja, ki je prav zaradi svojega bivanja v evropski metropoli modernizem sprejemal iz prve roke in je lahko zato svojo poetiko ukrivljal bistveno bolj radikalno, odmaknjeno od tradicije.<sup>79</sup> Toda iz zgodnjega pisma iz prvega leta bivanja v Parizu, ki ga je skladatelju pisal njegov bivši profesor kompozicije Lucijan Marija Škerjanc, je razvidno, da Matičiču ni bila preveč blizu glasba Pierra Bouleza, ki mu jo je na prvi uri na klavir postavila Nadia Boulanger.<sup>80</sup> Škerjanc svojem učencu občutke potrjuje, ko v svojem zabavljivem slogu neposredno pove, da je Boulez »preprost špekulant, ki pa pozna svoje tiče«.<sup>81</sup> Paradoksalno mu ob takem brezskrbnem mnenju že naslednje leto sugerira, da je prav, da se je odločil podaljšati svoje bivanje v Parizu, saj so »naše razmere zelo zelo ozke in snujočemu duhu kaj malo naklonjene«.<sup>82</sup> Škerjanc je torej mnenja, da je slovenska glasbena kultura ozka, a hkrati mu Boulez obvelja za »špekulanta«, kar meče precej posebno luč na slovensko povojno glasbeno kulturo. O svojevrstni ožini in tudi konservativnosti priča tudi pismo, ki ga je skladatelju poslal skladateljski kolega in akademijski sopotnik Vladimir Lovec (1922–1992), ko poroča o obisku festivala sodobne glasbe v Donaueschingenu, kjer naj bi bilo »vse skupaj sranje prve vrste. [...] Ne vem, kako Ti gledaš dodekafonsko, serialno in elektronsko glasbo; mi trije smo bili v dveh dneh vsega siti.«<sup>83</sup> Da veljajo doma drugačni estetski kriteriji, potrjuje pismo pianista Antona Trosta (1889–1973), pri katerem se je Matičič nekaj časa učil klavir.<sup>84</sup> Trost v pismu ocenjuje Janezovo prvo delo, nastalo v Parizu, *Groteskne ples* (1959), ki jih ima za »skrajno moderno pot«,<sup>85</sup> čeravno bi danes delo lahko razumeli v celoti znotraj tradicionalnih okvirjev, le da je nekatere osnovne postulate tradicionalne glasbe skladatelj najbrž pod budnim očesom Nadie Boulanger še dodatno razrahljal in fragmentiral.

Podobno kot Lovec se je o smiselnosti dodekafonije<sup>86</sup> spraševal tudi drug skladateljev glasbeniški kolega, ki je kasneje podvomil, če je nekatera Janezova nova dela sploh mogoče igrati, še posebej z ozirom na ritem,<sup>87</sup> kar se zdi pogost očitek modernističnim delom. Nekaj let kasneje pa sta se z Matičičem zapletla še v pogovor o delu Johna Cagea, o »vrednosti« katerega se skladatelja najbrž strinjata, saj prijatelj piše, da »Cage počne oslarije«, nato pa oceni še Stock-

79 Lojze Lebič, »Glasovi časov (III): O slovenski glasbeni ustvarjalnosti«, *Nasi zbori* 46, št. 1–2 (1994): 3.

80 Snoj, *Portret skladatelja*, 157.

81 Lucijan Marija Škerjanc v pismu Janezu Matičiču 24. maja 1959, KŠKJM 50.

82 Lucijan Marija Škerjanc v pismu Janezu Matičiču 25. decembra 1960, KŠKJM 118.

83 Vladimir Lovec v pismu Janezu Matičiču 30. novembra 1960, KŠKJM 114.

84 Snoj, *Portret skladatelja*, 117.

85 Anton Trost v pismu Janezu Matičiču 9. januarja 1962, KŠKJM 161.

86 Glasbeniški prijatelj v pismu Janezu Matičiču 28. maja 1961, KŠKJM 134.

87 Glasbeniški prijatelj v pismu Janezu Matičiču 12. oktobra 1963, KŠKJM 185.

hausna, »ki sicer ni baraba, muzik pa tudi ne!«<sup>88</sup> To pa že pomeni, da Matičič tudi po opravljenem informacijskem stažu in kasnejšem asistentskem delu pri Groupe de Recherches Musicales (GRM) ni v celoti sprejel sodobnih modernističnih (dodekafonija in serializem) in deloma tudi avantgardističnih snovanj (Cage), pa čeprav naj bi bil po izkušnji koncerta konkretne glasbe »dobesedno frapiran«,<sup>89</sup> kasneje pa pove, da naj bi bilo prav to srečanje odločilno<sup>90</sup> za njegov nadaljnji skladateljski razvoj. Toda zdi se, da izkušnje z elektroakustično glasbo pri Matičiču ne gre razumeti kot osrednjega preloma, temveč kot pomembno obogatitev glasbenega materiala in da smo tako v skladateljevem opusu priča nenavadni dvojnosti modernističnega in tradicionalnega. Deloma je to priznal že skladatelj sam, ko je povedal,

*da sta izkušnja z elektroakustično glasbo in v zvezi z njo sprememba mojega mišljenja o zvoku in tonski materiji sploh vplivali na vse nadaljnje delo tudi na instrumentalnem področju. [...] Nasprotno pa sem pri delu na elektroakustičnem področju v veliki meri pod vplivom svojega gledanja in zahtev, ki se nanašajo na strukturo in obliko ter so prevzete iz moje pretekle instrumentalne kompozicijske prakse. Gre torej za vzajemno medsebojno prepajanje obeh disciplin.*<sup>91</sup>

Toda zdi se, da je do pomiritve obojega, do uravnoveženja nove materije in stare forme prišlo šele okoli leta 1979, ko je nastal *Koncert za violino in orkester*, s katerim naj bi se skladatelj »orkestrsko zbudil« in se usposobil »kot prenovljeni komponist misliti orkestrski zvok«. <sup>92</sup> Koncert naj bi začel nastajati jeseni leta 1978, ko je umiral skladateljev oče,<sup>93</sup> toda iz pisma glasbeniškega prijatelju je razvidno, da je pomembne razvojne faze kompozicija doživljala tudi leta 1979.<sup>94</sup> V istem pismu namreč Matičič poleg tega, da piše koncert, poroča tudi o obisku seminarja na ustanovi IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). V zvezi z obiskom seminarja se je v skladateljevi pariški zapuščini ohranil zelen črtast zvezek formata A4, v katerega si je skladatelj beležil zapiske s predavanj. Na predavanjih seminarja »Računalniška glasba«, ki so trajala od 5. februarja do 16. marca leta 1979, je tako med drugim poslušal enega izmed pionirjev računalniške glasbe in takratnega vodjo Oddelka za računalniško glasbo pri IRCAM-u Jean-Paula Risseta (1938–2016), nato ameriškega skladatelja Johna M. Chowninga (1934), prav tako enega izmed prvih, ki so se v kompoziciji posvečali računalnikom in digitalnim prijemom in ki ga je moral Matičič spoznati že na urah pri Nadii Boulanger, saj je bil

88 Glasbeniški prijatelj v pismu Janezu Matičiču 4. decembra 1970, KŠKJM, 298.

89 Snoj, *Portret skladatelja*, 187.

90 Borut Loparnik, »Pogovor z Janezom Matičičem«, *Nova revija* 43–44 (1985): 1470.

91 Prav tam, 1473.

92 Snoj, *Portret skladatelja*, 255.

93 Prav tam.

94 Janez Matičič v pismu glasbeniškega prijatelju 1. maja 1982.

Chowning med letoma 1959 in 1961 njen učenec.<sup>95</sup> Nato sta sledili predavanji iz psihoakustike in semiotike, pri čemer je slednjega vodil slavni Nicolas Ruwet (1932–2001), predstavnik generativne gramatike in tudi posebne oblike objektivistične glasbene analize, ki jo lahko razumemo kot glasbeno semio-logijo. Skladatelj Pierre Boeswillwald (1934) je predaval o zvezah med logiko in digitalnim, sledilo je predavanje o prostorskosti zvoka, Xavier Rodet pa je predaval o sintezi govora. Nato je lahko Matičič slišal še ameriškega skladatelja Geralda Bennetta (1942), v tistem času zaposlenega na IRCAM-u, kjer je kot vodja vokalnih in instrumentalnih raziskav deloval tudi naslednji predavatelj Vinko Globokar (1934). Slednjič se je Matičič seznanjal še z idejami bivšega kolega iz GRM François Bayla (1932), o programiranju pa je predaval glasbenik in filozof Patrick Greussay (1944). Iz drugega dokumenta izvemo, da se je poleg Matičiča seminarja udeležilo še sedem drugih kandidatov:<sup>96</sup> francoska čembalistka, pianistka in skladateljica Claire Schapira (1946), srbska skladateljica Ivana Stefanović (1948), pianist in nato tudi skladatelj Jean-Marie Morel (1934), skladatelj Francis Miroglio (1924–2005), Xenakisov učenec, nemški skladatelj Wilfried Jentsch (1941), muzikologinja Véronique Samalens in še en učenec Nadie Boulanger, ameriški skladatelj John Downey (1927–2004). Z izjemo Miroglia je bil Matičič najstarejši udeleženec seminarja, kar gotovo kaže na njegovo zvedavost, zanimanje za najsodobnejše tehnološke spremembe. Končni rezultat seminarja naj bi bila »digitalna skladba«,<sup>97</sup> ki pa je nato ne najdemo v skladateljevemu seznamu del. Očitno mora biti, da si je Matičič s seminarjem sicer odprl obzorja, kompozicijsko delo pa nato snoval vendarle iz drugačnih izhodišč.

Slednja v veliki meri razkriva prav *Koncert za violino in orkester*. Že Primož Trdan v svoji analizi koncerta ugotavlja, da je skladatelj zvočni material zanj prevzel iz evropskega modernizma, da se napaja pri zvočnih izvirih elektroakustične glasbe, ki pa so v nadaljnjem kompozicijskem procesu ujeti v obrise sonatne forme in podvrženi tesno zgnetenemu motivičnemu delu.<sup>98</sup> Lahko bi celo trdili, da je en del skladatelja, tisti zunanji, strukturalno-urejevalni, zavezan Brahmsovi ekonomični logiki homogene rasti, medtem ko je notranji, torej zvočno-imanentni, zapisan glasbeno-zvočni materiji Schaefferjevega tipa. Opravka imamo z nekakšno »poroko« med Brahmsom in Schaefferjem, med klasično preglednostjo in popolnostjo ter osvobojeno divjo zvočnostjo. Čeprav se zdi v kontekstu modernizma vzporednica z Brahmsom anahronistična, pa

95 Olivia Mattis, »Chowning, John M(acLeod)«, v *Grove Music Online*, Oxford Music Online, dostop 5. januarja 2023, <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047038>.

96 Matičič sam se spominja, da je bilo vseh udeležencev šest. Snoj, *Portret skladatelja*, 216.

97 Prav tam, 217.

98 Primož Trdan, »Sonatno razmišljanje v *Koncertu za violino in orkester* Janeza Matičiča«, *Muzikološki zbornik* 49, št. 1 (2013): 130.

jo potrjuje skladatelj sam, ko priznava: »Veliko me je naučil Brahms, vzgojno je deloval name.«<sup>99</sup> Tako bi lahko imeli Matičiča za nekakšnega *tradicionalističnega modernista*, ki združuje modernistično zvočno osvobojenost s formalno konservativnostjo. Takšne dvojnosti se je zavedal tudi sam: »V meni bivata dva skladatelja v isti osebi. Prvi je skladatelj tradicionalne, drugi bolj radikalne usmeritve.«<sup>100</sup>

## Osebna in estetska dvojnost

Vse to nas navaja k pomembnim zaključkom, ki jih daje tudi pregled skladateljeve pariške zapuščine. Vse bolj jasno namreč postaja, da motivacija za skladateljevo »podaljšano« bivanje v Parizu – od načrtovanih treh mesecev do nekaj desetletij – ni bila povezana zgolj z raznobarvnim, sodobnim pariškim glasbenim življenjem, še manj s prevladujočo modernistično držo, temveč gre vzroke iskati tudi v osebnih dispozicijah. Tako Matičič Snoju pripoveduje, da so bile za razliko od črno-bele, neizrazito sive Ljubljane v Parizu »vsepovsod barve: na cesti barve, v trgovinah barve, v časopisih barve ...«<sup>101</sup> Skladatelj govori tudi o svobodi govora in zdi se, da je za razumevanje skladateljeve osebnosti in kompozicijske estetike ključen prav pojem svobode. Pariz mu je predstavljal življenjsko svobodo, v kateri se je lahko izrazil, kakor je želel – kot osebnost, v svoji spolni identiteti, kot skladatelj. Pri tem je za Matičičevo svobodo značilna nekakšna mimobežnost, izmikanje – domačim je marsikaj osebnega zamolčal, prav direktno pa ni svojih načrtov razkril niti svojim dekletom ali nadrejenim v službi. Podobno je bilo z estetskimi paradigmi – niso ga privlačile najbolj modne estetske in kompozicijsko-tehnične premene, a hkrati je bil precej oddaljen od domače provincialne tradicionalnosti, kar pomeni, da ni zaupal ne pariškim »gurujem« ne domačim veličinam. Pri tem je še posebej pomenljiv skladateljev odnos do ljubljanskega učitelja Lucijana Marije Škerjanca, kateremu očita, »da nima široke izrazne lestvice. [...] Zmeraj ta pasivnost, mehke harmonije, [...] a drugega pola pri njem ni.«<sup>102</sup> Prav poudarjanje nekakšne polarnosti leži v središču Matičičevih estetskih premislekov in tudi osebne dispozicije. Že sam skladatelj na primer o svojem *Koncertu za klavir in orkester št. 1* govori kot o dvoboju med dionizičnim in apoliničnim,<sup>103</sup> ki bi ga najbrž na osebni ravni lahko razumeli kot nasprotje med Janezom in Jano, v klasičnem sonatnem stavku kot dialektičnost med prvo in drugo temo, lahko tudi moškim in ženskim principom, podobno dvojnost odpirata načeli »reda«

---

99 Snoj, *Portret skladatelja*, 139.

100 Gregor Pirš, spremna beseda k *Klavirska glasba*, Janeza Matičiča, Edicije DSS 200032, CD, 2002.

101 Snoj, *Portret skladatelja*, 155.

102 Prav tam, 292.

103 Janez Matičič v pogovoru z Gregorjem Piršem med odmorom zaključnega koncerta 31. Slovenskih glasbenih dnevov, Slovenska filharmonija, Ljubljana, 19. aprila 2016.

in »fantazijskosti«, ki naj bi bila nasploh protipola celotne Matičičeve skladateljske entitete,<sup>104</sup> na najbolj izrazito estetskem abstraktnem nivoju pa se kaže kot združevanje in hkrati izmikanje tradicionalnim oblikovalnim počelom in osvobojeni zvočni materiji, kakršno je skladatelj lahko spoznal v svojem delu pri GRM.

Takšno dvojnost v Matičičevem opusu najbolj jasno ponazarja skladba *Gemini* (1973) za dva klavirja. Skladatelj sam je o skladbi in njenem naslovu povedal naslednje:

*Skozi okno sobe, v kateri sem takrat stanoval, sem lahko videl Seino in onstran nje dvojico stolpov notredamske katedrale [...] Gledal sem stolpa, začutil sem, da se njuno dvojstvo povezuje z nečim, kar nosim v sebi. [...] spomnil sem se, da sem rojen v znamenju dvojčkov [...]*<sup>105</sup>

Dovolj raznoliko je izbran že material – skladatelj nas vodi od agresivnih harmonskih grozdov do meditativnih tonskih repetacij, od lestvičnih kaskad do izpisovanja monograma B-A-C-H, od statike k poudarjenemu gibanju. Ta širok raster pa je vedno spretno nadzorovan z različnimi formalnimi prijemi. Toda dvojnost, ki se na glasbeni ravni kaže v izbiri materiala in nato tudi spremembah temperamenta (jakosti, hitrosti, gostote, dinamike, artikulacije), je najbrž v skladbi mogoče iskati tudi na avtobiografski ravni, vsaj če želimo dobro razumeti skladateljevo misel o dvojstvu, ki ga nosi v sebi. Deloma ga razkriva tudi fotografija, objavljena na zadnji strani knjižice zgoščenke s posnetim delom, kjer si iz oči v oči zreta oba Matičiča: Janez in Jana.<sup>106</sup> Matičičevo dvojno zaznamovanost, ki jo je izrazito pogrešal pri svojem profesorju Škerjancu, in željo po svobodi, ki se kaže v odmikanju od vsakršnih ustaljenih ali modnih obrazcev, bi bilo torej mogoče razumeti ne zgolj na estetski ravni, temveč tudi na bolj globoki, osebno-psihološki matrici. To potrjuje skladateljeva pariška zapuščina.

## Viri in bibliografija

- Lebič, Lojze. »Glasovi časov (III): O slovenski glasbeni ustvarjalnosti.« *Naši zbori* 46, št. 1–2 (1994): 1–5.
- Loparnik, Borut. »Pogovor z Janezom Matičičem.« *Nova revija* 43–44 (1985): 1469–1477.
- Matičič, Janez. *Gemini*. Založba kaset in plošč RTV Slovenija 111983, CD, 2011.
- Matičič, Janez. Kataloški seznam korespondence iz pariške zapuščine, KŠKJM (kataloške številke korespondence Janeza Matičiča), pripravil Gregor Pompe.
- Mattis, Olivia. »Chowning, John M(acLeod).« V *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Dostop 5. januarja 2023. <https://www-oxfordmusiconline-com.nuk-web.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047038>.

104 Trdan, »Sonatno razmišljanje«, 138.

105 Snoj, *Portret skladatelja*, 254.

106 Janez Matičič, *Gemini*, Založba kaset in plošč RTV Slovenija 111983, CD, 2011.

- Pirš, Gregor. Spremna beseda k zgoščenki *Klavirska glasba*, Janez Matičič. Edicije DSS 200032, CD, 2002.
- Pompe, Gregor. »Janez Matičič – slovenski kompozicijsko-pianistični Dioniz.« *V Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja*, Gregor Pompe, 179–182. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019.
- Snoj, Jurij. *Portret skladatelja Janeza Matičiča*. Ljubljana: Slovenska matica, 2012.
- Trdan, Primož. »Sonatno razmišljanje v *Koncertu za violino in orkester* Janeza Matičiča.« *Muzikološki zbornik* 49, št. 1 (2013): 129–144.

## SUMMARY

**The Parisian Legacy of Janez Matičič – The Freedom of Duality**

When composer Janez Matičič died in April 2022, part of his legacy remained in his Paris apartment. In June 2022, this legacy was moved to his apartment in Ljubljana and is the subject of this article. This legacy, which came packed in several boxes, comprises the composer's documents, correspondence, photographic archive, audio phonograph library, sheet music, and personal and technical items. The most interesting part of the Parisian legacy is the correspondence, which mainly comprises letters written to the composer by family members, but also by intimate friends and fellow musicians. From these letters, it was possible to gain new insight into the composer's everyday life in Paris. The first months and years of the composer's stay in Paris, when his family was still convinced that he would return home sooner rather than later, are particularly well documented. At first his family members encouraged him to extend his stay in Paris, but then they wanted him to return home, especially since there was a prevailing feeling that the composer's financial situation, and thus his living conditions in the French capital, were not ideal. Matičič evaded clear answers, which is a feature not only of his correspondence with family members, but also with his lovers and employers. It seems, however, that the composer's situation in Paris was not quite as it appeared to his family members, as he had kept quiet about an important source of income. It seems that the composer was not only attracted to the rich and diverse cultural life in the French capital, but stayed in Paris for personal reasons too. As well as enabling him to distance himself from his mother, who could be quite domineering, commanding and patronising, it also provided Matičič with general personal freedom in which he could develop his apparent dual personal identity in greater anonymity. There are numerous traces of the latter in the correspondence, and its discovery can also shed a completely new light on some of the composer's basic aesthetic and compositional-technical features. The composer's dual nature – which is said to show itself in his music as well in the juxtaposition of the Dionysian and the Apollonian, or the traditional and the modernist – is clearly obvious. It is clear from the letters that the composer's basic aesthetic position is traditional, but that its central idea is connected with the evasion of all kinds of templates, both past and modern, fashionable ones. The composer's central postulate in both life and aesthetics is thus revealed as the freedom of duality.



## O AVTORJU

**GREGOR POMPE** ([gregor.pompe@ff.uni-lj.si](mailto:gregor.pompe@ff.uni-lj.si)) je študiral na Filozofski fakulteti v Ljubljani primerjalno književnost, nemški jezik in muzikologijo. Zaposlen je na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer je obranil doktorsko nalogo in trenutno deluje kot redni profesor. Predaval je tudi na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru in na Oddelku za muzikologijo Univerze Karla Franza v avstrijskem Gradcu. Njegovo zanimanje velja sodobni glasbi in glasbenemu gledališču. Objavil je že več člankov in samostojnih monografskih publikacij. Deluje tudi kot glasbeni kritik in skladatelj.

## ABOUT THE AUTHOR

**GREGOR POMPE** ([gregor.pompe@ff.uni-lj.si](mailto:gregor.pompe@ff.uni-lj.si)) studied comparative literature, German language and musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana. He is employed at the Department of Musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana, where he defended his doctoral thesis and currently works as a Full Professor. He also lectured at the Pedagogical Faculty of the University of Maribor and at the Department of Musicology of the Karl Franz University in Graz, Austria. His interests are tied to contemporary music and musical theatre. He has already published several articles and books. He also works as a music critic and composer.





DOI: 10.4312/mz.59.1-2.387-410

UDK: 012Snoj J.

# Bibliografija Jurija Snoja

## Bibliography of Jurij Snój

Peter Grum

*Akademija za glasbo, Ljubljana*

Bibliografija dr. Jurija Snoja zajema avtorska in prevedena dela s področja muzikologije, ki so bila objavljena med leti 1979 in 2022. Obsega 229 bibliografskih enot: monografije, znanstvene in strokovne članke, leksikografske prispevke, recenzije, poročila, spremna besedila h koncertnim sporedom, gramofonskim/CD ploščam ipd., prevode tujih del, bibliografske popise srednjeveških glasbenih rokopisov ter dela, ki so nastala pod njegovim mentorstvom ali uredništvom.

Popis bibliografskih enot je urejen kronološko glede na letnico objave. Struktura bibliografije sledi modelu, ki je bil ob podobnih priložnostih v *Muzikološkem zborniku* že večkrat uporabljen. Dela so v okviru posameznega leta navedena po naslednjih razdelkih:

- monografske publikacije,
- članki,
- prispevki v enciklopedijah in leksikonih,
- ocene, poročila,
- spremna besedila,
- prevodi,
- bibliografski popisi,
- mentorstvo,
- uredništvo.

Bibliografske enote so znotraj posameznih razdelkov navedene abecedno. Posamezne enote so navedene po ustaljenih vzorcih za bibliografske navedbe in prinašajo vse ključne podatke o objavi. Na koncu posameznega bibliografskega opisa so podana morebitna dodatna pojasnila.

Bibliografija se omejuje na objavljena dela. Zato vanjo niso vključeni prispevki na konferencah, predavanja ter sodelovanja na okroglih mizah, če avtorjevi prispevki ali vsaj povzetki prispevkov niso bili natisnjeni. Kadar je prispevek na konferenci izšel tako v obliki povzetka (v programski knjižici), kakor tudi s celotnim besedilom v zborniku, je v izogib podvajanju v bibliografski popis uvrščen samo v celoti objavljen članek. Znotraj bibliografskega opisa pa so podani podatki o znanstvenem srečanju, v okviru katerega je bil prispevek predstavljen.

Jurij Snoj je v okviru svojega delokroga na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU za mednarodno muzikološko bibliografijo *RILM* dobro desetletje izdeloval izvlečke del o glasbi, objavljenih na Slovenskem. Izšli so v zvezkih *RILM* med leti 1988 in 1998, pokrivajo pa leta izida del med 1984 in 1995. V pričujočem bibliografskem popisu ti izvlečki niso poimensko navedeni.

Ob samem začetku dela na Muzikološkem inštitutu je Jurij Snoj prevzel skrb za sistematičen popis vseh srednjeveških zapisov glasbe na Slovenskem. Podatkovna zbirka *Srednjeveški glasbeni rokopisi na Slovenskem* je začela nastajati leta 1981, v obliki listkovne kartoteke in kataloga. Za vsako rokopisno enoto navaja besedilni začetek, zvrst, funkcijo ter mesto v rokopisu. Popis spevov dvodelnega kranjskega antifonarja (NŠAL 18 in NŠAL 19) je izšel objavljen v mednarodni spletni bazi *Cantus Database*. Snoj je pripravil tudi digitalno podatkovno zbirko *Bistrski gradual*, ki vsebuje osnovne podatke o vseh vsebinskih enotah (ok. 1300 enot) glasbenega kodeksa NUK, Ms 22 (13. stoletje, domnevno kartuzija Bistra). Podatkovna baza še čaka, da bo vključena v mednarodno spletno podatkovno zbirko *Gradualia*.

Na seznam so vključene navedbe posameznih številk znanstvene revije *De musica disserenda*, pri katerih je Jurij Snoj sodeloval kot urednik zvezka. Kot prvi glavni in odgovorni urednik te periodične publikacij je sicer deloval med letoma 2005 in 2018. Vzporedno se je udeleževal tudi kot področni urednik za glasbo pri prvih štirih zvezkih *Novega slovenskega biografskega leksikona* (izšli so v obdobju 2013–2022).

Za pomoč pri pripravi seznama bi se rad zahvalil mag. Zoranu Krstuloviću, ki je z izvozom ključnih bibliografskih podatkov iz baze COBIB postavil osnovo za nadaljnjo izdelavo bibliografije. Podatke o objavah so pomagali zbirati tudi kolegi z MI ZRC SAZU.

**1979**

### ***Monografske publikacije***

*F. Schubert, Sonata v A-duru za klavir Op. posth., D. 959. Analiza z aplikacijo Retijeve ideje tematskega procesa.* Diplomatska naloga. Mentor Andrej Rijavec. Ljubljana, [J. Snoj], 1979. 40 f., [23] str. pril. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

**1981**

***Ocene, poročila***

Festival u Ljubljani. *Zvuk* 4 (1981), 92–96.

Šestnajsti zvezek Muzikološkega zbornika. *Delo* 23, št. 41 (20. 2. 1981), 8.

***Spremna besedila***

Komentar h koncertu Slov. klavirskega kvarteta. *Koncertni list* 23. 2. 1981.

Komentarji h koncertom Simfoničnega orkestra RTV Ljubljana. *Koncertni listi SF* 1980/81: 11. 3. 1981, 25. 3. 1981, 15. 4. 1981.

**1982**

***Članki***

Retijev tematski koncept uz pregled Schubertove klavirske sonate u A-duru, op. posth., D. 959. *Zvuk* 3 (1982), 21–31.

***Spremna besedila***

[Biografije skladateljev]. – V: *Slovenski skladatelji mladim violinistom 1*. Izbor in redakcija violinskega parta Tomaž Lorenz. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1982. 1 partitura (31 str.), 1 part (8 str.). Podpis: Jure Snoj

Komentarji h koncertom Simfoničnega orkestra RTV Ljubljana. *Koncertni listi SF* 1981/82: 17. 2. 1982, 16. 3. 1982, 24. 3. 1982, 7. 4. 1982, 9. 5. 1982.

***Ocene, Poročila***

Simpozium Slovenačka opera u evropskom okviru: Povodom njene dvestogodišnjice. *Zvuk* 4 (1982), 108.

**1983**

***Članki***

Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov v ljubljanski semeniški knjižnici. *Muzikološki zbornik* 19 (1983), 5–16.

**1984**

***Članki***

Antifonalni fragment iz inkunabule NUK 117 397. [Prevela sa slovenskog Koraljka Kos]. *Arti musices* 15, št. 2 (1984), 99–114.

Eli, Eli, lamma sabacthani. Koralne melodije pasijonskih besed treh ljubljanskih rokopisov. *Muzikološki zbornik* 20 (1984), 5–18.

**1985**

***Ocene, poročila***

Jacobus Gallus in njegov čas. Po mednarodnem znanstvenem simpoziju na SAZU. *Naši razgledi* 34, št. 22 (1985), 672.

Temeljne raziskave slovenske glasbene preteklosti. [Avtorja poročila Danilo Pokorn in Jurij Snoj]. Ljubljana, RSS, 1985. 7 str.

**1986**

**Članki**

Muzičko-historijski izvori Semeniške knjižnice u Ljubljani. *Zvuk* 2 (1986), 39–45.

**Ocene, poročila**

Simpozijum Jacobus Gallus i njegovo vreme. *Zvuk* 1 (1986), 50.

**1987**

**Monografske publikacije**

*Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov s poznogotsko notacijo v Ljubljani*. Doktorska disertacija. [Mentor Jože Sivec]. Ljubljana, [J. Snoj], 748 str. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

**Članki**

Aleluje velikonočnega časa v ljubljanskih srednjeveških rokopisih. *Muzikološki zbornik* 23 (1987), 19–37.

**Prispevki v enciklopedijah in leksikonih**

Cäcilia. – V: *Enciklopedija Slovenije*. 1, A–Ca. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987. Str. 409. Podpis: J. Sn.

**1988**

**Članki**

Dva lista z Binchoisovo in brezimno glasbo 15. stoletja v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici. *Muzikološki zbornik* 24 (1988), 5–20.

**1989**

**Članki**

Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov s poznogotsko notacijo v Ljubljani: Prikaz zasnove in izsledkov istoimenske raziskave. *Muzikološki zbornik* 25 (1989), 143–161.

**Prispevki v enciklopedijah in leksikonih**

Glasbene knjižnice in arhivi. – V: *Enciklopedija Slovenije*. 3, Eg–Hab. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 225. Podpis: J. Sn.

### ***Spremna besedila***

[Špremna beseda]. – V: *Iz srednjeveških koralnih rokopisov na Slovenskem*. Slovenski madrigalisti, dirigent Janez Bole. Ljubljana, RTV, Založba kaset in plošč, 1989. 1 gramof. plošča, stereo, 33 1/3 o/m. LD-1547. (Ars musica Sloveniae).

**1991**

### ***Bibliografski popisi***

Kranjski antifonal, NŠAL, Rkp 17, RKP 18. Prepis besedil in abecedni seznam besedilno-glasbenih enot. [Ljubljana, s. n.], 1991. 550 str. Rokopis.

### ***Prispevki v enciklopedijah in leksikonih***

Koral. – V: *Enciklopedija Slovenije*. 5, *Kari-Krei*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1991. Str. 266. Podpis: J. Sn.

Zupan, Alojz. – V: *Slovenski biografski leksikon*. 15. zv., *Zdolšek-Žvanut*. Uredil: Jože Munda s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1991. Str. 866. Podpis: Snój.

Žličar, Nikolaj. – V: *Slovenski biografski leksikon*. 15. zv., *Zdolšek-Žvanut*. Uredil: Jože Munda s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1991. Str. 986. Podpis: Snój.

Žužek, Štefica. – V: *Slovenski biografski leksikon*. 15. zv., *Zdolšek-Žvanut*. Uredil: Jože Munda s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1991. Str. 1047. Podpis: Snój.

**1992**

### ***Članki***

Ljubljanski prepis traktatov Gvidona Aretinskega. *Muzikološki zbornik* 28 (1992), 63–71.

Muzikološki vidik Stiškega rokopisa. – V: *Stiški rokopis. Študije*. Uredil Mihael Glavan. Ljubljana, Slovenska knjiga, 1992. Str. 55–62. (Monumenta Slovenica, 2). Spremna študija k faksimilu.

### ***Bibliografski popisi***

Srednjeveško glasbeno pismenstvo v ljubljanskih hraniščih. Popis virov. [Ljubljana, s. n.], 1992. 121 str. Rokopis.

### ***Avtorstvo povzetkov***

Gallus Carniolus in evropska renesansa. Mednarodni simpozij, Ljubljana, 21.–24. 10. 1991. Zbornik simpozijjskih referatov. Uredila Dragotin Cvet-

ko, Danilo Pokorn, [povzetki referatov Jurij Snoj in Danilo Pokorn]. 2 zv. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1991–1992. 167, 288 str.

## 1993

### Članki

Antifonal iz Kranja: uvod v oblikoslovno razčlenitev. *Bogoslovni vestnik* 52, št. 3–4 (1992), 192–203 (tiskano 1993).

Srednjeveški glasbeni spomeniki v Ljubljani. – V: *Muzikološke razprave*. Uredil Danilo Pokorn. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Muzikološki inštitut. Ljubljana 1993. Str. 7–27.

### Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Muzikološki zbornik. – V: *Enciklopedija Slovenije*. 7, *Marin–Nor*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993. Str. 258. Podpis: J. Sn.

Naši zbori. – V: *Enciklopedija Slovenije*. 7, *Marin–Nor*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993. Str. 341. Podpis: J. Sn.

### Spremna besedila

P. Mihelčič Svetloba noči; J. Brahms Koncert za violino, violončelo in orkester v a-molu, op. 102; G. Fauré Rekviem za sopran, bariton, zbor, orkester in orgle, op. 48. [*Koncertni list*] 1992–93. [Komentar] Jurij Snoj. Koncert Simfoničnega orkestra RTV Slovenija, Ljubljana, Cankarjev dom, 11. 6. 1993.

Simfonična pesnitev Prometej Aleksandra Skrjabin; Sergeja Rahmaninova 2. koncert za klavir in orkester v c-molu. [Komentar] Jurij Snoj. *Koncertni večer. Zeleni abonma (1)* 1993–94. Koncert Simfoničnega orkestra RTV Slovenija, Ljubljana, Cankarjev dom, 8. 10. 1993.

## 1994

### Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Nova muzika. – V: *Enciklopedija Slovenije*. 8, *Nos–Pli*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1994. Str. 21. Podpis: J. Sn.

Novi akordi. – V: *Enciklopedija Slovenije*. 8, *Nos–Pli*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1994. Str. 27. Podpis: J. Sn.

### Spremna besedila

L. M. Škerjanc Sonetni venec. [Komentar] Jurij Snoj. *Koncertni večer. Zeleni abonma (?)* 1993–94. Koncert Simfoničnega orkestra RTV Slovenija, Ljubljana, Cankarjev dom, 25. 3. 1994.

Gaspard de la nuit Mauricea Ravela; Symphonie concertante Josquesa Iberta; Simfonija v B-duru Ernesta Chaussona. [Komentar] Jurij Snoj. *Koncer-*



*tni večer. Zeleni abonma (4) 1993–94. Koncert Simfoničnega orkestra RTV Slovenija, Ljubljana, Cankarjev dom, 25. 2. 1994.*

M. Ravel Tzigane; S. Prokofjev Koncert za violino in orkester št. 2; E. Elgar Enigma. [Komentar] Jurij Snoj. *Koncertni večer. Zeleni abonma (9) 1993–94. Koncert Simfoničnega orkestra RTV Slovenija, Ljubljana, Cankarjev dom, 10. 6. 1994.*

## 1995

### Članki

Koralni rokopiši starejših samostanskih ustanov na Slovenskem – V: *Poslanstvo menišтва na Slovenskem. Mednarodni simpozij, Stična, 19. –21. april 1995. Ljubljana, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, 1995.*

Muzikologija in etnomuzikologija: dva vidika enega pojava. – V: *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj: zbornik prispevkov s kongresa, Ljubljana, Cankarjev dom, 24. – 27. oktober 1995. Uredila Rajko Muršič in Mojca Ramšak. Ljubljana, Slovensko etnološko društvo, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995. Str. 104–108. (Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva, 23).*

Slovinci in Dunaj na glasbenem področju. – V: *Slovenija in Dunaj. [Urednika kataloga] Peter Csendes in Sonja Anžič. Ljubljana, Zgodovinski arhiv, 1995. Str. 89–92.*

## 1996

### Članki

Ali so nadvrstična znamenja v Brižinskih spomenikih nevme? – V: *Zbornik Brižinski spomeniki. Uredili Janko Kos, Franc Jakopin in Jože Faganel s sodelovanjem Petra Štiha, Marijana Smolika, Darka Dolinarja. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Trst, Mladika, 1996. Str. 71–83.*

### Ocene, poročila

Na pragu novega štiriletja. *Bilten SMD 7 (1996), 7–8.*

## 1997

### Monografske publikacije

*Medieval music codices. A selection of representative samples from Slovene libraries. [Translated by Margaret Davis and Nina Drstvenšek]. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Muzikološki inštitut, 1997. 77 str.*

*Srednjeveški glasbeni kodeksi. Izbor reprezentativnih primerov iz slovenskih knjižnic. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Muzikološki inštitut, 1997. 77 str.*

*Srednjeveški glasbeni kodeksi na Slovenskem. Razstava 19. junij – 29. junij 1997.*  
Avtor razstave [in teksta kataloga] Jurij Snoj. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1997. [6] zl. str. Katalog razstave.

### Članki

Gregorijanski koral v zgodovini zahodnoevropske glasbe. – V: *Mednarodni simpozij o interpretaciji Svetega pisma*. Uredniki France Oražem, Edo Škulj, Jože Krašovec. Ljubljana, Teološka fakulteta, 1997. Str. 211–220. Zbornik je izšel kot tematska številka revije *Bogoslovni vestnik* 57 (1997).

### Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Slatkonja, Jurij. – V: *Enciklopedija Slovenije*. 11, *Savs-Slovenska m.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997. Str. 127. Podpis: J. Sn.

Slovenska gerlica. – V: *Enciklopedija Slovenije*. 11, *Savs-Slovenska m.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997. Str. 403. Podpis: J. Sn.

Slovenska glasbena revija. – V: *Enciklopedija Slovenije*. 11, *Savs-Slovenska m.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997. Str. 404. Podpis: J. Sn.

### Ocene, poročila

Marija Bergamo, Muzikologija med znanostjo in umetnostjo. *Bilten SMD* 8 (1997), 45–47. Recenzija predavanja prof. dr. Bergamo ob njenem imenovanju v naziv rednega profesorja.

Marija Bergamo, Muzikologija med znanostjo in umetnostjo. *Tretji dan* 26 (1997), 103–104. Recenzija predavanja prof. dr. Bergamo ob njenem imenovanju v naziv rednega profesorja.

Matjaž Barbo, Zasuk v Novo članov skladateljske skupine Pro musica viva. *Bilten SMD* 9 (1997), 8–9. Poročilo s ciklusa predavanj SMD.

Nataša Cigoj Krstulović, Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem od 1848 do 1872. *Bilten SMD* 9 (1997), 6–7. Poročilo s ciklusa predavanj SMD.

Peter Kivy, *Philosophies of arts*, Cambridge University Press 1997. *Tretji dan* 26, št. 10–11 (1997), 180–182.

Slovensko muzikološko društvo od maja 1996 do oktobra 1997. *Bilten SMD* 9 (1997), 3–5. Slovensko muzikološko društvo v zadnjih mesecih. *Bilten SMD* 8 (1997), 5–6.

Srednjovekovne glazbene kulture na istočnji i zapadnoj obali Jadrana do početka 15. stoljeća. *Bilten SMD* 9 (1997), 52–54. Poročilo s simpozija.

Vež med Dalmacijo in Italijo. Muzikološki simpozij v Splitu. *Delo* 39, št. 127 (4. 6. 1997), 8. Poročilo s simpozija.

### ***Spremna besedila***

*Singer pur Regensburg. Koncert.* [Komentar] Jurij Snój. Ljubljana, Mednarodni muzikološki simpozij, 1997. [4] zl. str.

*Srednjeveške pesmi in plesi. Koncert = Medieval songs and dances. Concert.* [Izvajalec] Clemencic Consort, [komentar] Jurij Snój. Ljubljana, Mednarodni muzikološki simpozij, 1997. [4] zl. str.

**1998**

### ***Članki***

Quis inventor musicae: Iubal and Pythagoras? The Gregorian Chant in the history of West European music. – V: *Interpretation of the Bible. International Symposium on the Interpretation of the Bible on the occasion of the publication of the new Slovenian translation of the Bible, 17–20 September 1996, Ljubljana, Slovenia.* Editor, urednik Jože Krašovec. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1998. Str. 1727–1738. Objavljeni znanstveni prispevek. Povzetek je bil že leta 1996 natisnjen v programski knjižici srečanja.

Zgodovinsko glasboslovje o srednjeveškem glasbenem rokopisju na Slovenskem. – V: *Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice. Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 19. in 20. junija 1997 v Ljubljani 1998.* Uredil Jurij Snój. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 1998. Str. 15–27.

Quis inventor musicae: Iubal and Pythagoras? The Gregorian Chant in the history of West European music. – V: *The interpretation of the Bible. The international symposium in Slovenia.* Edited by Jože Krašovec. Sheffield, Sheffield Academic Press, 1998. (Journal for the study of the Old Testament, Supplement series, 289). Str. 1727–1738.

The relation between sign and reference in the early neumatic notations. – V: *Abstracts. 14th International congress of aesthetics “Aesthetics as Philosophy”, [Ljubljana, Slovenia 1–5 September 1998].* Ljubljana, [s. n.], 1998. Objavljen povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.

### ***Ocene, poročila***

Cantus planus 98, Višegrád, 31. avgust – 5. september 1998. *Bilten SMD* 11 (1998), 3–5. Poročilo s simpozija.

Interpretacija virov in interpretacija faktov. *Bilten SMD*, [Posebna številka] (1998), 58–60.

Slovensko muzikološko društvo v drugem polletju 1998. *Bilten SMD* 11 (1998), 3–5.

Slovensko muzikološko društvo v prvem polletju 1998. *Bilten SMD* 10 (1998), 3–5.

The Seminar in the history of the book to 1500. Fragments as witnesses to medieval books and bookmaking = Zgodovina knjige do leta 1500. Fragmenti kot priče srednjeveških knjig in postopkov njihovega izdelovanja, Oxford, 10. – 12. julij 1998. *Bilten SMD* 11 (1998), 26–28. Poročilo s simpozija.

### ***Spremna besedila***

Predgovor. – V: *Glasboslovni zapiski*. Uredil Gregor Pompe. Ljubljana, Študentski svet Filozofske fakultete, 1998. Str. 5–6.

### ***Uredništvo***

*Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice. Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 19. in 20. junija 1997 v Ljubljani*. Uredil Jurij Snoj. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 1998. 198 str.

### **1999**

#### ***Monografske publikacije***

*Gregorijanski koral. Glasboslovni prikaz*. Ljubljana, ZRC SAZU, Založba ZRC, 1999. 260 str.

#### ***Članki***

Late Gothic notation as a system of signs. – V: *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos*. Urednici Vjera Katalinić, Zdravko Blažeković. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 1999. Str. 185–194.

Muzikološki vidik Stiškega rokopisa. – V: *Stiški rokopis. 1428*. [Uredil Mihael Glavan]. Ljubljana, Slovenska knjiga, 1999. Str. 55–62.

### ***Spremna besedila***

Predgovor. – V: *Študijski prispevki iz srednjeveške glasbe*. Uredila Ksenija Brišar. Ljubljana, Društvo Muzina, 1999. Str. 4–5.

[Spremna beseda]. – V: *Iz srednjeveških koralnih rokopisov na Slovenskem*. Slovenski madrigalisti, dirigent Janez Bole. Ljubljana, RTV Slovenija, Založba kaset in plošč, SAZAS, 1999. 1 CD plošča. 105081 SAZAS.

### ***Bibliografski popisi***

Ljubljana, Nadškofijski arhiv (Archiepiscopal Archives), 18 (olim 17) [Kranj Antiphonal]. – V: *Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant -- Inventories of Chant Sources*. Directed by Debra Lacoste (2011–), Terence Bailey (1997–2010), and Ruth Steiner (1987–1996). Indexed by Jurij Snoj. El. bibliografija. Dostopno na <<https://cantus.uwaterloo.ca/source/123618>>. Popis ok. 2700 rokopisnih enot prvega dela Kranjskega antifonala, glasbenega rokopisa, ki je bil ok. leta 1491 kopiran za cerkev sv. Kancijana v Kranju. [obiskano dne 1. 4. 2023]

Ljubljana, Nadškofijski arhiv (Archiepiscopal Archives), 19 (olim 18) [Kranj Antiphonal]. – V: *Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant -- Inventories of Chant Sources*. Directed by Debra Lacoste (2011–), Terence Bailey (1997–2010), and Ruth Steiner (1987–1996). Indexed by Jurij Snój, Ksenija Brišar and Mojca Fir. El. bibliografija. Dostopno na <<https://cantus.uwaterloo.ca/source/123659>>. Popis ok. 2500 rokopisnih enot drugega dela Kranjskega antifonala. [obiskano dne 1. 4. 2023]

## 2000

### Članki

An antiphonal from Kranj. Analytical approach to its contents. – V: *Musicology and sister disciplines. Past, present, future. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London, 1997*. Edited by David Greer with Ian Rumbold and Jonathan King. New York, Oxford University Press, 2000. Str. 668–669. Objavljen povzetek znanstvenega prispevka na konferenci. Izvleček je bil leta 1997 natisnjen v programski knjižici srečanja.

Fragments of medieval music codices in Ljubljana archives and libraries. – V: *Interpreting and collecting fragments of medieval books*. Edited by Linda L. Brownrigg and Margaret M. Smith. Los Altos Hills, Anderson-Lovelace, London, 2000. (Proceedings of The seminar in the history of the book to 1500). Str. 151–156.

Italian influences in the mediaeval plainchant manuscripts from Slovenia. – V: *Srednjovjekovne glasbene kulture na istočnoj i zapadnoj obali Jadrana do početka 15. stoljeća. Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Splitu, Hrvatska, 21.–24. 05. 1997*. Urednik Stanislav Tuksar. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2000. Str. 275–284. Objavljeni znanstveni prispevek. Povzetek je bil že leta 1997 natisnjen v programski knjižici srečanja.

Johann Sebastian Bach: Ubeseđljiva določnost glasboslovne sodbe in neubeseđljiva veličina glasbe. *Muzikološki zbornik* 36/2000, 41–64.

Pesniški oficij Kancijev v antifonalu iz Kranja. – V: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Uredila Jurij Snój, Darja Frelih. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000. Str. 43–64.

The plainchant manuscripts from the monastery of Žiče. – V: *Programme and abstracts. Medieval and renaissance music conference, St. Peter's College, Oxford 20–22 August 2000*. Oxford, [s.n.], 2000. Objavljen povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.

### Ocene, poročila

Daniel Lagkhner, Flores Jessaei (1606), *Florum Jessaeorum* (1607), transkribiral in revidiral Jože Sivec. *Bilten SMD* 14 (2000), 63–65. Ocena

notne izdaje, MAMS, zv. 34, Ljubljana: SAZU – Muzikološki inštitut ZRC, 1998.

Iacobus Gallus. V rokopisu ohranjene skladbe; transkribiral in revidiral Edo Škulj. Ljubljana, SAZU – Muzikološki inštitut ZRC, 1996. *Bilten SMD* 14 (2000), 61–62. Ocena notne izdaje, MAMS, zv. 28, Ljubljana: SAZU – Muzikološki inštitut ZRC, 1996.

Slovensko muzikološko društvo od decembra 1998 do decembra 1999. *Bilten SMD* 14 (2000), 5–6.

### **Uredništvo**

*Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Uredila Jurij Snoj, Darja Frelih. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000. 316 str.

## **2001**

### **Članki**

Glasba kot predmet kartezijanskega videnja sveta. – V: René Descartes: *Kompendij o glasbi = Compendium musicae*. Prevod, spremna študija in opombe Jurij Snoj. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001. Str. 103–152.

Historia cantiorum in the antiphonary from Kranj. – V: *Cantus planus. Papers read at the 9th Meeting Esztergom & Visegrád, 1998*. Edited by László Dobszay. Budapest, Hungary Academy of Sciences, Institute for Musicology, 2001. Str. 253–270.

The Aquileian office for the feast of SS. Helari et Taciani and the question of its dissemination. – V: *Programma ed abstracts. Medieval and Renaissance Music Conference 2001, Spoleto (Italy) 26–29 luglio 2001*. A cura di, organized by Gioia Filocamo. Spoleto, [s.n.], 2001. Str. 23. Objavljen povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.

### **Prispevki v enciklopedijah in leksikonih**

Slovenia. – V: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. Soavtorji Jurij Snoj, Leon Stefanija in Svanibor Pettan. Dostopno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040472>. [obiskano dne 1. 4. 2023]

### **Ocene, poročila**

Deseto srečanje študijske skupine Cantus planus, Budimpešta, 23. – 28. avgusta 2000. *Bilten SMD* 15 (2001), 37–41. Poročilo s simpozija.

Oxfordska Konferenca o srednjeveški in renesančni glasbi, Oxford, 20. – 22. avgust 2000. *Bilten SMD* 15 (2001), 33–36. Poročilo s simpozija.

Poročilo predsednika SMD o društvenem delu v obdobju 1996–2000. *Bilten SMD* 15 (2001), 5–6.

### ***Spremna besedila***

Predgovor. – V: René Descartes: *Kompendij o glasbi = Compendium musicae*. Prevod, spremna študija in opombe Jurij Snój. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001. Str. [7].

### ***Prevodi***

**René Descartes:** Kompendij o glasbi = Compendium musicae. Prevod, spremna študija in opombe Jurij Snój. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001. 167 str. (Historia scientiae)

## **2002**

### ***Članki***

Glasbeno delo in njegove interpretacije. *Muzikološki zbornik* 38 (2002), 5–17.

### ***Ocene, poročila***

Davorin Kempf, Realizacija simetrije – Ludus tonalis Paula Hindemitha. *Bilten SMD* 17 (2002), 14–15. Poročilo s predavanja.

## **2003**

### ***Monografske publikacije***

*Pisna podoba glasbe na Slovenskem*. [Avtorja] Jurij Snój, Gregor Pompe. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003. 297 str.

*Two Aquileian poetic offices*. Einführung und edition von, introduction and edition by Jurij Snój. Ottawa, The Institute of Mediæval Music, 2003. XXXV, 66 str. (Wissenschaftliche Abhandlungen / Musical studies, vol. 65/8).

### ***Članki***

Die Fragmente der in deutschen adiastematischen Neumen geschriebenen Musikhandschriften aus slowenischen Bestände. – V: *Medieval and renaissance music conference, 31. Juli – 3. August*. Weimar, Jena, Institut für Musikwissenschaft, 2003. Str. 32. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.

Načini predstavljanja v zgodnjem glasbenem pismenstvu. – V: *Glasba kot jezik?* Uredila Marija Bergamo. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, 2003. Str. 89–99. (Varia musicologica, 3).

The repertoire of sequences in the eastern part of the patriarchate of Aquileia. – V: *The past in the present. Papers read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus planus, Budapest & Visegrád, 2000*. Budapest, Liszt Ferenc Academy of Music, 2003. Str. 223–236. Objavljeni znanstveni prispevek na konferenci. Povzetek prispevka je bil že leta 2000 natisnjen tudi v programski knjižici srečanja.

Tradicija humanistične misli in glasba. *Muzikološki zbornik* 39 (2003), 9–17.

2004

**Članki**

- Gregor Veliki in gregorijanski koral. *Cerkveni glasbenik* 97, št. 1 (2004), 10.
- Il »ritus patriarchinus« nel settore orientale del patriarcato di Aquileia. – V: *Antiqua habita consuetudine. Contributi per una storia della musica liturgica del Patriarcato di Aquileia. Atti del colloquio internazionale, Portogruaro, 20 ottobre 2001*. A cura di Lucio Cristante. Trieste, Università, 2004. Str. 75–87.
- Temperirani klavir Johanna Sebastianiana Bacha in zamisel harmonske tonalnosti. V: *Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*. Uredili Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel, Metoda Kokole. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004. Str. 45–66.
- The poetic offices in the eastern part of the patriarchate of Aquileia. *Studia musicologica* 45, št. 1–2 (2004), 213–224.
- The Poetic Offices in the eastern part of the Patriarchate of Aquileia. – V: *Cantus Planus–2002. Russkaja versija*. [Mežnarodnoe občestvo muzykovedov, 11 Kongress, 2002, Lëven, Belgija]. Sankt-Peterburg, Kompozitor, 2004. Str. [136]–154.
- Zgodovinski viri o glasbenem življenju na Slovenskem do konca srednjega veka. – V: *300 let, years Academia philharmonicorum Labacensium. 1701–2001. Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani*. Uredil Ivan Klemenčič. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba SAZU, 2004. Str. 109–118.

2005

**Članki**

- Koralni kodeksi koprške stolnice. *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005), 115–139.
- Notacijska podoba gregorijanskega koral v srednji Evropi. *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* 5 (2005), 173–192.
- Two melodic versions of the office of SS Hellarus and Tacianus. – V: *La composizione del canto liturgico nel Basso Medioevo. Abstract. XXXIII Seminario di studio La musica delle antiche civiltà mediterranee, [Venezia], 5–7 maggio 2005*. Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 2005. Str. 15. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.

**Uredništvo**

*De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005).

**Mentorstvo**

**Katarina Šter:** Koral Wie schön leuchtet der Morgenstern v Bachovih kantatah. Diplomaska naloga. Mentor: Jurij Snoj. Ljubljana, [K. Šter], 2005. 126 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.



2006

**Članki**

Od perfekcije do menzure. Francova in Vitryjeva zamisel ritma. *De musica disserenda* 2, št. 1 (2006), 113–129.

Ruotlibus de Laybaco in njegov notirani misal. – V: *Stoletja glasbe na Slovenskem. Koncerti, Mednarodni muzikološki simpozij, okrogla miza.* [20. slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana, Slovenija, 20.–23. VI. 2005]. Uredil Primož Kuret. Ljubljana, Festival, 2006. Str. 180–187. Objavljeni znanstveni prispevek na konferenci. Povzetek prispevka je bil že leta 2005 natisnjen tudi v programski knjižici srečanja.

The Plainchant manuscripts from Koper/Capodistria. – V: *Cantus planus. Papers read at the 12th Meeting of the IMS Study group eLillafüred/Hungary, 2004. Aug. 23–28.* Edited by László Dobszay. Budapest, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006. Str. 489–502.

Two melodic versions of the office of SS Hellarus and Tacianus. *Musica e storia* 14, št. 2 (2006), 303–321. [tiskano 2008]

**Prispevki v enciklopedijah in leksikonih**

Sittich (deutsch für slowenisch Stična). – V: *Oesterreichisches Musiklexikon. Bd. 5.* Herausgegeben von Rudolf Flotzinger. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006. Str. 2224–2225.

**Uredništvo**

*De musica disserenda* 2, št. 1 (2006).

2007

**Monografske publikacije**

*Antiphonarium ecclesiae parochialis urbis Kranj.* Edited by Jurij Snój and Gabriella Gilányi. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 2007. 2 zv. (52, [498]; [472] str.). Znanstvenokritična objava izvirnika s študijami Jurija Snoja in Gabrielle Gilányi.

**Članki**

Glasba v Homerjevi Iliadi. *Muzikološki zbornik* 43, št. 1 (2007), 53–65.

Glasba v Platonovi Državi. *Muzikološki zbornik* 43, št. 2 (2007), 13–26.

Kamniški gradual. *Cerkveni glasbenik* 100, št. 5 (2007), 24.

Some reflections of the origins of the Messine-German types of notation. – V: *Passagen. Programm. 18. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Zürich, 10. bis 15. Juli 2007.* Herausgegeben von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken in Verbindung mit Cristina Urchueguía. Kassel, Bärenreiter, 2007. Str. 20. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.

- Srednjeveška glasbena podoba adventa. *Cerkveni glasbenik* 100, št. 6 (2007), 28.  
 Srednjeveški glasbeni skriptorij v Kopru. *Cerkveni glasbenik* 100, št. 4 (2007), 28.  
 Srednjeveško enoglasje v Kranju. *Cerkveni glasbenik* 100, št. 3 (2007), 27.  
 Stoletja glasbe v kartuziji Bistra. *Cerkveni glasbenik* 100, št. 2 (2007), 24.  
 Svečnica v srednjeveški Stični. *Cerkveni glasbenik* 100, št. 1 (2007), 28.

### *Ocene, poročila*

- Ad noticiam iam musice artis intrare volentibus. Christo igitur Domino modulationibus psallere volentibus. Zwei mittelalterliche Choraltraktate aus der Klosterbibliothek in Hohenfurt (Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae, Series B/III). Edidit Martin Horyna. KLP, Koniasch Latin Press, Praha 2005, 67 p. *Hudební věda* 44, št. 2 (2007), 183–185. Recenzija.

### *Mentorstvo*

- Helena Gardina:** Glasbeno življenje v Kopru v času Beneške republike. Diplomatska naloga. Mentor: Jurij Snoj. Ljubljana, [H. Gardina], 2007. 80 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

## 2008

### *Članki*

- Notacija prvih slovenskih pesmi. *Cerkveni glasbenik* 101, št. 1 (2008), 26–27.  
 Novi glasbeni jezik Trubarjevih pesmi. *Cerkveni glasbenik* 101, št. 2 (2008), 27.  
 Simbolni način zapisovanja v poznosrednjeveških tipih glasbenih pisav. – V: *Notacija in glasbena interpretacija. Program in izvlečki. Mednarodni muzikološki simpozij, 24. oktober 2008*. Uredila Jurij Snoj in Darja Frelih. Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2008. Str. 25–26. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.  
 Slovenske protestantske pesmi in protestantska liturgija. – V: *Reformacija na Slovenskem. Ob 500-letnici Trubarjevega rojstva. Povzetki predavanj. Mednarodni znanstveni simpozij, Ljubljana 20.–22. november 2008*. Urednik Aleksander Bjelčevič. V Ljubljani, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2008. (Obdobja, Metode in zvrsti, 27). Str. 43. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.  
 The gradual of Stična/Sittich. – V: *Dies est leticie. Essays on chant in honour of Janka Szendrei*. Edited by David Hiley and Gábor Kiss. Ottawa, Institute of Mediaeval Music, cop. 2008. Str. 463–483.  
 Trubar glasbenik. *Cerkveni glasbenik* 101, št. 4 (2008), 25–26.  
 Trubarjev glasbeni katekizem. *Cerkveni glasbenik* 101, št. 1 (2008), 26.  
 Trubarjev Katekizem in estetika pesmi. *Cerkveni glasbenik* 101, št. 3 (2008), 23.  
 Trubarjeva pesem o besednem pričevanju in krščevanju. *Cerkveni glasbenik* 101, št. 5 (2008), 23.

### **Uredništvo**

*Notacija in glasbena interpretacija. Program in izvlečki. Mednarodni muzikološki simpozij, 24. oktober 2008.* Uredila Jurij Snój in Darja Frelih. Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2008. 27 str.

*De musica disserenda* 4, št 1 (2008).

### **2009**

#### **Članki**

Climacus v Breviarium notatum Strigoniense in gregorijanska modalnost. *De musica disserenda* 5, št. 1 (2009), 137–151.

Dallamváltozatok a kamniki graduáléban. *Magyar egyházzene* 16, št. 3 (2008–2009), 327–336. [tiskano 2009]

Graduals from the Charterhouses Žiče (Seiz) and Bistra (Freudenthal). – V: *Cantus planus. Papers read at the 13th Meeting of the IMS Study group, Niederraltaich/Germany, 2006 Aug. 29 – Sept. 4.* Edited by Barbara Hagg, László Doboszay. Budapest, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2009. Str. 571–588.

Notation and the process of musical thinking. – V: *LAML abstracts. Joint Conference and Symposium, International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (LAML), International Musicological Society (IMS), Amsterdam, 5–10 July 2009.* Amsterdam, [s. n.], 2009. Stolp. 47. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.

#### **Mentorstvo**

**Maja Putinja:** Claudio Monteverdi kot madrigalist. Diplomsko delo. Mentor: Jurij Snój. Ljubljana, [M. Putinja], 2009. 93 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

**Klemen Grabnar:** Primerjalna analiza traktov osmega modusa. Vpogled v snovanje gregorijanskih melodij. Diplomsko delo. Mentor: Jurij Snój. Ljubljana, [K. Grabnar], 2009. 84 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

**Nejc Sukljan:** Glasbeno-teoretska in glasbeno-estetska misel Vincenza Galileija. Diplomsko delo. Mentor: Jurij Snój. Ljubljana, [N. Sukljan], 2009. 146 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

**Ana Vončina:** Conrad Paumann: Fundamentum organisandi. Diplomsko delo. Mentor: Jurij Snój. Ljubljana, [A. Vončina], 2009. 141 f. + 1 partitura (31 str.). Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

### **Uredništvo**

*De musica disserenda* 5, št. 1 (2009).

2010

**Članki**

- Chanting in Rural Environments in the Later Middle Ages: Witnesses from Carniola, Styria, and Carinthia. – V: *International Medieval Congress*. 2010. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci. <https://www.imc.leeds.ac.uk/imc/imc-2010/>
- Dalmatinova pesmarica in slovensko reformirano bogoslužje. – V: *Reformacija na Slovenskem (ob 500-letnici Trubarjevega rojstva)*. Urednik Aleksander Bjelčevič. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010. (Obdobja, Simpozij, 27). Str. 483–504.
- Glasbene zvrsti v srednjem veku na Slovenskem. *De musica disserenda* 6, št. 1 (2010), 87–111.
- Ideja absolutne glasbe v zgodovinskem kontekstu. – V: *Glasba in njeni referenčni sistemi. Povzetki predavanj. Tretja mednarodna konferenca Oddelka za muzikologijo in Slovenskega muzikološkega društva, Ljubljana, 6. – 7. maja 2010*. Uredila Tjaša Ribizel. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze, 2010. Str. 35. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.
- Kartuzijanski koral v srednjeveški glasbeni zgodovini. – V: *Svetloba gregorijanskega koralu. Simpozij v Kulturnem centru Primoža Trubarja, Šentjernej, v petek 29. oktobra 2010*. Ljubljana, Kulturno društvo Zgovorna tišina, 2010. Str. [2]. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.
- Officium sv. Maura z Poreča/Parenzo = The Office of S. Maurus of Poreč/Parenzo. – V: *Musica mediaeva liturgica. Zbornik prispevkov z muzikologicke konferencie konanej dne 4–5. mája 2010*. Editor Rastislav Adamko. Ružomberok, Katolícka univerzita, Pedagogická fakulta, Ústav hudobného umenia, Vedy a sakralnej hudby, 2010. Str. 126–141.
- Priredbe Gallusovih kompozicij za glasbila s tipkami. *Cerkveni glasbenik* 103, št. 1 (2010), 15–17.

**Spremna besedila**

Predgovor. *De musica disserenda* 6, št. 1 (2010), 5–6.

**Mentorstvo**

- Katarina Šter:** Poznosrednjeveška monastična recepcija koralnega enoglasja na primeru antifonarjev iz žičke kartuzije. Doktorska disertacija. Mentor: Jurij Snoj. Ljubljana, [K. Šter], 2010. 296 str., [289] str. pril. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.
- Katarina Trček:** Orgelski opus Dietricha Buxtehudeja. Diplomsko delo. Mentor: Jurij Snoj. Ljubljana, [K. Trček], 2010. 156 str. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

**Polona Miklavc:** Orgelski opus Johanna Pachelbla. Diplomsko delo. Mentor: Jurij Snoj. Ljubljana, [P. Miklavc], 2010. 156 str. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

### ***Uredništvo***

*De musica disserenda* 6, št. 1 (2010).

## **2011**

### ***Članki***

Heglova estetika in ideja vsebinsko neodvisne glasbe. *Muzikološki zbornik* 47, št. 1 (2011), 9–29.

Petje v srednjeveških obrednih ustanovah na Kranjskem. *De musica disserenda* 7, št. 2 (2011), 95–115.

The Glagolitic chant fragment from the National and University Library in Ljubljana. – V: *Musical culture of the Bohemian Lands and Central Europe before 1620. Prague, August 23–26, 2006*. Eds. Jan Bat'a, Lenka Hlávková, Jiří K. Kroupa. Prague, KLP, 2011. (Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae, Series S 3). Str. 71–82.

### ***Uredništvo***

*De musica disserenda* 7, št. 2 (2011).

## **2012**

### ***Monografske publikacije***

*Kompendij koralnega petja = Compendium cantus choralis. Rokopis 501 iz Frančiškanskega samostana Novo mesto*. Avtor znanstvenokritične izdaje Jurij Snoj. Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2012. (Slovenska glasbena dediščina, 1). Znanstvenokritična elektronska objava vira s komentarji. El. knjiga. <http://ezb.ijs.si/fedora/get/ezmono:kkp/VIEW/>

*Portret skladatelja Janeza Matičiča*. Ljubljana, Slovenska matica, 2012. 336 str. *Zgodovina glasbe na Slovenskem. 1, Glasba na Slovenskem do konca 16. stoletja*. [Večinski avtor] Jurij Snoj. Sodelavci Aleš Nagode ... [et al.]. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012. XVII, 570 str.

### ***Članki***

Časovna os in prostorske mreže v zgodovini glasbe na Slovenskem. – V: *Nacionalna glasbena zgodovina. Preobrazbe v drugi polovici 20. stoletja. Ob stoletnici rojstva akademika Dragotina Cvetka (1911–1993)*. Uredili Metoda Kokole in Maruša Zupančič. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Založba ZRC, 2012. Str. 209–217. Objavljeni znanstveni prispevek na konferenci. Povzetek prispevka je bil že leta 2011 natisnjen tudi v programski knjižici srečanja.

Ruotlib's notated missal and its historical background. – V: *Papers read at the 16th meeting [of the] Study Group of the International Musicological Society Cantus Planus, Vienna, Austria, 2011*. Edited by Robert Klugseder. Wien, Brüder Hollinek, 2012. Str. 361–366. Objavljeni znanstveni prispevek na konferenci. Povzetek prispevka je bil že leta 2011 natisnjen tudi v programski knjižici srečanja.

The concept of music in Jacobus of Liège's *Speculum musicae*. *Muzyka* 57, št. 1 (224) (2012), 3–16.

The identity of a saint. The case of Saint Maur. – V: *Musics, cultures, identities. Programme and abstracts. 19th Congress of the IMS, International Musicological Society, Roma, 1–7 July 2012*. A cura di, editors Laura Bognetti, Daniela Macchione. Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2012. Str. 510–511. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.

### **Uredništvo**

*De musica disserenda* 8, št. 2 (2012).

### **2013**

#### **Članki**

Boetijevo pojmovanje glasbe. – V: *Boetij, dediščina in izziv. Zbornik prispevkov s simpozija, ki je potekal v Narodni in univerzitetni knjižnici dne 11. 12. 2012*. Uredila Gorazd Kocijančič in Vid Snoj. Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Inštitut za preučevanje krščanskega izročila, 2013. Str. 123–140, 333.

Boetijevo pojmovanje temeljev glasbe. – V: Anicij Manlij Severin Boetij: *De institutione musica = Temelji glasbe*. Prevod, opombe in spremna študija Jurij Snoj. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013. Str. 285–324.

The Franciscans in Carniola and their chant. – V: *Papers read at the 15th meeting of the IMS Study Group Cantus Planus Dobogókő/Hungary, 2009, Aug. 23–29*. Edited by Barbara Hagg-Huglo, Debra Lacoste. Lions Bay, Institute of Mediaeval Music, 2013. (Wissenschaftliche Abhandlungen, Institute of Mediaeval Music, Bd. C/2). Str. 597–617. Objavljeni znanstveni prispevek na konferenci. Povzetek je bil že leta 2009 natisnjen v programski knjižici srečanja.

#### **Prispevki v enciklopedijah in leksikonih**

Arh (Arich, Arch), Mihael (Michael, Joannes Michael). – V: *Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 1, A*. [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2013. Str. 228–230.

#### **Spremna besedila**

Predgovor. – V: Anicij Manlij Severin Boetij: *De institutione musica = Temelji glasbe*. Prevod, opombe in spremna študija Jurij Snoj. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013. Str. 6–7.

### **Prevodi**

**Anicij Manlij Severin Boetij:** De institutione musica = Temelji glasbe. Prevod, opombe in spremna študija Jurij Snoj. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013. 342 str. (Historia scientiae)

### **Uredništvo**

*Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 1, A.* [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2013. 369 str. Področni urednik za glasbo Jurij Snoj.

### **2014**

#### **Članki**

An old dissertation on the Sacramentary of Millstatt. – V: *Cantare amantis est. Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Karl Praßl*. Herausgegeben von Robert Klugseder. Purkersdorf, Brüder Hollinek, 2014. Str. 335–342.

Antifonal ljubljanskega frančiškanskega samostana kot frančiškanski rokopis. – V: *Sobratom svojim v dediščino milo. Programska knjižica. Znanstveni simpozij ob 500-letnici Slovenske frančiškanske province sv. Križa, Ljubljana, 12. in 13. september 2014*. Uredili Barbara Murovec, Jože Škofljanec, Miran Špelič. Ljubljana, Slovenska frančiškanska provinca sv. Križa, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Teološka fakulteta, 2014. Str. 23. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.

Gloria Libani. Marijanska antifona. *Magnificat* 1, št. 7 (2014), 24–25.

Ljubljansko-graška skupina frančiškanskih koralnih rokopisov in njen frančiškanski značaj. *De musica disserenda* 10, št. 2 (2014), 125–146.

#### **Mentorstvo**

**Ana Vončina:** Didaktika klavirskega improviziranja v zgodovini zahodnoevropske glasbe. Doktorska disertacija. Mentor: Jurij Snoj. Ljubljana, [A. Vončina], 2014. 395 str. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

### **2015**

#### **Članki**

Glasba antike v estetski misli Eduarda Hanslicka. *Muzikološki zbornik* 51/2015, 1, 21–33.

Musical Insertions in Ms 29 of the National and University Library in Ljubljana (Slovenia). *Studia musicologica* 56, št. 2–3 (2015), 201–216.

#### **Mentorstvo**

**Katarina Trček:** Orgle in orgelska glasba v slovenski kulturni zgodovini do nastopa cecilijanstva. Doktorska disertacija. Mentor: Jurij Snoj. Ljubljana,

[K. Trček], 2015. 374 str., [2] f. pril. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

## 2016

### Članki

Gregorijanski koral na Slovenskem. *Naši zbori : spletna revija o zborovski glasbi*.

7. apr. 2016. <http://nasizbori.jskd.si/gregorijanski-koral-na-slovenskem/>.

Julian's legacy within the Medieval liturgy. – V: *Cantus Planus Dublin 2016. International Musicological Society Study Group Cantus Planus, [Conference], Dublin, 2nd – 7th August*. Dublin, O'Connell House, Royal Society of Antiquaries of Ireland, UCD, Sutherland School of Law, 2016. Str. 43. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.

Po sledih antifonala ljubljanske stolnice. *De musica disserenda* 12, št. 2 (2016), 103–128.

Življenje Acija Bertoncija. – V: *Acija Bertoncija. Apostol slovenske klavirske glasbe 20. stoletja*. Uredila Franc Križnar in Milan Marinič. Domžale, Kulturni dom Franca Bernika, Maribor, Inštitut glasbenoinformacijskih znanosti pri Centru za interdisciplinarne in multidisciplinarne raziskave in študije Univerze, 2016. Str. 57–71.

### Ocene, poročila

Matjaž Barbo, Pomen v glasbi in glasba v pomenu. *Muzikološki zbornik* 52, št. 1 (2016), 211–213, 214–216. Ocena knjižne izdaje, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015.

### Mentorstvo

**Nejc Sukljan:** Istitutioni Harmoniche Gioseffa Zarlina in antična glasbena teorija. Doktorska disertacija. Mentor: Jurij Snoj. Ljubljana, [N. Sukljan], 2016. 403 str. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

### Uredništvo

*De musica disserenda* 12, št. 2 (2016).

## 2017

### Monografske publikacije

*Umetnost glasbe v času od Monteverdija do Bacha*. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2017. 632 str.

### Članki

Nově objevený zlomek rukopisu hlaholského chorálu. – V: *Karel IV. a Emmauzy. Liturgie, text, obraz*. [Ed.] Kateřina Kubínová et al. Praha, Artefactum, 2017. Str. 67–75, 300–301.



Slovenska glasbena esejistika med obema vojnama. – V: *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnjima vojnama. Program in izvlečki. 32. slovenski glasbeni dnevi, [od 18. do 21. marca 2017].* Uredili Ana Vončina in Živa Steiner. Ljubljana, Festival, 2017. Str. 24–25. Objavljeni povzetek znanstvenega prispevka na konferenci.

### **Prispevki v enciklopedijah in leksikonih**

- Baar, Irena. – V: *Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 2, B-Bla.* [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2017. Str. 13–14.
- Bajde, Oton. – V: *Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 2, B-Bla.* [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2017. Str. 53–54.
- Barbo, Matjaž. – V: *Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 2, B-Bla.* [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2017. Str. 124–125.
- Bedjanič, Peter. – V: *Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 2, B-Bla.* [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2017. Str. 222.
- Belar, Leopold. – V: *Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 2, B-Bla.* [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2017. Str. 237–238.
- Bertoncelj, Aci. – V: *Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 2, B-Bla.* [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2017. Str. 362–365.

### **Ocene, poročila**

Mechthild Pörnbacher and David Hiley, eds., Balther von Säckinggen, Bischof von Speyer: *Historia sancti Fridolini (ca. 970), Wissenschaftliche Abhandlungen 65/26. Plainsong and medieval music 26, št. 2 (2017), 183–185.* Ocena knjižne izdaje, Lions Bay: Institute of Mediaeval Music, 2016.

### **Uredništvo**

*Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 2, B-Bla.* [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2017. 494 str. Področni urednik za glasbo Jurij Snaj.

### **2018**

#### **Monografske publikacije**

*Gregorijanski koral v srednjeveških rokopisih na Slovenskem.* Ljubljana, ZRC SAZU, Založba ZRC, 2018. 480 str.

### **Članki**

Misel o glasbi v spisih treh slovenskih medvojnih glasbenih esejistov. – V: *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnjima vojnama.* Ur. Jernej Weiss. Ko-

per, Založba Univerze na Primorskem, Ljubljana, Festival, 2018. Str. 159–174, 353–354, 368–369. (Studia musicologica Labacensia, 2).

### **Uredništvo**

*Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 3, Ble-But.* [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2018. 522 str. Področni urednik za glasbo Jurij Snoj.

## **2020**

### **Članki**

Music fragments from Slovenia. Towards a reconstruction of the medieval plainchant manuscript production. – V: *Disiecta membra musicae. Studies in musical fragmentology*. Edited by Giovanni Varelli. Berlin-Boston, De Gruyter, 2020. (Studies in manuscript cultures, 21). Str. 97–115. Objavljeni znanstveni prispevek. Povzetek je bil že leta 2018 natisnjen v programski knjižici srečanja (Magdalen College, Oxford, 19.–21. marec 2018).

The antiphoner of Izola. – V: *IMS Study Group Cantus Planus. Papers read at the XVII meeting, Venice, Italy, 28 July – 1 August 2014*. Edited by James Borders. Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020. Str. 107–116.

## **2022**

### **Uredništvo**

*Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 4, C.* [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2018. 364 str. Področni urednik za glasbo Jurij Snoj.

*Novi Slovenski biografski leksikon. Zv. 5.* [Glavna urednica Barbara Šterbenc Svetina]. Ljubljana, Založba ZRC, 2018. 244 str. Področni urednik za glasbo Jurij Snoj.